



Ígor Stravinski *Poética musical*

PRESENTACIÓN DE IORGOS SEFERIS

TRADUCCIÓN DE EDUARDO GRAU



Lectulandia

En septiembre de 1939, poco después de que estalle la segunda Guerra Mundial, Ígor Stravinski se embarca rumbo a América, donde ocupará la cátedra de Poética de la Universidad de Harvard y dará las seis conferencias que recoge este volumen. En la Poética musical, que es una de las mejores introducciones a la estética de la música que se han escrito jamás, hallará el lector las ideas de Stravinski sobre la creación (la propia y la ajena), la composición, la tipología y la ejecución musicales en un lenguaje preciso e incisivo, que hace de la lectura de este libro un auténtico placer. Asimismo, a medida que avanza en su análisis de los conceptos musicales, Stravinski no puede evitar trazar la imagen de lo que fueron su vida y su carrera como artista. En palabras de Iorgos Seferis, autor de la presentación, lo que distingue a un hombre de la envergadura de Stravinski es «una palabra o una sílaba o un solo sonido. Esa meta a la que uno intenta llegar y no llega. Sin embargo, el camino que hay en medio, ese largo camino ciego que con dificultad encontramos, es lo que nos conmueve en la vida de un creador».

«Escrita en un tono rotundo y polemista, con un lenguaje resolutivo y de gran belleza, lleno de excelentes ideas, claras y operativas, proporciona nociones sólidas sobre la responsabilidad de la creación, sobre la seriedad y la densidad a la que debe comprometerse cualquier voluntad artística que quiera realizarse.»

Jordi Galves, La Vanguardia

«Toda esta colección de perlas convive con intuiciones y relámpagos de luminosidad.»

Jorge Fernández Guerra, Revista de Libros

«Magnífico.»

Scherzo

«El libro revela a Ígor Stravinski como un absoluto científico del arte, empeñado en diseccionar, casi entomológicamente, las tenebrosas mareas sonoras.»

Quico Alsedo, El Mundo

«Estas charlas se configuran como un resumen ágil de las líneas maestras que sustentan la ética stravinskiana.»

Stefano Russomanno, ABC

«Preciosa obra. Una de las mejores introducciones a la estética musical.»

Manuela Mesa, Opus Música

Lectulandia

Ígor Stravinski

Poética musical

En forma de seis lecciones

ePub r1.0

Primo 15.02.16

Título original: *Poétique musical*

Ígor Stravinski, 1940

Traducción: Eduardo Grau

Editor digital: Primo

ePub base r1.2

más libros en lectulandia.com

PRESENTACIÓN

Si hubiera tenido la inmensa suerte de disponer de mi tiempo durante el año escolar 1939-1940, habría estado entre los oyentes de Igor Stravinski en el Harvard College. No sé de qué manera, pero algo debo de haber heredado de las costumbres corporativas de la Edad Media. Diría que es con ese espíritu —el de los artesanos de épocas pasadas— con el que siento a Stravinski cuando, alabando la irreplicable escritura de las obras de Bach, dice que se podría percibir el olor de la resina del pino en sus violines o el sabor de la caña en sus oboes^[1]. Y, siguiendo ese mismo espíritu, se me antoja pensar que en ocasiones los preceptos de los grandes maestros pueden tener el mismo peso que su creación.

Desde aquellos tiempos de Harvard, valiosas páginas han venido a sumarse al cuerpo de los textos que tratan la vida y la obra del gran músico. Me refiero a sus conversaciones con Robert Craft, quien nos hizo el servicio de estar al lado de Stravinski como el joven Eckermann estuvo al lado de Goethe. Sin embargo, debo subrayar de una vez que, del mismo modo en que las clases en Harvard no sacaron de la circulación a libros como las *Chroniques de ma vie* (París, 1935), éstas —las clases— se han ido complementando con las reflexiones sobre la música y los recuerdos que desde entonces nos han sido ofrecidos.

Las seis conferencias siguientes fueron impartidas en francés bajo el título general de *Poétique musicale sous forme de six leçons*, y pertenecen a la famosa serie de Charles Eliot Norton Lectures on Poetry de la Universidad de Harvard. Durante años estuvieron agotadas y era imposible encontrar el texto original.

Stravinski nos relata agradecido cómo trabajó con su amigo Paul Valéry para corregir el texto que había preparado, ya que el francés era para él una lengua ajena^[2]. Es hermoso, creo, imaginar esa colaboración de dos devotos de la exactitud. También me parece hermosa y didáctica esta otra información que nos ofrece el músico:

«Aún ahora, pese a que ha transcurrido medio siglo desde el momento en que abandoné el universo de la lengua rusa, pienso en ruso, y cuando hablo otros idiomas, lo hago traduciendo.»^[3]

No es fácil, me parece, que toda Babel quepa en un alma que lucha por la unidad^[4].

Stravinski en Harvard me ha hecho pensar en Valéry. En la época en la que yo estudiaba en París, alrededor de 1922, ese hombre era muy importante para mí. Y muchos años después todavía me conmovían las personas de las viejas generaciones que lo habían conocido y que hablaban de él. Todos lo querían. Aún recuerdo el tono de voz del poeta de los *Cuartetos* al terminar nuestra conversación sobre el músico una tarde de otoño en la estrecha oficina de T. S. Eliot, en Faber and Faber: «Era tan

inteligente que carecía de vanidad.»

Y ahora que escribo este sencillo testimonio sobre un artista de nuestro tiempo, al que durante toda mi vida, puedo decirlo, he mirado con devoción, recuerdo una frase de Valéry que leí en una de sus cartas: «...*En matière musicale les mots du métier ne me disent rien de vague ou d'intimidant.*» Yo siento lo mismo y dudé mucho antes de aceptar escribir estas pocas palabras. Mi duda la reforzó el propio Stravinski, que anota: «Cuán engañosas son las descripciones literarias de la forma musical.»^[5] Sí, por supuesto, y no sólo cuando se trata de la música. En general, creo, induce a error arrancar una determinada expresión artística del material del que surgió para trasladarla a otro material que le será inevitablemente ajeno. No puedo no dar un ejemplo.

