

BIBLIOTECA DE ENSAYOS

N.º 17

LA MÚSICA

SUS EVOLUCIONES Y ESTADO ACTUAL

JOSÉ SUBIRÁ



EDITORIAL PAEZ-BOLSA, 10 - MADRID

1930

EDITORIAL PAEZ

Bolsa, 10 -:- MADRID

JOSÉ M.^a ESPERANZA Y SOLA

Treinta años de crítica musical

Colección póstuma de los trabajos del ilustre académico, con un bosquejo biográfico del mismo por el eminente crítico de arte D. José Ramón Mélida. Tres tomos en 4.º con un retrato del autor.—15 pesetas.

ROGELIO VILLAR

La armonía en la música contemporánea

Libro de atinados comentarios críticos acerca del arte nuevo y la crisis de la música, que interesan por igual al profesional y al profano.—2,50 pesetas.

LUIS NUEDA

De música

Guía espiritual para bucear en el noble arte de la música, y crítica y orientación seguras es este epistolario de un melómano que lleva a manera de prólogo una carta del académico D. Julio Casares.—4 pesetas.

OBRAS DEL AUTOR

- La tonadilla escénica.* (Publicación de la Real Academia Española.) Tomo I: Origen e historia. Tomo II: Morfología literaria y morfología musical. Tomo III: Libretos y transcripciones musicales. (En prensa.)
- La Música en la Casa de Alba.* Estudios históricos y biográficos. (Agotada.)
- Biblioteca de Artistas célebres:* I. Los grandes músicos: Bach, Beethoven, Wágner. II. Músicos románticos: Schubert, Schumann, Mendelssohn. Editorial Páez.
- Colección de monografías musicales:* I, Pergolesi; II, Schönberg; III, Mussorgsky; IV, Mozart; V, Rimsky-Korsakoff; VI, Gluck.
- Schumann:* Vida y obras.
- Ricardo Strauss.* (Agotada.)
- El músico poeta Clavé.*
- Enrique Granados.*
- El paisaje, las canciones y las danzas en Cataluña.* (Agotada.)
- Tonadillas satíricas y picarescas.*
- En pro de la tonadilla madrileña.* (Agotada.)
- La participación musical en el antiguo Teatro Español.* Publicación del Instituto del Teatro Nacional.
- Las transformaciones orgánicas de la Música.* (Agotada.)
- Colaboración de la parte española en la 11.ª edición del Musiklexikon de Riemann.*
- Su virginal pureza.* Novela.
- Carillones entre nieblas.* (La Bélgica que yo vi.)
- Mi valle pirenaico.* Cuadros novelescos.
- Los españoles en la guerra de 1914-1918.* Se han publicado cuatro tomos: I. Memorias y Diarios (Recopilación glosada). II. Así dijo Montiel (Historia novelesca). III. Epistolarios y narraciones (Selección refundida). IV. Ante la vida y ante la muerte (Novela histórica).
- La participación española en la nueva Biblioteca de la Universidad de Lovaina.*
- La Junta para ampliación de estudios.*
- La crisis de la vivienda.* (Tesis doctoral.)

BIBLIOTECA DE ENSAYOS

N.º 17

Volumenes publicados

- N.º 1.—Dr. César Herrera: El amor en España.
- N.º 2.—JUAN CARRER: El tiempo.
- N.º 3.—Rafael Méndez: El romanticismo.
- N.º 4.—Cecilia Méndez: El arte y el cristianismo.
- N.º 5.—Rafael Domínguez: El nacionalismo en España.
- N.º 6.—Francisco de Paula: Las ideas y los hechos.
- N.º 7.—Rafael Méndez: El arte de España.
- N.º 8.—Juan Carrer: El arte de la literatura.
- N.º 9.—Francisco de Paula: El arte de la literatura.
- N.º 10.—Francisco de Paula: El arte de la literatura.
- N.º 11.—Francisco de Paula: El arte de la literatura.
- N.º 12.—Francisco de Paula: El arte de la literatura.
- N.º 13.—Francisco de Paula: El arte de la literatura.
- N.º 14.—Francisco de Paula: El arte de la literatura.
- N.º 15.—Francisco de Paula: El arte de la literatura.
- N.º 16.—Francisco de Paula: El arte de la literatura.
- N.º 17.—Francisco de Paula: El arte de la literatura.

LA MÚSICA

- N.º 1.—Francisco de Paula: El arte de la literatura.
- N.º 2.—Francisco de Paula: El arte de la literatura.
- N.º 3.—Francisco de Paula: El arte de la literatura.
- N.º 4.—Francisco de Paula: El arte de la literatura.
- N.º 5.—Francisco de Paula: El arte de la literatura.
- N.º 6.—Francisco de Paula: El arte de la literatura.
- N.º 7.—Francisco de Paula: El arte de la literatura.
- N.º 8.—Francisco de Paula: El arte de la literatura.
- N.º 9.—Francisco de Paula: El arte de la literatura.
- N.º 10.—Francisco de Paula: El arte de la literatura.
- N.º 11.—Francisco de Paula: El arte de la literatura.
- N.º 12.—Francisco de Paula: El arte de la literatura.
- N.º 13.—Francisco de Paula: El arte de la literatura.
- N.º 14.—Francisco de Paula: El arte de la literatura.
- N.º 15.—Francisco de Paula: El arte de la literatura.
- N.º 16.—Francisco de Paula: El arte de la literatura.
- N.º 17.—Francisco de Paula: El arte de la literatura.

En prensa:

- N.º 18.—Francisco de Paula: El arte de la literatura.
- N.º 19.—Francisco de Paula: El arte de la literatura.
- N.º 20.—Francisco de Paula: El arte de la literatura.

Volúmenes publicados:

- N.º 1.—DR. CÉSAR JUARROS: *El amor en España*.
N.º 2.—BLAS CABRERA: *El átomo*.
N.º 3.—RAMÓN MENÉNDEZ PIDAL: *El romancero*.
N.º 4.—GREGORIO MARAÑÓN: *El bocio y el cretinismo*.
N.º 5.—RAFAEL DOMÉNECH: *El nacionalismo en arte*.
N.º 6.—EUGENIO D'ORS: *Las ideas y las formas*.
N.º 7.—RAMÓN PÉREZ DE AYALA: *El libro de Ruth*.
N.º 8.—PEDRO CARRASCO: *Filosofía de la Mecánica*.
N.º 9.—FRANCISCO AGUSTÍN: *Don Juan*.
N.º 10.—AZORÍN: *Andando y pensando*.
N.º 11.—FRANCISCO VERA: *La Lógica en la Matemática*.
N.º 12.—ELOY DÍAZ=JIMÉNEZ Y MOLLEDA: *Escritores españoles de los siglos X al XVI*.
N.º 13.—LUIS JIMÉNEZ DE ASÚA: *El nuevo Derecho penal*.
N.º 14.—MANUEL AZAÑA: *Valera en Italia*.
N.º 15.—DOMINGO BARNÉS: *La Psicología de la adolescencia como base para su educación*.
N.º 16.—JOSÉ FRANCÉS: *De la condición del escritor*.
N.º 17.—JOSÉ SUBIRÁ: *La Música*.

En prensa:

- N.º 18.—ADOLFO POSADA: *Hacia un nuevo Derecho político*.



Toni Tubria

BIBLIOTECA DE ENSAYOS
PUBLICADA BAJO LA DIRECCIÓN DE FRANCISCO VERA

N.º 17

LA MÚSICA

SUS EVOLUCIONES Y ESTADO ACTUAL

J O S É S U B I R Á



EDITORIAL PAEZ-BOLSA, 10-MADRID

1930

ES PROPIEDAD

Suc. de Rivadeneira (S. A.)=Paseo de S. Vicente, 20.=MADRID

DEDICATORIA

*A quienes se desviven por la música de ayer.
A quienes se interesan por la música de hoy.
A quienes se preocupan por la música de mañana.
A quienes se llaman filarmónicos sin serlo.
A quienes son verdaderos filarmónicos.
A quienes quisieran ser filarmónicos.
A quienes pudieran ser filarmónicos.*

A todos ellos se dirige este "Espectáculo" musical—dividido en dos jornadas, según la tradicional usanza de la antigua zarzuela española— con el anhelo de que sus variadas escenas den alguna luz, o cuando menos, difundan alguna claridad en torno a cuestiones y problemas artísticos que muchos consideran tenebrosos.

L A M Ú S I C A

OBERTURA

¿Que si soy “vanguardista” en cuestiones musicales? Sí y no. ¿Que si soy “retaguardista” cuando me enfrento con estos asuntos? No y sí. En absoluto he detestado y detestaré todo encaillamiento de bandería, por juzgarlo incompatible con la sinceridad, rectitud e independencia, bien necesarias en todo tiempo, aunque nunca tanto como en esta época de crisis artística, cuyos frutos, perspectivas y tendencias examinará con suma lealtad y suma franqueza el presente libro.

Querría tener dos rostros, al igual que Jano —dando por cierto que Jano los tuviese—, para contemplar a la vez el pasado y el porvenir. Como el Arte vive sometido a una evolución per-

B I B L I O T E C A D E E N S A Y O S

manente, ya progresiva (florecimiento), ya regresiva (decadencia), cuantas más facetas suyas se puedan examinar y más ciclos suyos se logren conocer, tanto más irán ganando la amplitud de criterio y la lucidez de juicio. Pero jamás aceptaré la ciega sumisión a alguno de esos partidos que producen “vanguardistas” o “retaguardistas” sistemáticos, para emplear unos neologismos propios de nuestros tiempos, con los cuales se cuelgan marchamos novísimos a quienes antes se habría denominado, respectivamente, “revolucionarios” y “reaccionarios”. (No olvidemos que muchas novedades residen en las palabras, ya que no en los conceptos, si bien el juicio ligero se inclinaría a suponer otra cosa.)

Expuso Nietzsche que “todo hombre de partido es forzosamente embustero”, lo cual se puede comprobar ahora diariamente en la vida práctica, y hubiera podido añadir que son más embusteros otros hombres, a saber: los “explotadores del genio”. No solamente los egoístas explotado-

 L A M U S I C A

res de los genios verdaderos, sino también—y muy especialmente, dicho sea sin eufemismos insidiosos ni reservas mentales—lós interesados explotadores de los genios falsos, es decir, de estos supergenios de fogata de viruta que hoy crecen como las setas, merced a la industrialización del Arte y la comercialización de la música; que tiene desdeñosos gestos para todos cuantos genios verdaderos sembraron la belleza a raudales en pretéritos siglos; que son audaces, desaprensivos, intolerantes e inconscientes; que están llenos de vanidad, hinchazón y humo, y que cuentan con un cortejo de panegiristas que los ensalzan hasia la deificación, mientras se proclaman desenfrenados iconoclastas ante un Beethoven, un Wágner u otros dioses mayores y menores del Olimpo musical, como puede observarse leyendo libros y revistas de los países que—usando una vieja fraseología—denominaríamos “las naciones más adelantadas”.

¿Es el mal de hoy? ¡Oh, no, ni mucho menos,

BIBLIOTECA DE ENSAYOS

aunque en estos últimos tiempos ha sufrido una agudización morbosa! Medio siglo atrás ya lo diagnosticaron Gounod y Verdi. En 1882 leyó el autor de la ópera *Fausto* un solemne discurso ante las cinco Academias francesas reunidas. (Se dirá que los músicos y críticos “vanguardistas” desdeñan esos honores oficiales que les permitirían ser miembros de Corporaciones como la Academia de Bellas Artes de San Fernando, en España, por ejemplo; pero la experiencia repite que solicitan directa o indirectamente tal honor cuando llega la oportunidad, y que si los derrotan abiertamente o se ven obligados a retirar sus candidaturas para evitar fracasos inevitables, su despecho adquiere formas dignas de ser recogidas por psicólogos y psiquiatras.) Aquel discurso de Gounod contiene varias frases que, durante una solemnidad del Conservatorio de Música madrileño, reprodujo Arrieta siendo director del mismo, y que dicen lo siguiente:

“¡Ah, jóvenes que teméis y rechazáis la doctri-

L A M U S I C A

na de los maestros como un yugo humillante para vuestra individualidad recelosa, y que, en cambio, seguís a remolque a cualquier charlatán! ¡Verdaderos bólidos entregados a la influencia de todos los focos de atracción que cruzan el espacio! Os conozco y sé lo que pretendéis. No es vuestro arte lo que os posee, sino vuestro *Yo*. Os preocupáis mucho menos de ser que de aparentar; pensáis en vosotros y os buscáis con una pasión que sólo es la pesadilla de vuestro propio éxito. Pues bien; no os hallaréis jamás, porque “el que se busca, se perderá, y el que se oculta, se hallará”. Quien coloque su fuerza y alegría en el éxito, hallará su debilidad y desaliento en el fracaso. El amor propio es un suicidio.”