Todos conocemos el episodio que narra el segundo libro de la *Eneida*. Me refiero al episodio de Laoconte a quien, junto con sus hijos, matan las serpientes. Sería difícil, me temo, sostener que el cuadro de El Greco —que representa el mismo episodio y que podemos admirar en la Pinacoteca de Washington—, o la conocidísima estatua de Rodas, expresan exactamente, sin inducir a error, lo que expresan los versos de Virgilio. Lo mismo podría decir cuando pienso en el *Après-midi d'un faune* de Mallarmé y en la extraordinaria música que escribió para ese poema Claude Debussy. Cada arte tiene su propio material. Un material al que la manipulación creativa del artista vuelve repentina e inesperadamente más sensible; lo modela distinto de como estamos acostumbrados a verlo en la vida cotidiana. Creí indispensable hacer esta aclaración que supone la diferencia entre el uso de las palabras como material de la poesía y el uso de las palabras con fines explicativos o didácticos. Esta última forma de utilizar la palabra es lo que nos sorprende en Stravinski cuando leemos sus conferencias en Harvard, y también en aquellas ricas páginas con las que nos regaló después, de tanto en tanto.

Sin embargo, donde hemos de buscar la expresión más profunda de Stravinski —y utilizo esta palabra en un sentido absoluto— no es en el campo de la palabra, sino en el campo del sonido. Ahí fue donde trasplantó a su persona y es ahí donde ha sido reconocido como un gran señor de la música, una figura comparable en estatura al otro pilar de nuestra época, Pablo Picasso. Las obras y la manera de expresarse de estos dos hombres han marcado nuestro siglo y si uno busca la catarsis, la liberación que ellos nos ofrecen, ha de dirigirse directamente a las obras, no a las palabras que hacen de intermediario, es decir, a las incontables palabras que se han escrito sobre ellos.

Alguna vez dije, quizá en uno de esos momentos en los que nuestro humor nos hace ser exagerados, que aun si la lengua que hablamos se redujera a una sola palabra, el buen poeta se distinguiría del mediocre. Por eso me ha hecho reflexionar mucho el fragmento en el que Stravinski, al final de sus clases, responde al Areopagita: «Cuanto más alto —asegura el santo— están los ángeles en la jerarquía divina, menos palabras tienen a su disposición; de manera que quien está en lo más

alto sólo puede articular una sílaba.»^[6]

Una palabra o una sílaba o un solo sonido. Esa meta a la que uno intenta llegar y no llega. Sin embargo, el camino que hay en medio, ese largo camino ciego que con dificultad encontramos, es lo que nos conmueve en la vida de un creador.

Me siento agradecido con estas breves líneas porque me han dado la oportunidad de pasar el último mes escuchando, de nuevo, una gran parte de la obra de Stravinski (en grabaciones) y leyendo sus conversaciones. En una de ellas —tuve la suerte de recibirla hace unos días— habla de los últimos cuartetos de Beethoven y dice: «Los cuartetos son una carta de los derechos humanos...» o «Una idea elevada de la libertad está encarnada en los cuartetos...»^[7] Esta opinión, debo confesarlo, me puso en dificultades. Pero después, repentinamente, pensé en la importancia fundamental que el tiempo tiene para la música y para el propio Stravinski, pensé en aquella frase en la que él habla de la «respiración natural» de la música; «el pulso es la realidad de la música^[8]», afirma. En ese momento me vino a la mente un cuarteto que se ha vuelto parte de mi vida y que he escuchado infinidad de veces, el Opus 132, y en especial el tercer movimiento (*Molto adagio*), el que han llamado «*Canzona di ringraziamento in modo lidico*»^[9]. Entonces creí ver con claridad lo que Stravinski quería decir: «la música —así nos lo enseñó en la segunda lección— es el arte del tiempo»; y también, pensaba yo, nuestros cuerpos humanos, esa «humanidad martirizada» que continuamente busca respirar con mayor independencia a la luz de la salud, son portadores del tiempo. Aquí me detuvo «*l'ennui de fournir du bavardage*» del que hablaba Mallarmé.

Me queda todavía un punto. Entre la rica cosecha de acontecimientos y gestos de Igor Stravinski que nos ofrece Robert Craft, éste es el que más vueltas me da en la cabeza:

«He observado —le dice su interlocutor— que siempre duerme con una luz encendida, ¿sabe a cuándo se remonta esta costumbre?

Y él:

«De noche sólo puedo dormir si desde alguna habitación vecina entra en mi cuarto un rayo de luz. Tal vez esto se remonte al farol que había fuera de mi ventana y alumbraba el canal Kriúkov. Pero no importa qué haya sido; este cordón umbilical de luz me permite aun ahora, a mis 78 años, entrar de nuevo en ese espacio protegido y cerrado que conocí cuando tenía siete u ocho años^[10].

Me maravilla que hable así un hombre que declara: «No me gusta recordar mi infancia.»^[11]

No obstante, esa luz débil pero persistente que algún día comenzó con el farol de una calle en la antigua Petersburgo, aunque se hubiera apagado la llama original, siguió década tras década, como la luz de una estrella extinguida, iluminando su sueño y ofreciéndole el mundo protegido de sus años infantiles...

El año pasado, Stravinski dijo: «Sé que todavía hay música dentro de mí. Debo

darla. No puedo vivir una vida que sólo recibe.»^[12] Que Dios le conceda muchos días por venir, y que el rayo de luz del nocturno canal Kriúkov acompañe siempre sus fértiles sueños.

IORGOS SEFERIS
Atenas, mayo de 1969
(Traducción de Selma Ancira)

I 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 ocultarles 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 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 les impulsa 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 por su densidad, por su peso específico. De ningún modo tengo intención de abrumarles..., pero es difícil hablar de música apegándose exclusivamente a sus realidades sustanciales: 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 *ἵσταναι*, 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 *Texvfj* 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. De ahí 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 como para no tomarme esta 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 a cambio, así lo espero, la oportunidad de ser testigos de una serie de confesiones musicales.

Estas no serán, pueden estar seguros, unas confesiones a la manera de Jean-Jacques Rousseau; menos aún a la manera de los psicoanalistas, quienes, con un aparato pseudocientífico, no hacen sino profanar miserablemente los valores auténticos del hombre y de sus facultades psicológicas y creadoras.

Quisiera situar mi sistema de confesiones entre lo que es un curso *académico* — retengo su atención 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 la palabra *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* y *dogmático*, por poco que se las aplique en el orden estético, como en el orden espiritual, no dejan nunca 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, nos resulta imposible 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 de 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 la 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.

A lo largo de este curso apelaré continuamente a su gusto y sentido del orden y de 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 guiarles 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 ser 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 les garantiza a ustedes que no será un conjunto de opiniones que les propongo, sino una suma de comprobaciones que les ofrezco, y que, hechas por mí, no son menos válidas 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 de un 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 plano de la realidad concreta. Y si 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, comprobar las relaciones que las cosas tienen entre sí, tratar de aclararlas. Explicárselo 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 un misterioso vínculo en la mayor parte de los juicios que se emiten 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. Una casualidad 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 *Retruchka*, *La Consagración de la Primavera* y *El Ruiseñor* aparecieron en una época que estuvo marcada 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 mismo 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 respecta, 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 en el 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; pero 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 calificado de 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 citarles 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 el 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, por muy rudo que sea, es legítimo en la medida en que revela su autenticidad. Pero para reconocer los valores auténticos entre los excesos ficticios, 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^[13], con los *laudatores temporis acti*. Y tengo conciencia, al emplear esta palabra, de no dar, en modo alguno, marcha atrás. Mi posición, a este respecto, 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 que sea la opinión que se tenga sobre la música de Arnold Schönberg —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 verdadera 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 mero hecho de que no agrade.

Tan degradante como esto es la vanidad de los esnobs que se jactan de una vergonzosa familiaridad con el mundo de lo incomprensible 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, sus contemporáneos no siempre reconocen la novedad. Permítaseme tomar como ejemplo la obra de un compositor que elijo expresamente, puesto que su música, cuyas cualidades han sido claramente reconocidas después de mucho tiempo, ha llegado a ser tan universalmente popular que hasta es frecuente oírla 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, sino el ejemplo que él mismo nos proporciona de una obra cuyos méritos más relevantes han sido despreciados por su novedad por aquellos mismos cuya misión exige estar exactamente informados de la realidad que van 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 negarle el don melódico. Veían en Gounod «un sinfonista perdido en el teatro», un «músico severo», según sus expresiones 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 sin tapujos que *Fausto*, en conjunto, «no era la obra de un

melodista». En cuanto al famoso Scudo^[14], cuya opinión dictaba la ley desde la *Revue des Deux-Mondes*, dio a luz el mismo año esta obra maestra histórica 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 qué han bebido los peores músicos de la Alemania moderna, los Listz, 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 cual 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 ocupa de 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 crear, 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.

Permítanme ahora exponerles el orden de mi curso. Constará de seis lecciones, cada una de las cuales quiero que lleve un título.

La que acabo de exponerles, como han podido apreciar, no es más que una *toma de contacto*. He tratado, en esta primera lección, de resumir los principios fundamentales de mis cursos. Ustedes saben que van a asistir a confesiones musicales. El sentido que doy a esta expresión está matizado, 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. Una 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, con este objetivo, de los principios de contraste y de similitud. La segunda 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; y, finalmente, la oposición entre el reino de la necesidad y el reino de la libertad.

La cuarta lección versará sobre la tipología musical vista a la luz del desarrollo 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, de ahí, al conjunto de elementos formales cuyo encadenamiento constituye lo que se podría denominar 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 mecenazgo, al espíritu burgués. Al modernismo y al academicismo, 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 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, por último, del neofolklorismo 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, así como del 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 una comunión, una unión del hombre con su prójimo y con el Ser.

Como 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 que no he elegido el método más habitual, que desarrolla una tesis pasando 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 saber que es una necesidad de orden práctico la que 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 las relaciones, 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.

II 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 encanta. Nos lleva a decir: «¡Qué bonita música!» Desde luego que no se habla sino por comparación. Pero aquí está el asunto: 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 creadores: hay que reconocer que nos engañamos. Es menester que exista el hombre que recoja esas promesas. 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 considerado que no es música va 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 terrenales. De modo 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 sí lo 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 objetos privados 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 ilumina. 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 Comédie Française 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 Comédie Française, Jules Clarétie, 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 decano —dice Clarétie—, es del siglo XV...» «Del siglo xv —dice Mounet-Sully—. Entonces, en el siglo xv debió de ser nueva...»

Mounet-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 de 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 solamente que esos viajes imaginarios no nos aportan nada preciso y no nos enseñan a conocer mejor la música. Nos asombramos a propósito de Gounod, en la lección precedente, de que hasta *Fausto* encontrase en sus comienzos, hace setenta años, oyentes reacios 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 estimulante 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 remontarse 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 dificultades materiales que se acumulan hasta el punto de reducir a conjetura lo que debía ser desciframiento.

Por lo que a mí respecta, no puedo empezar a interesarme por el fenómeno musical sino en tanto que 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 más que un fenómeno de especulación. Esta expresión no les debe asustar 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.

Para que nuestra exposición resulte más cómoda, 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 sucesión del tiempo y requiere, por consiguiente, el concurso de una memoria vigilante. Por tanto, la música es un arte

diacrónico, como la pintura es un arte *espacial*. La música supone, ante todo, cierta organización del tiempo, una *crononomía*, 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, etcétera...

Observamos entonces que el metro, que no nos ofrece, por su naturaleza, sino elementos de simetría y presupone cantidades susceptibles de sumársele, está utilizado necesariamente por el ritmo, cuya misión consiste en ordenar el movimiento al dividir las cantidades proporcionales por el compás.

¿Quién de nosotros, al escuchar una música *de jazz*, no ha experimentado una sensación divertida y próxima al mareo, cuando ve que un bailarín o un músico solista que se obstina en marcar acentos irregulares no puede liberar 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 la manera de destacar la fantasía rítmica del solista, y ellas son las que determinan la sorpresa y crean 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 frecuente, 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 Estados Unidos 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 desmesurado del vocabulario musical.

Más complejo y auténticamente esencial es el problema específico del tiempo, del *cronos* musical. Este problema ha sido recientemente objeto de un estudio, particularmente interesante, del señor Pierre Souvtchinski, filósofo ruso amigo mío.