No fué menos expresivo y contundente el creador de la ópera *Aida*, en la correspondencia mantenida con su colaborador Camilo Du Cloche, pues una de las cartas que le dirigió y que, en unión de otras más, guarda celosamente el Ar-

 B I B L I O T E C A D E E N S A Y O S

chivo de la Opera de París, contiene la siguiente declaración de fe artística :

“Yo creo en la inspiración, y ustedes en la construcción. Yo admito el criterio de ustedes para discutir, pero quiero el entusiasmo que a ustedes les falta para oír y juzgar. Amo el Arte en todas sus manifestaciones; mas no el arreglo, ni el artificio, ni el sistema preferido por ustedes. ¿Tengo razón o no la tengo? En todo caso, mi espina dorsal no es tan flexible como la de otros para que yo ceda ni para que reniegue de mis arraigadas convicciones.”

Esto se dijo ayer por Gounod y por Verdi. No varía mucho lo que hoy se dice por acreditados músicos y críticos en autorizadísimos diarios o revistas. He aquí, efectivamente, algunos fragmentos recogidos hace poco.

En un artículo de *Gazette de Lausanne* manifestaba desde París Gustave Doret: “El espíritu modernista, que considera estúpidos el trabajo, la profesión y las experiencias adquiridas (o sea to-

 L A M U S I C A

do eso que constituye las “tradiciones”); la norma revolucionaria, que sólo cree en el instinto; el deseo de llegar rápidamente, testimoniado por aquellos a quienes Pierre Lalo denomina espiritualmente “los menores de diez años en música”; las tendencias generales por cuyo influjo la juventud tiende a destruir todo cuanto se había construído, sin que haya creado nada esa misma juventud, no han llegado a quebrantar las convicciones basadas sobre el poder del trabajo, el respeto a la ciencia y la fe en el idealismo artístico.”

Al mencionar *Il Giornale d'Italia* cierto artículo, donde se comentaba un folleto de Coeuroy, expuso las condiciones necesarias para figurar dignamente como compositor nacionalista, y entre ellas, figuran las siguientes: “No retroceder súbitamente varios siglos, hasta el punto de presentar ese pasado de tal modo que resulte desfigurado y desconocido ante nuestra generación, pues tal proceder encierra literatura, snobismo,

BIBLIOTECA DE ENSAYOS

ejercicio puramente cerebral, “bluff” e imitación. No componer tampoco música pura o sin expresión, sino inspirada en el más ingenuo indigenismo. Sólo así pudo salvar Pedrell para sí, para sus contemporáneos y para sus descendientes el espíritu de la música española; mientras que procediendo del modo contrario, se practica el internacionalismo o un falso nacionalismo. ¿Que los novecentistas a ultranza tienen las más puras intenciones y proclaman los derechos del progreso? En cuanto se pongan al alcance de mis oídos, les diré: “Dejad de hacer tanto ruido y componed buena música: música que muestre el rostro, en vez de la careta; de lo contrario, el público seguirá riéndose de vosotros, o, en los casos más graves, volverá a silbaros.”

Este mal de muchos compositores novecentistas, a quienes ensalzan influyentes críticos, fué denunciado hacia aquellos mismos días por un compositor que tiene acreditado su “vanguardismo” en la práctica con numerosas obras musica-

 L A M U S I C A

les y en la teoría con abundantes artículos escritos para revistas y diarios, no sólo nacionales, sino extranjeros. Nos referimos a Alfredo Casella, quien expuso a la sazón, en la revista *Mellos*, unos severos juicios que pueden resumirse así: "Cada día se hace mayor la distancia entre los artistas y sus contemporáneos; pero la Humanidad espera que los culpables de tal situación produzcan obras adecuadas a las necesidades espirituales de nuestra época. Deben abandonar las composiciones destinadas a cenáculos y, por tanto, a minorías. Sólo cuando sus obras se hallen dotadas de gran aliento, dinamismo, seriedad y universalidad, merecerán el dictado de Arte." Tras lo cual agregó Casella textualmente: "Si este Arte reapareciera, bien pronto quedarían entonces destruídas ciertas palabras huecas y obsesionantes: "objetivismo", "arte puro", "neoclasicismo" (palabras que, dicho sea entre paréntesis, también ha prodigado nuestra crítica musical vanguardista bajo el acogedor cielo hispano, aun-

B I B L I O T E C A D E E N S A Y O S

que sin precisar su sentido ni su alcance, como si esos vocablos carecieran de lo uno y de lo otro, y sin que vengan impuestos por la necesidad, sino por la moda), y quedaría demostrado que ninguna teoría preestablecida valdrá contra una labor bien realizada y animada por el divino soplo del espíritu.” (Añadamos también por nuestra cuenta, en un segundo paréntesis, que ese “divino soplo del espíritu” es, en realidad, sinónimo de aquello conocido en tiempos anteriores con la palabra “inspiración”.)

Fruto de las meditaciones y recuerdos motivados por todas esas lecturas que aquí aparecen resumidas, son los consejos que cerrarán la presente obertura para fijar la posición de un hombre que no vaciló en morder la manzana del “vanguardismo” y que, después de morderla, siguió mordiendo otras muchas, por lo cual ha podido ver que este árbol estético del Bien y del Mal produce, junto a obras bien admirables, otras des-

 L A M U S I C A

preciables en absoluto, y éstas en cifra muy alta. He aquí, pues, esos consejos:

Hagan los compositores buena y bella música, sin preocuparse de pasar por “vanguardistas” o por “retaguardistas”, es decir, por “revolucionarios” o por “reaccionarios”, sino por productores tan sólo. Háganla más atentos al anhelo de *ser* que al de *aparentar*, porque con las apariencias ellos serían las primeras víctimas de su propio engaño. Háganla *por amor al arte* y no por amor al éxito, o al lucro, o al éxito lucrativo. Háganla pensando bastante más en sí mismos y en la medida de su propia capacidad, que en ciertos idoliños fugaces cuyo deslumbramiento pasa prestamente. Háganla con el corazón en igual o mayor medida que con la cabeza. Háganla interesándose más por el arte que por el artificio. Háganla después de haber reservado al estudio el puesto que hoy ceden al instinto. Háganla con lealtad y sin careta, preocupándose de parecerse más a sí mismos que a los “dioses de moda”. Háganla con

B I B L I O T E C A D E E N S A Y O S

fervor sacerdotal, sin aspirar a las ventajas materiales de un rápido “arribismo”, sin tener magnos desdenes para pretéritas producciones que desconocen, y evitando toda inclinación iconoclasta para grandes músicos del pasado cuyas obras siguen gozando de la mejor salud, aunque algunos quisieran matarlas y otros las dan por muertas. Háganla con fe, con entusiasmo, con laboriosidad, con respeto al ideal exaltador. Háganla sin preocuparse del propio cenáculo, si es que ya tienen la desventura de pertenecer a alguno, sino de sí mismos y de la Humanidad. Hagan música en vez de hacer ruido, y difúndanla por la virtualidad de su propio mérito; mas no mediante el alboroto y el estrépito de pandillas secuaces, que pretendan imponer por pulmones—a falta del asenso numérico del auditorio—ciertas obras inconsistentes, cuando no abortos, que nunca podrán hacer viables las estufas incubadoras de los amigos metidos a redentores. A cuantos hagan bella música en esa forma—que es como

L A M U S I C A

la hicieron un Bach y un Mozart, un Beethoven y un Schumann, y que es como la hacen muchas veces un Strawinski y un Honegger—los aplaudiremos entusiastamente, de igual modo que venimos aplaudiendo numerosas obras antiguas y modernas, sin preguntarnos si sus autores eran “vanguardistas” o “retaguardistas” cuando produjeron esas creaciones que hoy nos entusiasman y emocionan, y sin ocurrírse nos que a nosotros mismos se nos podría encasillar dentro de uno de esos dos grupos, en atención a nuestras predilecciones artísticas.

* * *

Este libro acaso llega demasiado tarde o acaso llega demasiado pronto. Acaso demasiado tarde y demasiado pronto a la vez. De todas suertes, solicita el respeto que todos los espíritus nobles otorgan a las convicciones sólidamente arraigadas, porque es hijo de una rectitud firme. Lo inspira la lealtad ante el Arte por cuya defensa y enno-

B I B L I O T E C A D E E N S A Y O S

blecimiento vengo luchando tenazmente desde hace muchos años, y la lealtad ante mí mismo, pues hice un escrupuloso examen de conciencia artística antes de recoger las opiniones ajenas y de exponer las opiniones propias albergadas en el presente volumen. Como llamamiento al respeto que el Arte merece, a la consideración que la Música demanda y a la serenidad que el juicio necesita, quizás sus páginas no sean del todo inoportunas ni estériles. Con esa confianza las escribo y con esa misma confianza las doy a la imprenta por estos días turbios, tras los cuales vendrán otros más serenos, hoy aguardados ansiosamente. Y debo advertir, para finalizar esta obertura, que aquí no habla un apóstol, sino un contemplativo que mira, escucha, observa, medita y que, después de haber hecho todo esto, siente la necesidad de referir lo que ha visto, oído, examinado y reflexionado en torno a las cuestiones artísticas de su predilección.

L A M U S I C A

JORNADA PRIMERA

Los hombres ante la Música, o sea las Leyes.

ESCENA PRIMERA

LA FORMA EN LA EVOLUCIÓN MUSICAL

El profundo sentido de la evolución musical, como el de toda evolución artística, podría resumirse así: el presente se nutrió con el pasado, y el porvenir se nutrirá con el presente. Esto no significa que el presente haya recogido toda la herencia de ayer ni que el porvenir haya de recoger toda la herencia de hoy. Si es mucho lo que en tales casos se acepta—ya voluntaria, ya inconscientemente—, mucho más es lo eliminado, ya de un modo intencional, ya de una manera instintiva.

Lo característico en toda evolución artística es

B I B L I O T E C A D E E N S A Y O S

el paso, que la misma Naturaleza nos ofrece por doquier, de lo sencillo a lo complejo. Spencer fijó con certera visión este principio, y Oscar Chilesotti lo ha desarrollado en la forma que resumiremos aquí, añadiendo por nuestra parte algunos apuntes complementarios.

La música fué al principio rítmica, y tras esta fase inicial vinieron, sucesivamente, la prosódica, la melódica, la contrapuntística y la armónica. El ritmo musical tuvo acentos principales y secundarios, fuertes y pianos alternativos, en su época primitiva. La inflexión melódica, rudimentaria, se repetía monótonamente. Al evolucionar la música, se multiplicaron los ritmos y se crearon frases musicales de mayor extensión. Los instrumentos, cada vez más perfeccionados, reforzaban las voces cantantes. Danza, poesía y música venían asociadas antiguamente. Llegó, sin embargo, un momento en que la música, unida como antes a la letra, se despegó de la danza. Después los instrumentos adquieren una perfección mayor, y ya so-

L A M U S I C A

los (recordemos a este respecto nuestra literatura vihuelística del siglo XVI), ya formando agrupaciones, se despegan de la poesía, desbordándose entonces una literatura puramente instrumental. Pero tal resultado exigió un previo desarrollo del material organográfico, limitado en sus albores a instrumentos de percusión, encargados de marcar el ritmo, y después ampliado a instrumentos melódicos cuya extensión y recursos aumentaban sin cesar, así como también sus tesituras y variedades. Si de la fase rítmica se pasó a la melódica tras un largo proceso de diferenciación, mucho más tarde se pasa de la creación melódica a la constitución armónica, tras no pocos tanteos de variada índole. Acaso comenzó la armonía con el canto alternativo de dos coros homofónicos, que en algún momento se desviaban. Tal vez surgió la fuga cuando, cantando alternativamente esos coros homofónicos, uno de ellos, por error, anticipó la entrada.