El pensamiento del señor Souvtchinski 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 Souvtchinski como un complejo innato de intuiciones y de posibilidades, fundado ante todo en una experiencia musical del tiempo —el *cronos*—, cuya incorporación musical no nos aporta sino la realización funcional.

Todos sabemos que el 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— y que suponen, cada una, un proceso psicológico especial, un *tempo* particular. Estas variaciones del tiempo psicológico no son perceptibles más que con relación a la sensación primaria, consciente o no, del tiempo real, del tiempo ontológico.

Lo que determina el carácter específico de la noción musical del tiempo es que esta noción nace y se desarrolla o bien independientemente de las categorías del tiempo psicológico, o simultáneamente a 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 Souvtchinski 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 se anticipa o se opone a 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 domina la voluntad de 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 que, en general, es más conveniente 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 largo plazo. 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 procede 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. Solo el buen criterio 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 que nunca dejo de encontrarla. El contraste está por doquier: 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 no tengo por tanto la intención de importunarles con pedagogía musical. No me incumbe recordar, en estos momentos, nociones elementales que la mayoría de ustedes conocen y que, en el supuesto caso de 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 ciertos malentendidos, como 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 la alteración 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 resolución 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 unida 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 ayer^[15] 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 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 cuya existencia ni sospechábamos.

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 cantinela 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 dan 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 de asombroso. La armonía, tal como se enseña en nuestros tiempos en las escuelas, impone reglas que no fueron fijadas sino mucho 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, pues, no es tanto la tonalidad propiamente dicha como aquello que se podría denominar la polaridad del sonido, de un intervalo o, incluso, de un complejo sonoro. El polo del tono 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 ya no creemos en el valor absoluto del sistema mayor-menor fundado sobre esa entidad que los musicólogos denominan escala de *do*.

La afinación de un instrumento, por ejemplo del piano, 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 ciertas relaciones de intervalo. Tal ejercicio conduce a la búsqueda del centro hacia el que debe converger 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 obligación 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 tampoco la música de nuestro tiempo está 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 *atonalidad*.

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 negarlo. Así entendido, la atonalidad no responde demasiado a lo que entienden quienes la 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 diferencia de la cantinela sin acompañamiento, la cual es llamada *monodia* para distinguirla de aquélla.

Melodía, *μελωδία* en griego, es el canto del *mélōs*, 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, regular 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.^[16] Más modestamente, y por necesidades del momento, elegiremos dos B, para mayor comodidad.

Por el tiempo en que Beethoven legaba al mundo riquezas debidas en parte a esa negación 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 siquiera pensar en reconocerse el menor mérito. Beethoven ha legado a la música un patrimonio que no parece sino

fruto de su obstinada labor. Bellini recibió el don melódico sin haber tenido la necesidad de pedirlo, como si el Cielo le hubiese dicho: «Te doy justamente todo aquello que faltaba a Beethoven.»

Bajo la influencia del docto intelectualismo que reinó entre los melómanos de la categoría seria, fue 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 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 también 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. En este terreno, nada 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 les quiero importunar más con un curso de morfología que, en el fondo, no responde al fin de mis lecciones. Sólo apunto 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 verbales. 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 lleva largo tiempo estacionada. 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 él. ¡Qué fuerza debió de tener este hombre que pudo romper una forma musical esencial con tanta energía que, aún hoy, cincuenta años después de su muerte, vivimos abrumados bajo el peso del farrago y la batahola del drama musical! Pues el prestigio de la *Gesamtkunstwerk* [Obra de arte total] está aún vivo.

¿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 admirable consigna de Verdi: «*Torniamo all'antico e sarà un progresso!*»

III

DE LA COMPOSICIÓN MUSICAL

Vivimos en un tiempo en el que la condición humana sufre hondas conmociones. El hombre moderno va camino de perder el conocimiento de los valores y el sentido de las relaciones. Este desconocimiento de las realidades esenciales es sumamente grave porque nos conduce de modo infalible 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 fue 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 se refiere?

No olvidemos que está escrito: «El Espíritu dirige su soplo adonde quiere». Lo que debemos retener de esta 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 os 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 encantado a los flecos de una obra; le gusta esa obra por razones que a menudo nada tienen que ver con la esencia de la música. Este placer le basta, y no requiere ninguna justificación. Pero si ocurre que la música le desagrada, nuestro melómano pedirá cuentas por semejante contratiempo. Exigirá que se le explique lo que en esencia es 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 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 esnobs está infestado de gente que, como el personaje de Montesquieu, se pregunta cómo es posible haber nacido en Persia. Me obligan irremediamente 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 fuera 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 guiarles 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 otorga en la génesis que estudiamos; simplemente afirmo que no es en modo alguno condición previa del arte musical, sino una manifestación secundaria en el orden del tiempo.

Inspiración, arte y 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. Más tarde, 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 es 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 a eslabón, malla a 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 gracias al esfuerzo de una técnica vigilante.

Este apetito que 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 juicio, 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 desarrollo anárquico estaba prohibido 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 condición de artesanos.

Les artisans bien subtils
Animent de leurs outils
L'airain, le marbre, le cuyvre^[17]

dice el poeta Du Bellay. Montaigne enumera en sus *Ensayos* los «pintores, poetas u otros artesanos». 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, cosa 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 ocasión, durante la guerra^[18], 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 figuraba allí como compositor. Le respondí que la expresión «inventor de música» me parecía cuadrar mejor con el oficio que ejerzo que aquella 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 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 saco provecho. Pero no hay que confundir este aporte de lo fortuito con ese capricho de la imaginación llamado comúnmente 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 así sea.

«En todo lo que se inclina graciosamente —dice G. K. Chesterton en alguna parte— es preciso que haya un esfuerzo de rigidez. 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 derechos y la vida os doblegará.»

La facultad de crear nunca se nos da sola. Va acompañada del don de la observación. El verdadero creador se te conoce en que encuentra siempre en derredor, en las cosas más comunes y humildes, elementos dignos de ser notados. No necesita un paisaje bonito; no precisa 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 lo retiene y dirige su operación. Si el dedo resbala, lo notará, y oportunamente sacará provecho de este imprevisto que le ha sido revelado por un error.

Pero el accidente no se crea: uno repara en él para inspirarse. Es, quizá, la única cosa que nos inspira. Un compositor prelude de igual modo que hurga un animal. 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: él anda en busca del 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 interpone en nuestro 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 marchante, 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 completamente 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 dominio 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 éste sea, 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; escuna 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, uno entre cientos, 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 los muchos elementos que la liberaban de la tiranía del sistema wagneriano.

La música de *Mavra* se atiene a la tradición de Glinka y de Dargomiski, 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 Pushkin en 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 el confuso alboroto 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 propicio para despejarnos de las miasmas del drama lírico cuya enfática seriedad no podía disimular su vacuidad.

No sin motivo busco refriega con la famosa *Gesamtkunstwerk*. 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 la 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 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 *Gesamtkunstwerk*, y siempre han estimado su prestigio en su exacto valor.

Ya he dicho que no veía necesario para la música adoptar un sistema dramático semejante; es más, creo 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 a disfrutar escuchando obras de música fácil. Poco después se volvió para bostezar ante dramas en los que la música, arbitrariamente paralizada por rémoras 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 impúdicamente 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 sólo logró la atención del público cultivado 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, fue 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 pleno auge 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 Baucis*, de Gounod; *Lakmé*, *Coppélia*, *Sylvia* de Léo Delibes; *Carmen*, de Bizet; *Le Roi malgré lui*, *L'Étoile*, de Chabrier; *La Béarnaise*, *Véronique*, de Messager, a las que se viene a agregar hoy *La cartuja de Parma*, 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 *Falstaff*, 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*, *Aída* y *La Traviata*. Sé bien que defiendo precisamente lo que la sociedad de preguerra despreciaba en la obra de este gran compositor. Lo siento, pero sostengo que hay más sustancia y más invención auténtica en el aria de *La donna e 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 hinchaban desmesuradamente la sinfonía y la alimentan menos que la invención, tan modesta como aristocrática, que brilla en cada página de Verdi.

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

La música de Richard Wagner es más improvisación que construcción, en el sentido musical estricto. 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 interno 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 popular 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 acaba en pura fantasía. Los efectos que produce pueden agradar accidentalmente pero no son susceptibles de repetición. No puedo concebir una fantasía que se repita, 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 el 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 se refiere, siento una especie de terror cuando, al ponerme a trabajar, ante 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 apoyarme en 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, de que el tiempo fuerte y el tiempo débil están a mi disposición y de 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 antes me asustaban. 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. Yo a mi vez le impongo las mías. Henos 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 cimiento 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 actuación y me imponga más obstáculos. Lo que me libra de una traba me quita una fuerza. Cuanto más se obliga uno, mejor se libera 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 sino 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.»

IV TIPOLOGÍA MUSICAL

Todo arte supone un trabajo de selección. Las más de las veces, cuando me pongo manos a la obra, mi objetivo no es todavía muy preciso. Si en este momento de mi operación me preguntasen qué es lo que quiero, tendría una gran dificultad en

responder; pero sé bien que contestaría con precisión si se me preguntara qué es lo que no quiero.

Proceder por eliminación, saber *descartar*, como en el juego, es la gran técnica de la selección. Encontramos aquí la búsqueda de lo *Uno* a través de lo *Múltiple* que habíamos evocado en nuestra segunda lección.

Tendría grandes dificultades para explicar de qué manera este principio se encarna en mí música. Trataré de hacerlo sentir más por la exposición de mis tendencias generales que por el ejemplo de hechos particulares. Procediendo por yuxtaposición de tonos vigorosamente contrastados puedo producir una sensación inmediata y violenta. Si, al contrario, me esfuerzo por reunir colores vecinos, llego menos directamente pero con más seguridad al fin. El principio de este método nos revela la actividad subconsciente 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.

Esta 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 aquéllos para quienes el lenguaje de la época es familiar los diferencian con facilidad.

La indumentaria que la moda impone a los hombres de una misma generación obliga a quienes la llevan a una gesticulación particular, a una prestancia, a 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, igual que 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 decirles que lo que se llama estilo de una época resulta de la combinación de estilos particulares en la 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 se beneficiaron de 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 mucho, 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, en 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, perfilarse de cuando en cuando en el horizonte del arte uno de esos bloques erráticos de origen desconocido y existencia incomprensible. Estos monolitos parecen enviados desde el Cielo para afirmar la existencia, y en cierto modo la legitimidad, de lo accidental. El más curioso se llama Hector Berlioz. Su prestigio es grande y se debe, 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 fue, por otra parte, tan breve, no debe ser tenido en consideración a la misma altura 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, Balakirev y el Rimski-Korsakov de las obras de juventud; pero no alcanza a tocar lo esencial.

Los grandes faros de que hablábamos 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 academicismo. 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 aíslan al artista de sus semejantes y lo condenan a aparecer a los ojos del público en calidad de monstruo: monstruo de la 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 tiende a destrozar 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 a punto 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, promulgando 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 realizar.

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 Bonnard. «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 da 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 se ha llamado el progreso de las luces ha inventado por añadidura ese absurdo monumental que consiste en atribuir a cada accesorio, como a cada sentimiento y a cada personaje del drama lírico, una especie de número de guardarropía que se denomina *leitmotiv*, lo cual hacía decir a Debussy que la *Tetralogía* le parecía un vasto anuario musical.

Hay dos especies de *leitmotiv* 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 Nibelungos.

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 de *El ocaso de los Dioses* se parezca a uno de esos turistas que se ven en lo alto del Empire State 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 ya indica 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 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 cliché... El peligro está en fabricarlos y en imponerles fuerza de ley, tiranía que no es sino manifestación de un romanticismo decrepito.