La evolución progresiva se extiende al valor

BIBLIOTECA DE ENSAYOS

de las notas, que se multiplican más y más (así, por ejemplo, hoy son usuales desde la redonda hasta la semifusa). Y se extiende, asimismo, a la longitud de las obras, testimoniándolo en la música religiosa el paso gradual desde el sencillo himno hasta el oratorio; en la profana, el paso gradual desde la balada hasta la ópera, y en la instrumental, el paso gradual desde los solos instrumentales rústicos hasta las sinfonías contemporáneas. Y en todos esos casos, como es natural, hubo numerosos estadios intermedios que prepararon la evolución de aquellas formas primitivas y las complicadas concepciones de nuestra civilización moderna.

Entretanto, las escalas experimentan igualmente los efectos de una transformación plurisecular. Aquellas que utilizan los pueblos salvajes siguen hoy reducidas a un corto número de sonidos. Otros pueblos primitivos emplean escalas pentatonas, sin intervalos de semitono, siendo sus cinco notas fa sol la do re (lo que nos da la

L A M U S I C A

sensación de nuestro modo mayor sin cuarto grado ni sensible) o re fa sol la do (lo que nos da la sensación de nuestro modo menor con el séptimo grado desensibilizado). La escala de siete sonidos es usualísima desde la antigüedad; pero no recaían los intervalos mayores y menores sobre determinados grados de la misma con inalterable fijeza. Según la situación de ese semitono, en relación con la nota inicial, los griegos tenían los “modos” dórico, frigio, lidio, mixolidio, hipodórico, hipofrigio e hipolidio (aún descontados los artificios de los géneros que denominaban “cromático” y “enarmónico”), y este sistema se introdujo con vocabulario diferente en el canto llano medieval. La codificación establecida en la Edad moderna, reduce gradualmente todos esos “modos” a dos tan sólo: el mayor y el menor. Ahora bien, mientras los tonos griegos y los eclesiásticos pueden considerarse como una escala única, en do, con diferentes puntos de partida (en los que había determinadas notas dominan-

BIBLIOTECA DE ENSAYOS

tes y finales), los modos mayor y menor admiten cualquier sonido de la escala como nota fundamental, estableciéndose así el artificio de la modulación, que permitió pasar de un tono a otro. Ello autorizó el uso de la escala cromática, o sea de doce sonidos con intervalos de semitono. No son estas las únicas escalas, pues hay otras populares en diversos países. Mencionaremos tan sólo la húngara, con siete notas, en las que entran intervalos de segunda aumentada; la árabe-persa, con 17 sonidos, sin que en ella se divida el tono en tres partes iguales, y la india, integrada teóricamente por 21 sonidos, si bien es dudoso que se los use en la práctica.

Durante el Renacimiento la música dió un gran avance en su evolución. Cuando la escuela flamenca se impone por toda Europa, hay dos aspectos musicales, a saber: el popular, derivado de la tradición trovadoresca (baladas y canciones), y el erudito, edificado sobre las ruínas del canto gregoriano, tras un proceso constitutivo,

 L A M U S I C A

cuya gestación había pasado por varias etapas: “diafonía” u “órgano” (voz principal con las que se acoplaba otra a la 8.^a, la 5.^a o la 4.^a, y aun a veces otras dos voces que cantaban una a la 8.^a de la otra), “discante” (consonancia de varias melodías simultáneas con distinto ritmo y texto, confiándose la melodía principal al “tenor” y discantando las restantes) y “polifonía” (pluralidad de voces que se simultaneaban de un modo abstruso por lo artificioso). La canción popular se infiltra poco a poco en la música religiosa. Por otra parte el espíritu creador de los compositores da el ser a los “ricercare”, que habrían de preparar el advenimiento de la fuga, así como también a los “madrigales”, en cuyo seno se produce después la monodía con el trasplante de las voces al laúd. Si anteriormente los instrumentos, esclavos de la música vocal, duplicaban literalmente las notas confiadas a la misma, con el laúd brota pujante una nueva expresión artística, a saber: la de la melodía que resaltaba sobre un acompañamiento

BIBLIOTECA DE ENSAYOS

armónico. También se introducen los aires de danza en la melodía instrumental, y la libertad del artista da origen a la “fantasía”. Nos hallamos, por una parte, con el virtuosismo instrumental, y por otra parte, con el bajo continuo, que se cultiva en el templo y prepara la constitución de las orquestas. La Camerata florentina pretende restaurar la tragedia griega y se produce entonces el melodrama, donde melodía y armonía conviven de un modo absolutamente diferenciado. Cuando la balada vocal de carácter narrativo se transforma en pieza instrumental, surge el “rondó” moderno. Acoplando diversas danzas seculares, se escriben “suites”, inauguradas con preludios. De todo ello, según su mayor o menor severidad, derivan la sonata de iglesia, el baile instrumental y la sonata de cámara para instrumentos de arco.

La música puramente vocal del Renacimiento aparece bien pronto avalorada por una evolución rica en frutos variadísimos. De la canción

L A M U S I C A

polifónica proviene la canción monológica con acompañamiento instrumental, la cual tiene primero un carácter polifónico y se reduce poco después al bajo continuo con acordes que ya conocía la música de laúd. Tras ello, aparece la cantata religiosa, esencialmente lírica y vivificada por Bach. Y aparece la cantata profana, que sólo por su extensión difiere del melodrama y que se destina a festejar solemnes acontecimientos públicos o privados; caracterizándose tanto una como otra por la libertad en el desarrollo y por la abundancia de números para solistas. Las canciones populares que convivían con la música polifónica enriquecen la música instrumental de teclado merced a Gabrieli y Merulo, preparándose así futuros tipos de creación instrumental: sonatas, tocatas, fantasías, ricercares, preludios, etc.

La alianza de la música vocal y la instrumental tiene alto relieve en la ópera. Italia entremezcla la tragedia con la música, incorporando a la acción dramática diversos coros en estilo

BIBLIOTECA DE ENSAYOS

madrigalesco. Bardi crea el recitado al pretender resucitar la declamación de la antigua tragedia; si bien esta innovación suya no tiene la originalidad que exageradamente se le ha atribuído, pues en lecciones, epístolas y evangelios del canto eclesiástico se venía cultivando desde muy antiguo un recitado que imitaba el lenguaje, con cadencia media y final; y por otra parte, la monodía había reinado ya sin reservas en el arte trovadoresco, así como en numerosas canciones compuestas durante el siglo xvi, con acompañamiento de vihuela o laúd. La ópera se nutre más tarde con inacabable sucesión de arias y dúos, por lo cual se introducen pronto bailettes o comedias musicales de reducida extensión. La ópera bufa y la dramática siguen sus respectivos caminos, evolucionando sin cesar y multiplicando la variedad de sus aspectos. Predominantemente vocales y monódicas al principio, constantemente acentúan la importancia de la orquesta, que antes se había limitado a duplicar las voces, hasta

L A M U S I C A

el punto de recabar la exclusiva en varios números, como preludios, oberturas y piezas descriptivas. Entre tanto, la música religiosa tiende a la teatralización en su espíritu musical con el fomento del oratorio, género que si merced a Carrissimi había visto un momento de realce, después se hace imitador servil del melodrama.

El desarrollo dado por la ópera a la música instrumental preparó el florecimiento de ésta con carácter independiente. El caudal organográfico se enriquece sin cesar con el perfeccionamiento de instrumentos antiguos, la incorporación de otros nuevos y la agrupación de unos y otros por familias. La orquesta, una vez independiente, acoge algunas formas propias de la música vocal, como antes habían hecho la literatura de vihuela y laúd; mas también acoge toccatas y suites propias de los instrumentos de teclado, surgiendo de todo ello, merced a la inagotable fuerza evolutiva, nuevos géneros musicales de gran amplitud:

B I B L I O T E C A D E E N S A Y O S

la sinfonía del siglo XVIII y el poema sinfónico del siglo XIX.

* * *

En toda manifestación musical indefectiblemente se han sucedido tres etapas de intensidad y duración variables: crecimiento, apogeo y decadencia. Y tras la decadencia, cada manifestación sucumbió, siendo estéril todo intento de reanimarla. Su existencia queda patente ante la posteridad, desde que la notación escrita en caracteres descifrables la ha fijado con menor o mayor exactitud; y el conocimiento de las obras que dentro de cada género alcanzaron su máxima perfección, testimonia el nivel artístico alcanzado, tanto en los diversos períodos de la evolución, como en la inagotable variedad de formas.

Conocer ese proceso evolutivo—generador de la vida y de la muerte—es cosa imprescindible para el historiador musical. Y éste deberá recoger todos los hechos que hayan influido decisiva-

 L A M U S I C A

mente sobre las aficiones filarmónicas, tanto los favorables como los adversos; tanto los de gran magnitud como los de pequeño volumen, sin dejarse influir por los juicios interesados que hayan podido recaer sobre determinados puntos históricos. Asimismo deberá abstenerse de dictaminar sobre ciertas manifestaciones musicales pretéritas, cuando no posee más base documental que el juicio recaído sobre las mismas en un momento dado de su evolución. Aun tratándose de géneros menores, la inferioridad más o menos supuesta en que se los pueda tener jamás autorizará para desdeñarlos, si dieron robusta vida a numerosas obras durante bastantes lustros, como sucede, por ejemplo, con nuestra tonadilla escénica del siglo XVIII, especie de breve ópera cómica, que imperó durante cincuenta años y de la cual se conservan ahora unas dos mil producciones manuscritas. Quienes procediesen a la inversa, manteniendo la pretensión de pasar por historiadores, se nivelarían con aquel naturalista que

B I B L I O T E C A D E E N S A Y O S

sólo quiso estudiar los proboscidios y los cetáceos, a la vez que miraba compasivamente los esfuerzos de todo curioso y bien intencionado colega cuyo interés científico recaía sobre los dípteros y otros minúsculos seres zoológicos; o como aquel romanista que quiso conocer al pormenor la vida de Marco Aurelio, el dechado de bondad, y se negó en redondo a saber nada de Nerón, prototipo de perversidades. En la historia del Arte suelen tener tanta importancia lo pequeño como lo voluminoso y lo malo como lo bueno, pues todo ello influye sobre las preferencias y gustos de cada país en cada época. Ya Bacon dijo aquella verdad cuya traducción española puede cristalizar así: “Con frecuencia, es mucho más fácil explicar las cosas grandes por otras pequeñas y bajas, que explicar las pequeñas por las grandes.”

L A M U S I C A

ESCENA SEGUNDA

EL ESPÍRITU EN LA
EVOLUCIÓN MUSICAL

Si la evolución musical muestra un incesante aumento en lo concerniente a la forma, como consecuencia de esa ley formulada por Spencer cuando señalaba el paso de lo sencillo a lo complejo, también muestra, por otra parte, una reiterada sucesión de avances y retrocesos, cada uno de los cuales abre y cierra un ciclo histórico por lo que respecta al espíritu, merced a otra ley que aparece bien determinada en una obra digna de ser leída con atención: el “Bosquejo de una Estética Musical científica”, por Charles Lalo, del cual existe una traducción española hecha por D. José Ontañón Arias. Aquella ley es mecánica, y ésta orgánica; la una se refiere de un modo especialísimo a la materia, y la otra al contenido; la primera procede por acumulación incesante, y

BIBLIOTECA DE ENSAYOS

la otra por adiciones y eliminaciones alternativas. Si la ley tan admirablemente definida por Spencer recae sobre lo externo, la ley explicada con no menos precisión por Lalo recae sobre lo interno. Y como no se complementan esas leyes, de ningún modo va la una ligada fatalmente a la otra en un proceso simultáneo y constante, sino que, por el contrario, bien puede suceder, y ocurre efectivamente con frecuencia, que sigan opuestas direcciones.

La repetición de los fenómenos que en los diversos ciclos se dan con caracteres comunes a través de la evolución musical, permite fijar para cada ciclo varias fases fundamentales. Al examinar Charles Lalo todo ello con sutil criterio, ha señalado tres estados estéticos, con una subdivisión en cada estado, a saber: Preclasicismo (primitivos y precursores), Clasicismo (grandes clásicos y seudoclásicos) y Postclasicismo (románticos y decadentes). Es de advertir que esa evolución espiritual se da en los diversos sistemas de

 L A M U S I C A

la música occidental, preparándose con la caída de cada sistema el nacimiento del que habrá de sucederle. Y por eso—como expone el mismo Lalo, a quien seguiremos aquí fielmente, extractando lo fundamental de su doctrina, tan rica en enseñanzas y noticias, e introduciendo de pasada algunos comentarios o aclaraciones—al sistema de la melopea griega sucedió el de la melopea cristiana; al de la melopea cristiana, el de la polifonía medieval, y al de la polifonía medieval, el de la armonía moderna.

He aquí los sucesos, lugares y épocas—no siempre, a veces muy fáciles de fijar—que caracterizan las fases de cada uno de esos ciclos.

En la melopea griega el preclasicismo incluye probablemente personajes míticos por la época primitiva y personajes épicos por la de los precursores. El clasicismo tiene su máxima representación clásica con Terpanδρο, en Esparta, hacia las postrimerías del siglo VIII y albores del VII antes de J. C., y su representación seudoclásica, con

BIBLIOTECA DE ENSAYOS

Taletas y las instituciones musicales de los dorios, hacia mediados del siglo VII y comienzos del VI. El postclasicismo halla su expresión romántica en el siglo V, con Frinio y Timoteo, así como con el cultivo del ditirambo y la tragedia en Atenas, y halla su expresión decadente desde el siglo IV, actuando sobre ella ciertos elementos cosmopolitas asiáticos y europeos, o, dicho más concretamente, alejandrinos y romanos. Existen noticias históricas, pero no documentos musicales vivos, y aunque aquellas impiden formarse una idea clara de los textos artísticos, son más que suficientes, sin embargo, para comprender las diversas fases del ciclo griego, debiéndose advertir, por lo que atañe a la postrera, ciertas ingerencias extrañas y antinacionales que, aparentando enriquecer el acervo musical existente, prepararon la disolución de lo verdaderamente nacional, sin que aportasen fermentos vivificadores, pues se limitaba su acción, en suma, a suministrar inyecciones que prolongaban la agonía en

 L A M U S I C A

la hora de la inevitable decrepitud. ¿No viene a ser esto un pálido anticipo de lo que sucede hoy con nuestra música ultramoderna?

En la melopea cristiana, el preclasicismo se anuncia, bajo su forma primitiva, con los primeros himnos orientales y romanos de los siglos II y III de nuestra era, y bajo su forma precursora, con el canto ambrosiano que Milán vió desarrollarse durante el siglo IV. El clasicismo tiene en Roma, hacia el siglo VI o VII, un desenvolvimiento fecundo. El postclasicismo surge con modalidades románticas en los tropos y secuencias de los países renanos al llegar el siglo IX, para mostrar su decadencia, desde el siglo XI, al convertirse el canto llano en lengua sabia, más tarde en lengua muerta y, finalmente, en lengua litúrgica.

En la polifonía medieval, el preclasicismo testimonia su aparición primitiva con el "organum", discante y contrapunto, cuyo desarrollo presencia la Francia septentrional durante varios si-

B I B L I O T E C A D E E N S A Y O S

glos, a partir del x probablemente, y tiene los precursores en aquella escuela galobelga o flamenca, que produce numerosas composiciones durante el siglo xv y comienzos del siguiente. El clasicismo se glorifica con el coral palestriniano que nace en Roma hacia mediados del siglo xvi, y tras este grupo de grandes clásicos sucede, en las postrimerías de la misma centuria, el grupo pseudoclasicista, cuyos madrigales dramáticos son la expresión de nuevas tendencias. El postclasicismo tiene también sus románticos a principios del siglo xviii, siendo las personalidades sobresalientes Händel y Bach, con su polifonía dramática, donde reina lo ecléctico; y tiene sus decadentes, a partir de entonces, manifestándose con obras contrapuntísticas o con fugas escolásticas, fiel expresión de que el sistema había pasado a ser una lengua sabia, ya casi litúrgica.

En la armonía moderna, el preclasicismo muestra su fase primitiva con las canciones acompañadas del laúd y con la ópera florentina de co-

 L A M U S I C A

mienzos del siglo xvii (permitásenos recordar que medio siglo antes nuestros vihuelistas, en obras de aquella índole y aun puramente instrumentales, ya habían dado muestras de ese primitivismo armónico, al que tan gran esplendor estaba reservado en el ~~por~~venir), y cuenta con precursores especialmente en la música dramática de Francia, Italia y Alemania de fines del siglo xvii y comienzos del xviii (a lo que podríamos añadir la participación española, como lo comprueba el texto musical de la ópera "Celos aun del aire matan", con letra de Calderón y música del maestro Hidalgo, que he tenido la fortuna de hallar en la Biblioteca del duque de Alba). El clasicismo muestra, hacia fines del xviii, una sucesión de grandes sinfonistas alemanes (o mejor vieneses): Haydn, Mozart y Beethoven, y en la primera mitad del siglo xix un grupo de seudoclásicos, especialmente Chopín, Mendelssohn y Schumann. El postclasicismo halla su más alta expresión romántica, hacia me-

 B I B L I O T E C A D E E N S A Y O S

diados del siglo XIX, con el drama lírico y el poema sinfónico, cuyos cultivadores principales son, respectivamente, Wagner y Berlioz; y tras esa expresión viene otra de franca decadencia, que se manifiesta en direcciones muy variadas: arcaísmo, exotismo, simbolismo, eclecticismo, a las que se pueden añadir el cosmopolitismo, el atonalismo, la politonía y otras más, bautizadas en ocasiones con nombres pomposos, bajo los cuales se cobijan pequeñeces, a las que está destinada muy fugaz vida, de igual modo que bajo piramidales monumentos funerarios se cobijan cadáveres de seres humanos cuya importancia fué nula para el desarrollo progresivo de la Humanidad.

* * *

Todo cuanto Lalo manifiesta con referencia a la ley de los tres estados estéticos, merece ser leído con atención suma, pues él explica muchas situaciones de ánimo artístico contemporáneas, muchos aspectos heteróclitos hoy confusos, mú-

 L A M U S I C A

chas insumisiones a la doctrina y la disciplina, muchas audacias y rebeliones, muchos atisbos y tanteos geniales que anuncian la agonía y tránsito del sistema armónico moderno, mas a la vez la gestación y alumbramiento de otro sistema ya presentido, aunque inexplicable hoy por hoy, pues será necesario que pase por las fases de los primitivos, precursos y grandes clásicos para que los filarmónicos logren apreciar cuál podría ser su porvenir cuando comenzó a iniciarse en la primera mitad del siglo xx; y será necesario que pase después por las fases de los seudoclásicos, románticos y decadentes para que se puedan fijar con claridad su grandeza pasada, su magnitud efectiva, sus sedimentos vitales y sus frutos sobresalientes. Pero no conseguimos vencer la tentación de recoger aquí algunos párrafos dedicados por Lalo a esta materia; y preferimos copiarlos o resumirlos mejor que glosarlos, pues así se verá con mayor exactitud de qué modo un consciente y concienzudo maestro de estética ex-

BIBLIOTECA DE ENSAYOS

plica—por el señalamiento de fenómenos históricos y sociales que obedecen a leyes fijas—algunas causas determinantes de los rumbos que actualmente sigue la creación musical en el mundo civilizado.

“La primera edad del arte—referida, por supuesto, a cada uno de los cuatro sistemas musicales que sucesivamente han imperado en Europa, a saber: melopea griega, melopea cristiana, polifonía medieval y armonía moderna—no es exactamente la de la sencillez y crecimiento progresivo, cual supone la hipótesis de un desenvolvimiento mecánico, sino más bien la edad de la confusión indeterminada. Confusión e indeterminación son, en ciertos aspectos, complicación; en otros, simplicidad... Pasado aquel período de confusión, reacciona la edad clásica en sentido contrario. Y como el estado postclásico es, por otra parte, el de la complicación, se comprende que los extremos se asemejen en cierto modo. Siendo el desenvolvimiento orgánico, y no me-

L A M U S I C A

cánico, marcha de lo confuso a lo distinto, aunque no forzosamente de menos a más, ni de lo simple a lo complejo... La génesis de la época primitiva se opera mediante una ley de sucesión; su constitución técnica se verifica por un doble proceso de conquistas graduales y de complicación desordenada. Y la ley vigente, en sus relaciones con el medio estético, no es otra que la impureza, la mezcla y las imposiciones de orden técnico... Como al iniciarse cada gran fase o sistema de la música occidental se afirma la oposición entre la edad primitiva del arte y la edad decadente de un sistema anterior que, hallándose en su ocaso, aún sobrevive, por esto la edad primitiva es, en ciertos respectos, una época de complicación inorgánica más que de sencillez. Otros caracteres de cada edad primitiva son la progresión continua de la técnica y la impureza de la misma. Siendo esta técnica incapaz de bastarse a sí propia en toda edad primitiva, se asocia con ciertos intereses heterogéneos, de suyo

BIBLIOTECA DE ENSAYOS

poco estéticos y en todo caso extramusicales, que producen mescolanza de géneros, cuyo gusto parece muy equívoco a la edad siguiente.”

El papel de los precursores—viene a decir Lalo—es fijar la transición entre el primitivismo y el clasicismo, opuestos entre sí como lo son la pureza y la impureza, el esfuerzo o la necesidad y la posesión o el dominio propio. El clasicismo representa la cohesión, la unidad orgánica, la armonía interna y profunda en la técnica; con esos méritos destruye la incoherencia impotente de la edad pasada, volviendo a la situación saludable, equilibrada y profunda; merced a él el nuevo arte adquiere independencia, economiza recursos técnicos y purifica el ambiente estético. El romanticismo, al reaccionar contra lo clásico, utiliza la exuberancia de medios materiales, busca violencias y contrastes, y ya no emplea una técnica tan pura. Efectivamente, si en los clásicos había prevalecido una fuerza centrípeta, en los románticos se destaca una fuerza

 L A M U S I C A

centrífuga, pues oponen la disociación al equilibrio antes vigente. El decadentismo ya no combate, sino que olvida, dejándose llevar buena-mente, pues ni siquiera tiene la fuerza de reacción en contra y sus cultivadores dan el imperio al individualismo—por haberse destruído la escuela disciplinada de los clásicos y la selección de los románticos—buscando las satisfacciones sensibles por sí mismas, desentendiéndose de que tengan o no valor artístico. Así vemos que el decadente contemporáneo “va tras el placer físico de los timbres, la sorpresa de los contrastes extraños y, si llega el caso, tras la fascinación de las monotonías obsesionantes o la confusión inorgánica de una armonía sin tonalidad ni modalidad definidas, violencia que sobreexcita los nervios o murmullo oscilante que los adormece en una refinada hipnosis”.

Juzgada la presente situación musical con arreglo a las fases evolutivas que ha señalado Lalo, no despierta tantas admiraciones como con-

BIBLIOTECA DE ENSAYOS

miseraciones. Tómense los hechos, sin embargo, tal como son, considerando que, si tras la recolección estival todos los otoños traen tristezas sobre los campos al parecer estériles, mientras calladamente germinan los frutos del año venidero, asimismo, tras la decadencia que atravesamos en la época actual, se prepara el advenimiento más o menos próximo de nuevas floraciones artísticas, con las que podrán solazarse las generaciones futuras, aunque nosotros, por desgracia, no podamos alcanzar el sistema que principia a estar en incubación y que formará un nuevo ciclo en la historia de la música del porvenir.