«Romanticismo» y «clasicismo» son términos que han sido sobrecargados de sentidos tan diversos que no esperarán de mí que me defina en una cuestión que, vasta como es, se reduce, en definitiva, a una cuestión 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 virtud de su romanticismo subyugado. Lo que se desprende de este aforismo es la necesidad de la subyugación. Veán, por ejemplo, la obra de Chaikovski. ¿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. Lo tomo como ejemplo porque es categórico, como es impresionante, desde el mismo punto de vista, la música de otro romántico mucho más alejado de nosotros: Cari Mana von 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 *Der Freischütz*, *Euryanthe*, *Oberon*, de un lado, y del otro *El buque fantasma*, *Tannhauser* 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 para 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 de que nos produzcan fiebre, y sean 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 relacionada, la de estos otros dos antagonistas: el modernismo y el academicismo.

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 sí... 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 el 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 popular 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 hacerlo 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. ¿Será 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 sí 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 mentira y declarar de una vez por todas que nombramos moderno a todo aquello que halaga nuestro esnobismo en el sentido estricto de la palabra. Pero ¿vale verdaderamente la pena halagar el 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 academicismo.

Se dice de una obra que es académica cuando está compuesta según los preceptos de la escuela. Resulta de esto que el academicismo, considerado como un ejercicio escolar fundado en la imitación, es de por sí una cosa útil y hasta indispensable para los principiantes que se ejercitan en el estudio de modelos. Resulta también que el academicismo 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, más que a una escueta corrección cuyos productos son exangües y secos.

Los musicólogos 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 academicismo, 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 encontrar claro y ordenado, sin dejar lugar a ningún equívoco por el que puedan escurrirse, se ordena a su vez en el casillero del academicismo. 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 musicólogos 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 tal cual son, se lanzan con saña sobre ese pobre academicismo, 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. Ningún temperamento se adquiere. Y yo no tengo el temperamento propicio al academicismo; 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 buen o mal grado, me concedan lo que hoy me rehúsan 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 me niego a 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 les mostrarán aún 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 hinchazón 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 desorden sin carácter. Haydn es un artista diestro a quien falta inspiración (*sic*). El conjunto es frío.»

Ludwig Spohr, renombrado compositor, oye la *Novena 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 castigadas por las leyes 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 oponga a los derechos de la crítica. Siento, al contrario, que 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 arte.» Nos adherimos gustosos a esta definición. Y puesto que la crítica es un arte, no puede escapar ella misma a nuestra crítica. ¿Qué le pedimos? ¿Qué límites asignaremos a su imperio?

A decir verdad, la queremos libre en su ejercicio estricto, 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 contra 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), sí al 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 esnobs? Son los servidores más útiles de las nuevas tendencias. Si no las sirven con convicción, las sirven al menos en su calidad de esnobs. 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.

Puestos a elegir, prefiero las francas invectivas de un buen oyente que no ha entendido nada, a tantos falsos elogios, tan perfectamente inútiles para quienes los dan como para quien los recibe.

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

Los *pompier*s 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 *pompieri* que hablan de melodía; que reivindican, 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 *pompieri* de vanguardia harían mal, por otra parte, en despreciar demasiado a sus colegas mayores de edad. Unos y otros seguirán siendo *pompieri* 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 esnobs, como el viejo *pompier* en la clase burguesa.

Por las razones que ya he expuesto, el burgués me irrita mucho menos que el esnob. No lo defiendo por decir que, verdaderamente, es demasiado fácil atacarlo. Dejemos esos ataques a los grandes especialistas, 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 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 Brandemburgo, que ayudó a Johann Sebastian Bach; al príncipe Esterházy, que se ocupó de Haydn, y a Luis II de Baviera, que protegió a Wagner. Si el mecenazgo se debilita día a día, honremos a 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 a 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.

V

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 por 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 ayudarles 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, sobre todo, porque la música de Rusia, particularmente en sus últimas manifestaciones, ilustra de modo característico y muy preciso las tesis esenciales que me complace exponerles. 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 *mélos* 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 prima 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 en 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.

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

Balakirev, Mussorgski, Borodin, Rimski-Korsakov, 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 talentos 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 Rimski-Korsakov 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 de 1880, un rico aficionado, Beláiev, que se hizo editor por amor a la música rusa, reunió un pequeño círculo de músicos que incluía a Rimski-Korsakov, a su joven y brillante alumno Glazúnov, a Liádov 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 academicismo. El círculo de Beláiev se inclinaba cada vez más hacia el academicismo. 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 Chaikovski. Chaikovski, como Rimski-Korsakov, se dio cuenta de la necesidad de adquirir una sólida técnica; uno y otro fueron profesores de conservatorio, Rimski en San Petersburgo, Chaikovski en Moscú. Pero el lenguaje musical de este último se encuentra tan distante como el de Glinka del *parti pris* que caracterizaba a los «Cinco». Mientras que Glinka vivió bajo el reinado de la ópera y del canto italiano, Chaikovski, que aparece al fin de este reinado, 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», sí al 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 añadieron al folklore nacional el realismo naturalista caro a su época, y del ruso Chaikovski, 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 academicismo, que se dejaba presentir en las actividades del círculo Beláiev, no tardaría en suscitar epígonos, mientras que los imitadores de Chaikovski 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 cuyos 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 indignación.

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 Gógol 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 aún menos 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 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 la habían subyugado

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 Leóntiev, Solóviev, Rosánov, Berdáiev, Fedórov, Nesmélov. Por otra parte, el simbolismo literario que se expone con los nombres de Blok, Z. Gippius y Biely, así como el movimiento artístico de Diaghílev «Mir Iskoustva», habían contribuido mucho a este enriquecimiento. Sin hablar de lo que entonces se llamó el «marxismo legal», que había suplantado el marxismo 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 impotente; con mucha mayor razón podemos juzgarlo así desde nuestros días.

Recordemos solamente ese grotesco movimiento dirigido por Chúlkov que se llamó «Movimiento de los Anarquistas Místicos», de una tan sospechosa mística, por supuesto; Merejkovski y el significativo éxito de Andréiev y de Artzibáchev, novelistas del peor gusto. Pero comparados con la época oscura de los años 1860ai880 (la de los Chernichevski, Dobroliúbov, Pisárev, cuando desde un medio de falsos intelectuales, moralmente descalificados y socialmente desarraigados, de seminaristas ateos y estudiantes fracasados, subía una onda pérfida 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 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 exterior e interior. Así, la Revolución naciente, que unía el radicalismo marxista de los emigrados con el pogromo 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 Dostoievski 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 Roma. Según la imagen tan exacta de Rosánov, «Rusia perdió sus colores, no en tres días, sino en dos».