ESCENA TERCERA

LAS TENDENCIAS FORMALES DE LA MÚSICA MODERNA

Las tendencias formales de la música moderna tienen una expresión avanzada en la atonalidad. ¿Qué es la atonalidad? Como su etimología

 L A M U S I C A

lo declara explícitamente, la atonalidad es la negación de la tonalidad. ¿Y la tonalidad qué es? Es el cimiento musical de todos estos últimos siglos, a la vez que la oposición a las reglas del canto gregoriano antes vigente. El canto gregoriano se basaba en la escala diatónica natural, pero evitaba el tritono (sucesión melódica de tres tonos mayores: fa, sol, la, si; donde se vió durante largos siglos el “diabolus in musica”). Claudio Monteverdi construye acordes sobre el intervalo de tritono (los de séptima y novena sobre la nota dominante), y este descubrimiento genial funda todo el arte moderno en la primera mitad del siglo xvii. Desde aquel momento los antiguos “modos” eclesiásticos ceden el puesto a los modos mayor y menor; se desarrolla el artificio de la modulación y se afirma la existencia de las tonalidades, pues ahora cualquier nota de la escala diatónica o de la cromática puede ser arranque o sonido fundamental de una escala mayor o menor. Y el sentimiento tonal se acentúa desde

BIBLIOTECA DE ENSAYOS

entonces con avasalladora fuerza, estableciendo los dos modos mayor y menor, caracterizados, respectivamente, por tener a su vez mayor o menor la tercera nota de los acordes perfectos constituidos sobre la fundamental y sobre la subdominante. El cultivo armónico se impone con toda su fuerza, y por él desdeñan los compositores el cultivo polifónico. La música que antes venía desarrollándose en sentido horizontal, ahora se despliega en sentido vertical.

La eficientísima transformación implantada por Monteverdi prepara progresos fecundos, que fueron realizados por los compositores de todos los países durante larguísimo tiempo. Con el régimen tonal, que sucedió al de las escalas eclesiásticas, cada acorde, y aun cada sonido, desempeñaba una función propia. Había, por ejemplo, la nota fundamental, la dominante, la sensible, etcétera. Además se constituyeron estereotipadamente, ciertas agrupaciones cadenciales de acordes, como la "felicita" y la "sexta napolitana".

 L A M U S I C A

Todo ello produjo veinticuatro tonalidades (doce mayores y otras doce menores). Como el artificio moduladorio permitía pasar de unas a otras, los valores de consonancia y disonancia tuvieron una significación propia que se debilitaba sin cesar. Esa debilitación progresiva condujo insensiblemente a la cromatización, de la que dieron abundantes muestras Liszt, Wagner y Bruckner, y de la que es ejemplo vivo el drama lírico "Tristán e Isolda".

El lenguaje atonal tiene su máximo campeón en Arnold Schönberg, quien proclama que la tonalidad—con sus acordes perfectos, sus cadencias y sus modulaciones afirmadoras del principio tonal—constituye una anticuada y perniciosa convención, cuyo aniquilamiento se impone fatalmente; y que así como los modos eclesiásticos de la Edad Media quedaron abolidos en la composición durante estos últimos siglos, las tonalidades practicadas tan consecuentemente hasta hoy son ya cosa muerta, que urge sepultar en pro

BIBLIOTECA DE ENSAYOS

del Arte y en aras de su progreso. Y Arnold Schönberg, la figura más preclara del atonalismo, ha sido presentado—paradójicamente, por supuesto—como “un verdadero conservador, que produjo una revolución para poder ser un reaccionario”.

Tratando estos asuntos Erwin Stein en un estudio sobre “Los nuevos principios de la forma”, hace un recuento que juzgamos digno de ser apuntado aquí. Mientras los Tratados de Armonía hasta ahora vigentes señalaban unas cuantas docenas de acordes, que transportados a las diversas notas de la escala cromática elevan hasta unos centenares tan sólo la cifra de los mismos, ahora, una vez rotas la convención tonal y la constitución de acordes con sujeción a esos anticuados procedimientos, todas las notas tienen igual significación, pues ya no existen la fundamental, la dominante, la sensible, ni ninguna de las jerarquías establecidas por la tonalidad, y sobre cualquiera de esas doce notas se pueden

L A M U S I C A

formar agregaciones sonoras (“acordes”, según los defensores de la nueva teoría) utilizando a tal fin indistintamente, o bien sólo algunas de las once notas restantes, o bien todas ellas. He aquí el número de acordes que pueden obtenerse en la práctica, según este criterio:

| | |
|-----------------------------|-------|
| Acordes de dos sonidos..... | 11 |
| Id. de tres íd..... | 55 |
| Id. de cuatro íd..... | 165 |
| Id. de cinco íd..... | 330 |
| Id. de seis íd..... | 462 |
| Id. de siete íd..... | 462 |
| Id. de ocho íd..... | 330 |
| Id. de nueve íd..... | 165 |
| Id. de diez íd..... | 55 |
| Id. de once íd..... | 11 |
| Id. de doce íd..... | 1 |
| <hr/> | |
| <i>Total</i> | 2.047 |

B I B L I O T E C A D E E N S A Y O S

El modo de presentar estos acordes, su reparto entre los diversos timbres de la orquesta, su situación dentro de los diferentes ámbitos sonoros y el enlace de unos acordes con otros aumentan las perspectivas, dadas la falta de preceptos sistemáticos que limiten su uso y la libertad caprichosa con que los puede utilizar todo compositor.

Comparada con la atonalidad, tiene un sello retrógado la “politonía”, sistema que acepta el principio de adoptar dos o más tonalidades simultáneamente. Bien es verdad que, como ha mostrado Milhaud, la música politonal tiene un origen diatónico, en tanto que la música atonal tiene un origen cromático.

A la crisis de la tonalidad se suman otras varias, especialmente la crisis de la melodía y la de la forma. Desde el triunfo de la invención mon-teverdiana, la línea melódica perdió su libertad, pues quedaba sometida fatalmente a los acordes de la armonía en muchísimos casos y condiciona-

 L A M U S I C A

da a los mismos en ciertas fórmulas cadenciales. Rota ya toda traba tonal, la melodía puede caminar a su guisa en todas direcciones. Por otra parte, aquella misma línea melódica vivía esclava del ritmo establecido en cada caso, por lo cual (dada la construcción métrica de frases y períodos) podía considerársela como una sucesión de variaciones melódicas acomodadas al ritmo correspondiente; pero la destrucción de toda simetría en el desarrollo permite desplegar variaciones rítmicas de motivos melódicos, como expone el citado Stein. Dentro de las novísimas tendencias musicales se evita, pues, y muy cuidadosamente por cierto, que cualquiera de los doce sonidos integrantes de la escala cromática ejerza la supremacía o que asuma un puesto determinado en el campo de las atracciones tonales; asimismo se renuncia también a todo conato de simetría rítmica y métrica, sustituyéndolo por lo fluctuante al quedar excluida sistemáticamente toda repetición ordenada de períodos, frases y ritmos, pues

BIBLIOTECA DE ENSAYOS

hay que oponer la yuxtaposición a esa retórica un tanto convencional del desarrollo temático, buscando, además, una movilidad incesante.

La forma también está en crisis, como consecuencia de todas esas radicales innovaciones. En tablada la lucha entre la música vertical, representada por el acorde moderno, y la horizontal, proclamada por la polifonía antigua, se intensifican los intentos encaminados a crear otra polifonía, puesto que la cultivada por Bach cuando ya podían considerarse codificados los modos mayor y menor, se apoyaba sobre el principio de la tonalidad tan detestado por algunos compositores "vanguardistas". En consecuencia, la armonía que surgió por asociación de los elementos polifónicos está hoy a punto de disociarse y dar la supremacía a lo neopolifónico, tras un largo proceso en el que se destacaron dos etapas: la clásica, con su estatismo, y la romántica, con su dinamismo. Porque la evolución armónica no se ha detenido jamás ante ningún obstáculo, una vez

 L A M U S I C A

lanzada por la pendiente. Poco a poco fué incorporando materiales sonoros novísimos que afectaban o a la calidad de los acordes o a la construcción de los mismos: disonancias sin preparar, apoyaturas sin resolver, notas de paso, de floreo o simplemente añadidas, acordes alterados, acordes de paso, acordes elididos, marchas armónicas sobre notas pedales tenidas u onduladas, resoluciones excepcionales, interpretaciones equívocas de acordes homónimos (ejemplo, aquel acorde aparentemente menor del tema “El Destino”, en “La Walkyria”, sobre cuya fundamental se asienta una apoyatura ascendente cimada a su vez por una apoyatura descendente), disonancias de segunda que evocan el sentido de las notas arpegiadas, etc. Y se habla de “acordes disonantes fundamentales”, ampliando a la disonancia un concepto que antes era privativo de la consonancia. Y las mayores cacofonías se justifican por los encuentros de dos o más corrientes de acordes que marchan en la misma o en opuesta

B I B L I O T E C A D E E N S A Y O S

dirección, moviéndose en valores iguales o diferentes sobre diversos planos. Y si antes sólo se explicaba la formación de acordes por superposición de terceras (sol si re fa la, etc.), ahora se utilizan a tal fin diversos intervalos como los de cuarta (mi la re sol do fa, etc.) o los de segunda (que se consideran como inversiones de la novena), o mezclando caprichosamente varios intervalos en esas superposiciones sonoras, lo cual, indefectiblemente, contribuye a la abolición de todo centro tonal, aunque bien mirado “los estilos nuevos no destronarán los antiguos, de igual modo que el acorde de séptima dominante no ha matado al acorde perfecto”, según feliz frase de Koechlin.

El ritmo, aplicado tanto a la melodía como a los conglomerados armónicos o contrapuntísticos, ha ensanchado el margen de sus antiguos recursos mediante las subdivisiones internas de los compases (a los tresillos y dosillos tradicionales hay que sumar los quintillos, septillos y otras sub-

 L A M U S I C A

divisiones, que disminuyen el valor de las notas y que vemos con frecuencia usadas simultáneamente) o mediante las agrupaciones de compases (el $5/4$ debe considerarse como la suma de un $3/4$ y un $2/4$; el $8/8$ ya no es la sucesión de cuatro unidades iguales o partes de compás, sino la adición de un $3/8$, un $2/8$ y otro $3/8$; el $9/8$ ya no es la sucesión de tres unidades o partes de compás, sino la adición de tres grupos de $2/8$ y uno de $3/8$; se constituyen grupos sistemáticos de $11/8$ y de $15/8$, e incluso se llega a prescindir de líneas divisorias de compás cuando no reaparecen periódicamente esos grupos rítmicos desiguales), o la poliritmia toma expresiones variadísimas, pues simultanea, por ejemplo, corcheas y semicorcheas en compasillo con tresillos de negra y de blanca sobre un fondo que sostiene notas de mayor duración. También los instrumentos de percusión, con sus refinamientos cada vez mayores, han contribuido al aumento de la complejidad rítmica, ya con intenciones des-

B I B L I O T E C A D E E N S A Y O S

criptivas, ya con un sentido puramente sensorial.

La orquestación tradicional no ha quedado indemne tampoco. En cierto modo estática con los clásicos y dinámica con los románticos, ahora tiende a la disociación de los grupos instrumentales que antes había asociado, lo cual coincide con la disociación del “verticalismo” y con la preponderancia del “horizontalismo”. Por una parte se va a la megalomanía sonora, usando y abusando de la trompetería “policéfala”; mas por otra parte priva cierto preciosismo. El color sonoro, a partir de Debussy, ha ganado un prestigio que se acentúa cada vez más, y por él, más que por su valor melódico, su fuerza rítmica o su complejidad armónica, justifican la existencia variadas producciones realmente interesantes. En este cúmulo de tendencias contradictorias debemos destacar el cultivo de sonatas para un solo instrumento (el violín, el violonchelo, la viola); las combinaciones raras de instrumentos ya tradicionales, ya arcaicos, ya novísimos, y el

 L A M U S I C A

uso constante de procedimientos que se usaban con parsimonia anteriormente: armónicos, staccatos y pizzicatos de toda la cuerda; glisandos que se obtienen en la cuerda arrastrando los dedos y en los trombones alargando las varas, etc. La influencia africano-americana del jazz renueva la sonoridad con sus curiosas combinaciones instrumentales, a la vez que renueva el ritmo con el uso de incesantes síncopas. Se incorporan a la orquesta los timbres de ciertos instrumentos mecánicos, desde el autopiano hasta el disco de fonógrafo. Se estiliza el mismo ruido, comunicándole un valor estético, para no ser menos que la raza negra en sus primitivas combinaciones orquestales, por considerar, con Russo-lo, que “el sonido puro es monótono y que, por tanto, no suscita ya ninguna emoción”. Hay composiciones, como el poema “Integrales”, de Varese, cuya ejecución requiere, entre otros instrumentos, el tambor de cuerdas, el tambor indio, el címbalo chino, el yuque y la sirena eléctrica,

BIBLIOTECA DE ENSAYOS

figurando ahí la batería con 17 partes. Hay composiciones pianísticas que no se tocan sólo con los dedos, sino con los antebrazos, para dar masas de acordes formados por gran número de notas negras. El mismo canto introduce vocalizaciones novísimas, sin atender al valor expresivo que podría tener con un texto literario, del cual aparece disociado en absoluto. O introduce pluralidad de voces para representar a un solo personaje, como pasa en "El libro de la vida", de Obouhov, donde cantan el papel de Dios un bajo, un barítono, un tenor y una soprano.

Ante el ejemplo de los mejores músicos contemporáneos, y singularmente de Schönberg, bastantes compositores padecen la fiebre de la modernidad, y por ello prodigan a granel absurdas disonancias que testimonian un infeliz consorcio de la inoportunidad y la impotencia. No soy yo, en verdad, quien lo declara así para menoscabar el prestigio de nuevas corrientes que deben ser saludadas con respeto cuando con respeto se las

 L A M U S I C A

expone, pues el mismo Schönberg se hizo portavoz crítico de tales actitudes. Así, por ejemplo, en una publicación decidada a enaltecer su personalidad y difundir su obra, con motivo del 50 aniversario de su nacimiento, se cuenta que ese compositor no pudo contener cierta vez su indignación al hallarse con una obra de esa clase, y exclamó, con referencia al joven compositor que la había producido: “¡Andese con ojo ese mozalbete! El día menos pensado le dedico un homenaje, componiendo una pieza musical en do mayor.”

* * *

Nos hallamos, en suma, con neopolifonías anarmónicas, en oposición al estilo melódico armónico, y con polirritmias asimétricas, en oposición a la estructura periódica, que tiene por asiento la más consciente tonalidad. Pero aquel espíritu que los “vanguardistas” podrían considerar “constructivo”, mientras los “retaguardistas” podrían considerar “destrutivo” y que en realidad par-

B I B L I O T E C A D E E N S A Y O S

tipica de ambos aspectos, no se detiene aquí. La división de la escala en doce partes iguales o semitonos es una de las variadas parcelaciones que pueden establecerse. Su distribución en dos mitades homogéneas formando dos quintas menores; o en tres tercios, que permiten formar los acordes de quinta aumentada; o en cuatro cuartos, que permiten formar los acordes de séptima disminuída; o en seis sextos, que constituyen la sucesión hexáfona de sello absolutamente diatónico, pues excluye todo semitono, han contribuído a disolver el sentido tonal, según dicen con satisfacción los novísimos doctrinarios.

Algunos extremistas, yendo más lejos aún, defienden el imperio del bicromatismo, donde la escala tiene veinticuatro sonidos, por subdivisión de los semitonos o sucesión interrumpida de cuartos de tono; aunque, dicho sea en honor de la verdad, no se trata de una invención moderna, pues ya tuvo aplicación entre los griegos con anterioridad al advenimiento de la Era cristiana; y

L A M U S I C A

se la trató, no sólo teórica, sino prácticamente, durante el siglo XVI, o sea cuando triunfaba el Renacimiento, utilizando a dichos fines un archicémbalo (especialmente construido para dar los 24 sonidos de la escala) aquel italiano que se apellidaba Vicentino, lo cual, por cierto, motivó una famosa polémica, en la que hubieron de intervenir como árbitros los músicos españoles Escobedo y Arteaga. Y se escriben obras en cuartos de tono para instrumentos de arco, y se construyen pianos y armonios especiales con sonidos bicromáticos. Más aún: pareciendo poco el bicromatismo, se llega hoy a lo que podríamos denominar el "tricromatismo", es decir, a la constitución de una escala dividida en tercios y sextos de tono, lo cual impide formar intervalos de tercera menor, y por tanto, borra en absoluto el acorde perfecto, puesto que éste introduce intervalos de aquella índole, ya entre la tercera y la quinta nota de la escala, si es acorde mayor (do,

B I B L I O T E C A D E E N S A Y O S

mi, sol), ya entre la fundamental y la tercera, si es acorde menor (la, do, mi).

Todo esto, realmente, no ha traspasado la fase experimental, y de su éxito en el porvenir poco podemos aventurar ahora, si bien no será inoportuno recordar que cierto musicógrafo nada recusable, dadas sus entusiastas simpatías hacia la música moderna, el alemán Paúl Bekker, dijo —tal vez con seriedad, tal vez con ironía— que algunas de esas doctrinas son algo así como un eco de Julio Verne.

Escalas pentáfonas y hexáfonas; escalas exóticas que se moldean en el folklore de ciertos pueblos orientales; escalas anacrónicas, que se vacían en los pretéritos modos eclesiásticos; escalas bicromáticas: todo ello contribuye a quebrantar o destruir el bimodalismo (modos mayor y menor) reinante desde que se codificó por simplificación un plurisecular sistema tonal lleno de gloriosas tradiciones. Y esa destrucción llevará aparejada la destrucción de la fuerza tonal, que

L A M U S I C A

a veces ha tenido amplias afirmaciones en Beethoven y Wagner, al repetir insistentemente los acordes de tónica y dominante, como vemos en el primer tema del allegro de la obertura "Leonora" o en las primeras páginas de "El oro del Rhin". Con ello, los defensores de tales novedades creen haber hallado una forma expansiva de un arte renovador.

Para presentar la situación que tal cosa puede producir, resumiremos algo de lo que al respecto han dicho los más doctos comentaristas. Una vez roto definitivamente por Schönberg todo lazo con la tonalidad, quedan abolidas cadencias, modalidades, principios armónicos y escalas con organizados encadenamientos de sonidos. Cada nota de las doce que integran la escala cromática tiene la misma densidad, la misma fuerza creadora y el mismo impulso vital, prestándose a igual variedad de perspectivas, pues indistintamente puede ser punto de arranque, de tránsito o de término, y con la asociación de ellas se ob-

BIBLIOTECA DE ENSAYOS

tiene una poliarmonía completamente libre, en lo cual ve Paúl Bekker “una destrucción y una reconstrucción metódicas creadoras y ricas en consecuencias”.

Subordinada en estos últimos tiempos la línea melódica a los acordes y sus movimientos, esa línea era resultado del sentido armónico. Pero debe abandonar tan servil situación, trocando, a lo sumo, en causa aquello que era consecuencia, lo cual, según Max Reger, se conseguirá mediante el retorno a Bach, puesto que las melodías de este compositor sorprenden por la inaudita variedad de movimientos y por la individualidad vital que por doquier manifiestan, sin coacciones, sin reservas y sin esa restricción a que las somete la simetría de los períodos sobre los cuales tiene su base constructiva el edificio musical, como dice Ernst Kurth en su libro “Die Grundlagen des linearen Kontrapunkts”. Las fugas que en Bach se destacaban por su sentido melódico, después se han encuadrado en un cerco donde reina el

L A M U S I C A

sentimiento armónico. Aspírase, pues, a crear un estilo neopolifónico mediante la entronización de una música horizontal, para oponerla a la vertical formada por acordes que ha imperado durante estos últimos tiempos, volviendo así a los tiempos del cultivo polifónico, en que aun era desconocido el enlace de las masas de acordes. El "motivo", que tan esencial papel ha desempeñado también durante largo tiempo, se rechaza sin miramiento alguno, por concederle un valor psicológico hartamente convencional y mirarlo como una traba técnica.

En esta remoción de valores se ha considerado que lo de menos son los efectos sonoros y lo principal las importancias sonoras. Por atender a estas importancias y no a aquellos efectos, ha sido elogiado Schönberg, en quien Bekker ve, además, un músico que emplea un lenguaje de ideas interpretado cerebralmente y concebido con sujeción a aquel criterio de sonoridad. Algunas obras schönbergianas—según el mismo musicó-

B I B L I O T E C A D E E N S A Y O S

grafo—poseen una gran fuerza y un gran chorro de voluntad melódica, y como Schönberg sabe organizar esa voluntad melódica, es un espíritu constructivo de verdadero valor.

Novedades y originalidades se dan a granel en estos decenios últimos; aunque no de modo espontáneo, sino artificiosamente. Pero lo nuevo y lo original deben brotar por sí solos, sin buscarlos, como dijo Beethoven, que era un buen juez en la materia. Y el rebuscamiento de muchas producciones modernas demuestra que se trata de novedades u originalidades un tanto postizas, y en consecuencia falsas, lo mismo si se presentan como radicales innovaciones que como frutos de un renacimiento “neoclasicista”, cuyas aspiraciones mal definidas admiten en cada caso límites muy variables, pues mientras unos predicán “la vuelta a Mozart”, otros se remontan hasta Bach, y algunos se encaraman incluso hasta Monteverdi, si bien siempre con pretensiones simplificadoras, que en la práctica suponen un

 L A M U S I C A

aumento de complejidades. Tales retornos jamás implican imitaciones vulgares, sino un señalamiento de puntos de partida para nuevos rumbos por desconocidos caminos que cada músico "moderno" procura recorrer con su zurrón bien repleto de novedades y originalidades artificiosas, ya suyas, si es de los mejor dotados, ya ajenas, si su mucha juventud o su poca potencia le impiden fabricarlas por sí mismo o cosecharlas en su propio caletre.

No es, pues, extraño que el gran público reciba los productos novísimos con indiferencia, desconfianza u hostilidad; pero toda persona sensitiva y razonable debe huir de proceder así. Tales intentos merecen ser examinados con respeto si son sinceros, y en todo caso, con curiosidad y atención, pues de ellos puede brotar algo extraordinario, así como de los balbuceantes ensayos contrapuntísticos iniciados por el discante medieval brotó el florecimiento polifónico del siglo xvi.

Y para que se examinen esos intentos, se han

B I B L I O T E C A D E E N S A Y O S

constituido en diversos países entidades encargadas de divulgarlos. Algo de esto hizo también en Madrid la Asociación de Cultura Musical iniciando unas “sesiones íntimas” cuando yo era secretario y asesor técnico de dicho organismo. Y entre las palabras que leí al reanudar esas sesiones, en el comienzo de un nuevo curso, figuraban las siguientes :

“Quienes se interesen por conocer los frutos de las últimas generaciones musicales, podrán satisfacer aquí su deseo. Ello irá familiarizando con ciertas audacias a quienes hoy las encuentran repulsivas y, por otra parte, permitirá entre sacar aquellas obras menos “comprometidas”, de las que se interpreten aquí, para tocarlas también ante el gran público, preparando así paulatinamente a éste para que conozca lo que constituye, no sólo una renovación de repertorio, sino también una renovación de técnica, estilo e inspiración musicales.”

Asimismo recordé en dicho acto que las an-

 L A M U S I C A

teriores sesiones de música moderna se habían celebrado sin alharacas y sin llamar la atención sobre la trascendencia que podrían tener para la cultura musical, y que, al reanudarlas entonces, se repartían programas impresos para que los oyentes pudieran conservar un recuerdo documental de las obras y autores incluídos, con lo cual quedaba patente que esquivábamos todo rutinarismo quienes en aquella Asociación trazábamos los planes de su actividad artística, y se evitaría que en lo sucesivo nadie pudiera sostener, sin faltar abiertamente a la verdad, que allí se desatendía o desamparaba el arte novísimo.