Ya va siendo hora de abandonar ese punto de vista trivial y erróneo (que por otra parte desvirtúan a menudo los hechos), que atribuye al tipo ruso un elemento de irracionalismo innato, con la pretensión de hallar en éste la explicación de su predisposición al misticismo y a la devoción. Aun concediéndole esta particularidad, no se la podría mantener sin riesgo si 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 tanto el ateísmo militante 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 pseudocrítico 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 Pushkin, y, en primer lugar, con Gógol, 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 Peredvizhniki^[19], con sus exposiciones ambulantes, movimiento que precedió a los esfuerzos de Diaghílev.

Otros rehusaban al arte todo derecho de existencia propia. Testimonio la célebre discusión en su honor alrededor de 1860: «¿Qué es más importante, Shakespeare o un par de botas?» Tolstói 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», ha 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 Chaikovski, 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 revoluciones, otros, en fin, del folklore, y todos adjudicaron a la música problemas y fines que le son extraños. Les citaré, a título de curiosidad, el hecho poco conocido de que Scriabin se proponía poner un epígrafe a la partitura de su *Poema del Extasis*, que no era sino el primer verso de la Internacional: «Arriba,

parias 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 Rimski-Korsakov, la cual ya no era en ese entonces más que un academicismo coagulado. La guerra vino a anular ese esfuerzo, y los sucesos posteriores barrieron los últimos vestigios. Así ocurrió que la Revolución encontró 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.

A 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 a su alrededor, aceptaron la revolución sin ser de ningún modo los abanderados. Gorki, personalmente vinculado con algunos de los jefes comunistas, se exilió 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 aún, por parte del poeta futurista Maiakovski, una acerba diatriba, que envió a Gorki hacia 1926, bajo la forma de una carta en verso: «Es realmente una lástima, camarada Gorki —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. Maiakovski 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 política 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 Rimski-Korsakov, considerada demasiado mística, estaba en el «índice», mientras que *Eugenio Onegin*, de Chaikovski, 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 Onegin*, 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 la 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 Dechévov, y *El Erente y la Retaguardia*, de Gladcovski. Independientemente de estas ideologías regionales y provinciales típicamente rusas, se rendía a Beethoven un culto revolucionario y romántico. El *finale* de la *Novena sinfonía* figuraba a menudo en las audiciones al lado de *La Internacional*, compuesta, como es sabido, por el belga Degeyter. 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», rumores guerreros, lamentos de vencidos.

He aquí, escrito por uno de los más célebres críticos musicales soviéticos, el análisis de esta misma *Tercera 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 al polvo volverás». En el *scherzo* y en el *finale* 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 Stásov y de Mussorgski (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 grandilocuencia no llegan a impedir que la ópera más celebrada 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 Lunacharski (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 darles 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 a su alrededor. 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 Maiakovski. 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 Maiakovski todo su prestigio y toda su significación, fue necesaria nada menos que la intervención personal de Stalin. «Maiakovski —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 Shostakóvich *Lady Macbeth de Mtzensk*, sobre un asunto de Léskov, y su ballet *El límpido arroyo*, sobre temas *koljosianos*^[20]. La música de Shostakóvich y los motivos de sus composiciones fueron severamente juzgados, puede que no del todo erróneamente, esta vez. Se les tachó, entre otras cosas, de for malismo decrépito. 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 «simplificación», en el nuevo popularismo y en el folklore.

El éxito del compositor Dzerjinski, apoyado por la aprobación personal de Stalin, así como el éxito de sus óperas sobre asuntos de novelas de Sholójov, *El Don apacible* y *Campos roturados*, revelaron esa tendencia hacia el folklore, que se dijo era 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, Miaskovski, Steinberg y otros que no son sino continuadores de las escuelas de Rimski-Korsakov y de Glazúnov).

Se afirma 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, azerbaiyanos, abjasianos, buriato-mogoles, tártaros, calmucos, turcomanos, kirghises, hebraicos, etc.). Por interesante e importante que pueda ser, 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 Stalin, Voroshilov 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, de 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-Sénem*, *Guisara*, *Daissi*, *Abesalon* y *Eteri*, *Aichurek*, *Adjal-Orduna*, *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 pseudopopular. 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 koljosianos. 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 este 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 llamarles la atención sobre dos corrientes que, en mi opinión, 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 Sholójov para asuntos de ópera, se han vuelto hacia Gorki, hacia asuntos de guerra civil. Se ha llegado incluso, en una reciente ópera, *En la Tempestad*, a que figure 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 Chaikovski, no sin haber modificado el asunto y el libreto, de un color juzgado como demasiado místico y, por 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 Susanin*. 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 campaneó 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*»^[21]), 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 lo comprenderán, es ante todo un problema de concepto general; es decir, un sistema 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 verdaderamente si está en un círculo cerrado. Uno no puede más que quedarse encerrado o salir. Es precisamente 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 que es la música. La una asume cierto estilo profano. La otra es de estilo elevado o grandilocuente. Los *koljosianos*, rodeados por todos lados de tractores y de automáquinas (éste es el término), danzando con una alegría razonable (según las exigencias del porte comunista) a los sonos de un coro 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, Aleksei Tolstói, no se priva de escribir con la mayor seriedad a propósito de la *Quinta sinfonía* de Shostakóvich: «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 la 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 *finale*, 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 liberarse.

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 *Koljós 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, diría incluso 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 hiperinternacional sufrió bastante rápido una mutación y se pudo ver a Rusia recaer en un estilo del peor nacionalismo y patriotismo 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 viene acompañada de 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 *conservadurismo* sin *renovación* o *revolución* sin *tradicción*; de ahí esa vacilación gigantesca sobre el vacío que siempre me ha producido vértigo.

No se asombren 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 por menos de generalizar mi análisis.

Sin duda, el pueblo ruso es uno de los mejor dotados para la música. Desgraciadamente, pese a que sabe razonar, la meditación y la especulación no son su punto fuerte. 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 lo había estado.

VI 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 con junto 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 que haya muchos menos lectores de partituras de orquesta que

lectores de libros sobre 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 *mélos*.