¿Por qué evoco estos recuerdos? Ante todo para que conste que yo no soy un detractor sistemático de la música moderna ni hago aspavientos ante las osadías, aunque deje de inclinarme ante las inepticias; y en segundo término, para demostrar la sinrazón de quienes pretendiesen abrogarse un monopolio bajo aquel respecto, acusando a los demás de atacar ciegamente lo que

 BIBLIOTECA DE ENSAYOS

ellos enalancen con adjetivos demasiado hiperbólicos a veces para ser completamente sinceros y absolutamente justos. Las mismas reservas leales que puse a la sazón en mis palabras, merecieron la aprobación de los discretos, pues éstos saben el alcance de una verdad cuya cristalización podría concretarse así: “Mucho más puede quedar favorecida toda causa con la luz del libre examen que con la ceguera de un fanatismo tiránico.”

ESCENA CUARTA

 LAS TENDENCIAS ESPIRITUA-
 LES DE LA MÚSICA MODERNA

Tratándose de cuestiones artísticas, cuán fácil es olvidar los más elementales principios; y una vez olvidados, cuán fácil es asimismo tejer laboriosas teorías—incubadas por una dialéctica sutil tras la cual suele cobijarse la falta de un convencimiento sincero—para explicar otros princi-

L A M U S I C A

pios (y éstos no ya elementales, sino superiores, aunque de una superioridad efímera) cuya contradicción con aquellos principios elementales no puede ser más palmaria. Si los primeros parecían hallarse al alcance de todos, los segundos, por el contrario, parecen destinados a ciertas mentes privilegiadas; y en nombre de estos últimos se pretende que aquéllos queden postergados o, por lo menos, oscurecidos.

Así viene sucediendo con el Arte en general, y con la Música especialmente, durante estos últimos tiempos. Aunque tanto el uno como la otra tienen por misión conmover o emocionar, y su acción recae sobre la esfera del sentimiento, ya para recrearlo, ya para exaltarlo, ahora se niega el poder expresivo que antes se les asignara, pretendiendo sustituirlo por ciertas satisfacciones pura o impuramente intelectualistas, cuando no meramente sensoriales, las cuales vienen disfrazadas con deslumbradores epítetos o abroqueladas en complejas teorías.

B I B L I O T E C A D E E N S A Y O S

Pero la música, como toda Arte bella, se debe distinguir por su expresivismo y su poder emocional. Ese expresivismo (empleo aquí esta palabra deliberadamente en su sentido recto, sin preocuparme de aquellos que pretenden desvirtuar su significación tradicional y la consideran relacionada con el neoimpresionismo, el postexpresionismo, etc., etc.) y esta emocionalidad dieron vida—y duradera vida—a las obras maestras de pretéritas centurias que admiramos hoy con la recogida quietud del éxtasis o bajo la contagiosa vibración del entusiasmo. Y sin ambas cualidades tales obras hubieran quedado condenadas a pronto perecimiento, pues jamás las hubieran salvado los primores de la forma.

Actualmente son ensalzadas muchas producciones contemporáneas por su presentación externa. Sin embargo, los panegiristas de lo artificioso deberían considerar que la forma pasa, mientras el espíritu subsiste. Así, por ejemplo, nadie compone hoy sistemáticamente melodías homofóni-

L A M U S I C A

cas en estilo de canto llano. Nadie construye música polifónica a lo Palestrina. Nadie teje severas fugas con el propósito de que destaquen un eficiente valor artístico. A lo sumo, sólo pasajera-mente se utilizan algunos de esos rasgos pretéritos en las obras modernas, cuando no se los usa como ejercicio para soltar al aprendiz de compositor. Ahora bien; todos los espíritus sensibles al encanto musical se extasían siempre con las bellas melodías gregorianas, con las grandiosas armonías palestrinianas, con los sugestivos contrapuntos bachianos. ¿Y por qué? Porque en estas obras antiguas vive latente aquel expresivismo que las viene dando vida pluricenteneria, y que no es posible hacer latir en las imitaciones serviles de quienes se aferran al aspecto puramente material o formal de la música. A este mismo aspecto se atienen—aunque en dirección opuesta, pues no se preocupan del pasado, sino a lo sumo del porvenir—muchas producciones contemporáneas que prodigan las aberraciones sono-

BIBLIOTECA DE ENSAYOS

ras más incongruentes para romper todo punto de semejanza o de contacto con el arte vigente hasta ahora; y por eso pretenden vivir desligadas de toda preocupación por la parte sentimental o emotiva del arte. Pero esta preocupación por lo que debiera ser accesorio, unida a esa despreocupación ante lo que debiera ser esencialísimo, constituye un pecado original sin perdón posible.

Nadie ignora en nuestros días que los artificios son hoy contrapuntísticos, armónicos y orquestales, y que se los disfraza con rimbombantes vocablos que al pronto parecen caracterizar ideas, aunque en sus aplicaciones prácticas suelen servir para ocultar la falta de ideas: “neoclasicismo”, “neoimpresionismo”, “postexpresionismo”, “objetivismo”, “arte puro”. El capítulo inaugural de esta obra recoge el desdén de músicos tan poco sospechosos como Casella, enfrente de estas vacuas expresiones verbales. Invocando el sacrosanto nombre de esas palabras “obsesionantes” y huera—cuerpos sin alma o, mejor, som-

 L A M U S I C A

bras sin cuerpo—se pretende abolir aquello que tiene materia y espíritu, ya porque se presenta con un cuerpo poco robusto, ya porque no quiere admitirse que ese cuerpo, aunque raquíto, tiene una armonía y una flexibilidad que les faltan a las corpulentas masas sonoras o a los sutiles artificios neopolifónicos de ciertas paupérrimas y laboriosas marqueterías musicales. Se barajan conceptos, palabras y sonidos, creyendo hacer así preciada labor de filosofía estética o de creación artística; y con ello fingen algunos haber contribuido a realizar la renovación de un arte que va de tumbo en tumbo, recibiendo sacudidas en todas direcciones, sin lograr la estabilidad ni el equilibrio perdidos. Por una obra bella o emocionante—digámoslo con lealtad suma, sin temor a las iras que esta declaración pueda inspirar a muchos—se producen ahora muchas de un infantilismo grotesco, pero mal disfrazado con alambicamientos presuntuosos, que sus panegiristas presentan como frutos inmejorables de almas selec-

BIBLIOTECA DE ENSAYOS

tas o como dechados insuperables de orientaciones redentoras. Nunca ha habido tantos genios como en este siglo, y los pregoneros de esas novísimas producciones, contradiciéndose como se contradicen los mismos productores, afirman cada mes una cosa, para justificar la existencia de centenares de falsas obras maestras, cuyo trágico destino las tiene condenadas, irremisiblemente, al olvido más absoluto con celeridad pasmosa.

¿En qué punto de vista se colocan los doctrinarios de las novísimas y volubles corrientes musicales? Para muchos, el mayor enemigo es el “lugar común”, y por desviarse de la ruta que podría conducirles ahí, a la vez que por ostentar una originalidad “sui generis”, escriben una música fundamentalmente agria y agresiva, mientras comentan con menosprecio los “lugares comunes” de Beethoven (en la letra, fórmulas parcialmente estereotipadas; en el espíritu, vulgares sentimientos primarios, buenos para burgueses). Ese terror al lugar común ha creado terroristas mu-

 L A M U S I C A

sicales al por mayor. El ha inspirado vocabularios, sintaxis, prosodias y ortografías de nuevo cuño, que unas veces son viables, mas otras, no. En este último caso las correspondientes obras acreditan una inferioridad tanto más patente cuanto más nos distanciamos del momento en que surgieron o de la fugaz moda que las modeló. Cuando son viables, lograron abolir un “lugar común”; pero a la vez abonaron el campo musical para futuras cosechas de otros “lugares comunes”; de igual modo que un jardinero destruye las plantas que ya le habían saciado a él o a su clientela, y en su lugar siembra otras cuyo fin, a la corta o la larga, será bien análogo al de las anteriores.

Se defiende lo nuevo en nombre de la libertad, lo cual debemos aceptar siempre con aplauso y simpatía; mas a la vez, en nombre de la libertad, se renuncia a estudiar lo viejo, lo cual ni simpatía ni aplauso merece. Porque lo viejo puede suministrar savias renovadoras, y, por tanto, es

BIBLIOTECA DE ENSAYOS

aconsejable examinarlo pacientemente. La inteligencia no ha de ser una pobre ciega que tenga por único lazarillo al instinto; antes bien, debe marchar por sí misma y sin andadores, merced a las luces del estudio. Y si no se procede así, brotarán obras donde unos verán la aurora de un renacimiento, mientras otros verán el ocaso de una decadencia, y que, en todo caso, constituyen a lo sumo un fingido renacimiento que surge con el marchamo de lo decadente, aunque más bien atestiguan una visible decadencia que se oculta bajo el antifaz de lo renaciente.

Saciados y hastiados de música impresionista, postimpresionista y expresionista, cultivan hoy los mejores músicos un falso primitivismo. Casella se asocia a Scarlatti, remozándolo, aunque Scarlatti se podía pasar sin tales remozamientos. Strawinski se asocia a Pergolesi, con iguales miras y resultados idénticos. Y como ellos, una catterva de músicos y musiquitos más o menos geniales y más o menos maduros. Las obras artís-

 L A M U S I C A

ticas ensalzadas por varias generaciones como productos culminantes de una elevada civilización musical, son víctimas de ciertas explotaciones bien arbitrarias: se las retoca, ya modificando el instrumental sonoro para el cual fueron concebidas, ya alterando la armazón armónica que se tuvo por inmovible durante largo tiempo, ya aplicándolas a usos bien diferentes de aquellos para los cuales fueron destinadas y que podían considerarse como exclusivos, ya adicionándoles trozos con los que se pretende suplir—y suplir a las mil maravillas—las deficiencias de que las había hecho víctimas el autor voluntaria o involuntariamente. La “Sinfonía incompleta”, de Schubert, no puede seguir inacabada. Los lieder del propio Schubert se utilizan para construir una opereta de gusto dudoso. Tales composiciones de Liszt se aderezan convenientemente para convertirlas en “bailete pantomímico”. Tal coral de Bach se ensancha y ahueca pomposamente para que acentúe su solemne gravedad. Todas estas

BIBLIOTECA DE ENSAYOS

acciones se justifican invocando variadas necesidades: la de modernizar lo rancio; la de adaptar a nuestros gustos lo que se había hecho a la medida de otros gustos; la de atenerse a las exigencias de los tiempos actuales, que no pueden satisfacerse con las modalidades técnicas de tiempos más atrasados. Según esto, ¿por qué no trocar, por ejemplo, las Meninas velazqueñas en un taller de modista contemporáneo con los consiguientes retoques en trajes y ambiente del lienzo? ¿O por qué no cambiar el destino de la Alhambra granadina, privándola de su inútil ociosidad y convirtiéndola en gigantesco salón de cine... o en gran garaje? Ahora bien, como tal proceder artístico viene inspirado por una manifiesta industrialización, pues se traducirá “ipso facto” en derechos de propiedad intelectual, debería prohibirse percibir honorarios por sus “arreglos” o “desarreglos” a quienes explotan producciones afamadas en propio beneficio, invocando hipócritamente la conveniencia de darles acomodo me-

 L A M U S I C A

jor o más ajustado a las exigencias de nuestros días.