Esta sujeción que impacienta tan a menudo el histrionismo 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 oyente.

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 oyente, y que alteran la buena transmisión del mensaje.

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

Advirtamos 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 buen o mal grado, mientras que del intérprete tenemos el derecho a 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 fundado 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 sutalizar 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 adioses* de Frédéric 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, junto al prestigio de que goza en nuestros tiempos sobre el *podium*, que concentra todas las miradas en él, 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 gastronómico 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 inundo 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 henos 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 del 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 de 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 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 Johann Sebastian 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 múltiple 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 oyente. El oyente 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 término, 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.

Les llamo 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 que sea su valor, es siempre el fruto de estudios, de razonamientos y de cálculos que implican todo lo contrario de una improvisación.

Me he extendido largamente sobre este tema a fin de hacerles ver 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 puede el oyente 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 oyente 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 oyente 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 sucesión, sino para que también participe, en cierto modo, de las peripecias de su transcurso.

De hecho, esta participación activa es indudablemente rara, como raro es el creador respecto de la multitud. Esta excepcional participación proporciona al compañero un placer tan vivo, que le une en cierto 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 oyente 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, además de la del oyente 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 esnobs, 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 Johann Sebastian 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 oyente moderno no necesita hacer más esfuerzo que el de girar 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 trata de infundir amor por la música, difundiéndola cada vez más, se encuentra a menudo con que aquellos a quienes quisiera despertar el interés y desarrollar el gusto pierden el apetito.

EPÍLOGO

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 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.

A lo largo de estas lecciones he insistido, en distintas ocasiones, sobre la cuestión esencial que preocupa al músico, como también a toda persona con alguna inquietud

espiritual. Esta cuestión, según 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, en una palabra, lo inauténtico, estoy no menos convencido de que variar sin cesar la búsqueda no conduce sino a una vana curiosidad. Por eso me parece inútil y peligroso sutilizar 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 alimento 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 alto están los ángeles en la jerarquía divina, menos palabras tienen a su disposición; de manera que quien está en lo más alto sólo puede articular una sílaba. ¿Es esto el ejemplo de una monotonía que debemos temer?

En verdad, no es posible la confusión entre la monotonía, que nace de la falta de variedad, y 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 a la hora de dar a luz «se siente triste porque su hora ha llegado; 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 nuestro prójimo, 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.



Ígor Fiódorovich Stravinski (en ruso: Игорь Фёдорович Стравинский) (Oranienbaum, 17 de junio de 1882 – Nueva York, 6 de abril de 1971) fue un compositor y director de orquesta ruso, uno de los músicos más importantes y trascendentes del siglo xx. Su larga existencia —murió cuando iba a cumplir los 89 años— le permitió conocer gran variedad de corrientes musicales. Resultan justificadas sus protestas contra quienes lo tildaban como un músico del porvenir: «Es algo absurdo. No vivo en el pasado ni en el futuro. Estoy en el presente». En su presente compuso una gran cantidad de obras clásicas abordando varios estilos como el primitivismo, el neoclasicismo y el serialismo, pero es conocido mundialmente sobre todo por tres obras de uno de sus períodos iniciales —el llamado período ruso—: *El pájaro de fuego* (*L'Oiseau de feu*, 1910), *Petrushka* (1911) y *La consagración de la primavera* (*Le sacre du printemps*, 1913). Para muchos, estos ballets clásicos, atrevidos e innovadores, prácticamente reinventaron el género. Stravinski también escribió para diversos tipos de conjuntos en un amplio espectro de formas clásicas, desde óperas y sinfonías a pequeñas piezas para piano y obras para grupos de jazz.

Stravinski también alcanzó fama como pianista y director, frecuentemente de sus propias composiciones. Fue también escritor; con la ayuda de Alexis Roland-Manuel, Stravinski compiló un trabajo teórico titulado *Poetics of Music* (*Poética musical*), en el cual dijo una famosa frase: «La música es incapaz de expresar nada por sí misma». Robert Craft tuvo varias entrevistas con el compositor, las cuales fueron publicadas como *Conversations with Stravinsky*.

Esencialmente un ruso cosmopolita, Stravinski fue uno de los compositores y artistas

más influyentes de la música del siglo xx, tanto en Occidente como en su tierra natal. Fue considerado por la revista *Time* como una de las personalidades más influyentes del siglo xx.

Notas

[1] *Stravinsky in Conversation with Robert Craft*, Penguin Books, 1962, págs. 45-46.

<<

[2] *Stravinsky in Conversation*, pág. 205. <<

[3] Igor Stravinsky and Robert Craft, *Expositions and Development*, Faber, London 1962, pág. 18. <<

[4] Véase *infra*, pags. 36-39. <<

[5] *Stravinsky in Conversation*, pág. 34. <<

[6] Véase *infra*, pág. 124. <<

[7] The New York Review of Books, 24 de abril de 1969 (Igor Stravinsky and Robert Craft, *Themes and Conclusions*, Faber, London, 1972, pág. 147). <<

[8] *Stravinsky in Conversation*, pág. 240. <<

[9] «*Canzona di ringraziamento offerta alla divinità da un guarito, in modo lidico.*»

<<

[10] *Expositions and Development*, págs. 13 y 18. <<

[11] *Stravinsky in Conversation*, pág. 158. <<

[12] *The New York Review of Books*, 14 de marzo de 1968. (*Themes and Conclusions*, pág. 140). <<

[13] 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.) <<

[14] Paul Scudo (1806-1864), compositor y crítico francés que, a partir de 1830, se consagraría a las crónicas musicales para distintos periódicos. (N. *del E.*) <<

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

[16] Denominación bajo la cual se agrupan valores tan dispares como Bach, Beethoven, Brahms y Bruckner. (N. *del T.*) <<

[17]

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

[18] La Primera Guerra Mundial. (*N. del E.*) <<

[19] Movimiento vanguardista de la segunda mitad del siglo XIX que preconizaba el realismo y la democratización del arte. (N. *del E.*) <<

[20] *Koljosiano*, referente al *koljós*, granja colectiva soviética. (N. del T.) <<

[21] «Crees empujar y eres empujado», Goethe, *Fausto*. (N. del T.) <<