* * *

Según los panegiristas de ciertas novedades abstrusas, el plurisecular criterio de que las obras artísticas deben hablar al corazón quedó cancelado definitivamente. Para esos individuos, belleza, sentimiento y emoción son antiguallas sin consistencia. El artista de hoy no necesita aspirar a producir obras bellas, ni a despertar nobles sentimientos, ni a provocar emociones durables, pues todo esto es fisiología o psicología de poco valor. Lo esencial es hacer obras intelectualistas, donde el cerebro haga todo el gasto, mientras el corazón quede en reposo eterno, y de paso, buscar la renovación mediante experiencias, tanteos y ensayos de toda suerte. Lo que ciertos doctores en medicina están haciendo con los conejillos de Indias y otros infelices seres zoológicos, contra la voluntad de éstos, es lo que los artistas de van-

B I B L I O T E C A D E E N S A Y O S

guardia pretenden hacer con los públicos, a fin de curarles la modorra sentimental en que les hizo caer su familiarización con las obras maestras de tiempos anteriores. A lo sumo, se permiten explotar el sarcasmo, la pirueta y la caricatura. Porque el arte que antes se nutría de idealismos, ahora se nutre de modas; y la moda con que se viene alimentando en estos últimos lustros la música, impone por doquier la nota grotesca. Son frecuentísimas las prédicas más o menos veladas contra la serenidad de lo noble, contra la expresión de lo sentido, contra la severidad de lo grandilocuente o contra la elevación de lo sublime, mientras se tiende a componer obras donde priva el remedo de lo cómico sin profundidad ni altura. Lo grotesco suele encubrirse o excusarse con frases que admiten interpretaciones ya equívocas, ya sutiles: la humorística sobre todo. Pero lo grotesco—según es sabido—jamás alcanzará esas elevadas cumbres que los cultivadores de tales pequeñeces ni llegan a ver, detestándolas

 L A M U S I C A

no pocos de ellos ante su ineptitud para efectuar la ascensión, de igual modo que la zorra desdeñaba por verdes aquellos frutos bien maduros, pero situados en lugares a donde no alcanzaba una codicia siempre despierta. Así se explican esas obras de las cuales dice Coeuroy que son “pequeñeces, improvisaciones, que nacían muertas” y “deliciosas e irritantes maldades del esteticismo de corto aliento”.

¿Y el sentimentalismo? “El sentimentalismo: he ahí el mayor enemigo de todo artista.” En esta frase podríamos condensar lo que es dogma de bastantes filósofos, estéticos y músicos contemporáneos. Es moda hoy hablar de “sentimientos primarios” con desdén. “Primarios”, enquistado en esa frase, oculta un eufemismo que podría traducirse por su palabra, en cierto modo sinónima, “vulgares”. Y son “vulgares”, según esos enjuiciadores, aquellos sentimientos que por su abolengo y prestigio se imponen fácilmente a todos. Por huír de la música “sentimental”, se

BIBLIOTECA DE ENSAYOS

prodiga sin tasa una música que podríamos decir “racional”, pues conviene oponer el intelectualismo a la emoción, porque si se cotejasen la fuerza emocional de los grandes creadores preteritos y la de los pequeños creadores contemporáneos, éstos últimos quedarían a un nivel ínfimo. No olvidemos, sin embargo, que si el intelectualismo es fecundo para la ciencia, aplicado al arte debe tomárselo como medio, y aun con ciertas reservas o precauciones; jamás como un fin que excluya la emoción o pretenda pasarse sin ella...

Nos hallamos, en suma, con una inclinación al primitivismo para evitar el impresionismo; con una inclinación a la insinceridad, para disimular la impotencia, y con una inclinación al materialismo, para ocultar la falta del fuego idealista. Todo ello explicará buena parte de la producción vanguardista, donde al lado de obras maestras abundan otras soporíferas, insignificantes, aburridas, pero que proclaman su derecho no sólo a

 L A M U S I C A

la vida, sino a la admiración, porque son audaces o revolucionarias. Y los snobs han aplaudido calurosamente (fingiendo la admiración que hubieran deseado poseer y disimulando su incompreensión) no pocas producciones que son ejemplos vivos—o momificados—de música pura, objetiva, material y geométrica, donde quedaban excluidos, por nefandos, el elemento sensible y la significación expresiva, porque hasta se ha prescindido del violonchelo por ser demasiado expresivo. Ahora bien, tal sublevación contra la sensibilidad es un mal sueño, como ha dicho Ch. Koechlin. Según este reputadísimo técnico musical—que tan juiciosamente ha explicado el por qué del lenguaje musical contemporáneo o de sus manifestaciones más nuevas—el éxito de la obra musical mantiene una conexión íntima y necesaria con la sensibilidad, aunque se venga sosteniendo lo contrario con intención artera y resultados perturbadores. El mismo J. S. Bach, tenido por muchos como músico menguadamente sensible y expresivo, des-

B I B L I O T E C A D E E N S A Y O S

taca, sin embargo, estas dos cualidades en su producción, y sus mismas fugas son tanto más bellas cuanto más conmovedoras. Claro que expresión de ningún modo equivale a sensibilidad desordenada—como expuso también Koechlin, cuyas ideas sobre este punto resumo aquí ahora—, ni equivale tampoco a énfasis teatral, sino a traducción de sentimientos humanos; y si en verdad abusaban a veces los románticos de ciertos epítetos, no cabe confundir lo llorón de la “Sinfonía patética”, escrita por Tschaikowsky, con las geniales apoyaturas que realzan el prelude de “Tristán e Isolda”. Tampoco la “Novena Sinfonía”, de Beethoven, debe considerarse como ejemplo de frialdad o insensibilidad, sino como demostración de las más altas espiritualizaciones artísticas. Lo que de cada obra musical ha de subsistir, al fin y al cabo, será la vida interior que contenga. Y a comunicar esta vida interior deberá aspirar todo artista, abandonando cerebra-

L A M U S I C A

lismos estériles y recordando la sapiente divisa beethoveniana: "Del corazón al corazón".

Sí; la música cordial, compuesta por artistas cordiales, será la que, en suma, podrá vivir largo tiempo. Aquella otra que sólo provoque sutiles consideraciones intelectuales ejercerá, cuando más, una influencia pasajera. En cambio, la que hable al sentimiento y llame a la emoción, gozará de una vitalidad indiscutible. Sin duda el sentimentalismo cambia en cada época; y dentro de una misma época tiene carices diferentes en las distintas capas sociales e intelectuales. Hay quien se entusiasma con ciertos cromos que muchos encuentran abominables. Hay quien se extasía con determinados lienzos que a otros les producen frialdad suma. Más aún; cada época tiene la pretensión de creer que sus interpretaciones sentimentales, emocionales o expresivas son las más perfectas, y se inclina, por tanto, a mirar con desdén las anteriores, especialmente aquéllas que le están más próximas en lo temporal, cuando

B I B L I O T E C A D E E N S A Y O S

en lo espiritual le son menos afines, por tener una concepción artística absolutamente distinta, merced al fruto del contraste súbito y no al de una evolución normal. Difícil es, por otra parte, hacer concordar el temperamento de un artista demasiado singular con los gustos de un público demasiado plural; y cuanto más el artista se singularice, tanto mayor será su riesgo de morir sin que le comprendan sus contemporáneos y sin que le recuerden las generaciones posteriores, porque éstas últimas suelen desinteresarse del punto de vista estético o formal en que aquél se colocó. Pero si el artista creador comunica a sus obras una sensibilidad y un expresivismo de buena ley—es decir, honrados, nobles y sinceros—, fácil le será conquistarse la admiración, si no en vida, por lo menos en muerte, como ha pasado, por ejemplo, con Juan Sebastián Bach, cuya rehabilitación comenzó cuando llevaba cerca de un siglo en la tumba, y cuyo nombre figura hoy en-

L A M U S I C A

tre los respetados por todos o casi todos: por “vanguardistas” y por “retaguardistas”.

ESCENA QUINTA

LA TRADICIÓN ESPIRITUAL DE LA MÚSICA HISPÁNICA

Bajo dos aspectos—el formal y el espiritual—puede contemplarse la tradición musical ibérica. Pasaremos aquí por alto el primero, pues España, en realidad, no creó formas universales, aunque supo dar a las existentes o a las de su propio suelo una originalidad bien elevada en ciertos casos y bien sugestiva en otros, como lo acreditan en el siglo XVI no sólo la polifonía tanto religiosa como profana, sino la literatura vihuelística, ya como acompañante de la voz, ya puramente instrumental; y en el siglo XVIII la producción teatral, singularmente la tonadilla o la zarzuela, género este último que renace un siglo

B I B L I O T E C A D E E N S A Y O S

después de haber visto la luz, coincidiendo sus nuevos albores con el ocaso del “farinellismo”.

Convendrá, en cambio, examinar con detención el aspecto espiritual de la tradición ibérica, porque el reconocimiento del poder expresivo asignado a la música, así como la necesidad de que este arte quede realzado por su contenido emocional, no son aspiraciones exclusivas de los últimos siglos contra las cuales pretenda reaccionar vigorosamente el actual, y su radio de acción no queda circunscrito a ciertos países ni se debate tan sólo en el campo doctrinal, sino que desde todos tiempos vienen triunfando en la práctica y sosteniéndose en la teoría, con la particularidad de que España es uno de los territorios donde con más arraigo y vitalidad imperó tan sano criterio, según veremos ahora recordando las obras de los tratadistas y las creaciones de los músicos.

Si San Isidoro, en el tratado musical que orna su “*Oríginum sive Etimologiarum*”, considera la música como una de las cuatro ramas que inte-

 L A M U S I C A

graban los estudios matemáticos (por seguir a Casiodoro y aceptar, lo mismo que Boecio, la doctrina pitagórica de la correlación armónica de la esfera celeste en la armonía musical), una vez sustituida en nuestro suelo la dominación visigótica por la árabe, las “medrasas” o universidades instituidas por los invasores orientales en Toledo, Córdoba y Sevilla, incluyen la música entre sus estudios, defendiendo un criterio anti-pitagórico, de acuerdo con la doctrina y método de El Farabí, excelente músico oriental fallecido en Damasco a mediados del siglo x. Y dos siglos después, el filósofo Averroes (nacido en Córdoba y fallecido en Marruecos a muy avanzada edad) señaló el poder expresivo de la música, así como la gran influencia que la misma ejerce sobre el espíritu humano.

Entre tanto, los tratadistas de la España cristiana conceden a la música gran consideración. Así, en el siglo xi, brilla un catalán digno de singular mención: el monje Oliva. Perteneció al Mo-

BIBLIOTECA DE ENSAYOS

nasterio de Ripoll y compuso el poema "De Musica", el cual, no obstante constituir un comentario al Tratado de Boecio, acentúa la necesidad de que las melodías tengan un acuerdo absoluto con la inspiración poética de cada texto literario. He aquí, pues, una prueba del reconocimiento que entonces ya se venía concediendo a la expresión musical.

Más avanzada la Edad Media, los romances en lengua vulgar (es decir, en idiomas castellano, catalán y galaico-portugués) muestran una penetración de dos sentimientos en cierto modo inseparables: el literario y el musical. Aquí la expresión impera sin prejuicios doctrinales, en obras nacidas del pueblo y conservadas por el mismo. De igual modo impera la expresión en el teatro litúrgico popular (bajo la forma de villancicos y misterios) que, siguiendo una antiquísima costumbre, cultivaba la Iglesia como auxiliar del culto antes de difundirse las representaciones escénicas en las plazas públicas.

L A M U S I C A

Con las Cantigas de Alfonso X, el Sabio, la poesía española, que hasta entonces había tenido carácter heroico y forma narrativa, inauguró un sello lírico realzado por la participación del elemento musical. De la atención que ese monarca dedicó a este arte, poseemos varias pruebas. El fué quien fundó una cátedra de música en la Universidad de Salamanca. Al definir en las "Partidas" los "Estudios generales", incluye la música como una de las ramas que integraban el "trivium" y el "quatrivium". Y se alejó del criterio especulativo, por entonces reinante, al tratar en su "General e Grand Estoria" de la música, definiéndola como "arte de cantar e facer sones", según dice Mitjana; a lo cual añadiremos por nuestra cuenta otra definición del mismo rey en dicha obra, a saber: "arte que enseña todas las mañas de los sones et las quantías de los puntos".

También se ocupó de la música aquel polígrafo contemporáneo de Alfonso X, que se llamaba

BIBLIOTECA DE ENSAYOS

Raimundo Lulio. Su "Retórica", en efecto, desarrolló ese tema, si bien siguiendo las doctrinas pitagóricas, de acuerdo con San Isidoro.

Por los diversos reinos cristianos de nuestra península se extendieron los trovadores, y tras ellos los juglares, contribuyendo unos y otros a divulgar no sólo romances, sino canciones variadísimas. Las obras de su repertorio aspiraban a conseguir la mayor compenetración de la música con la letra. Según la crónica de Pero Niño, esas canciones trovadorescas y juglarescas incluyen una larga enumeración de tipos, con lo cual se acredita una riqueza muy grande.

El profesor de la Universidad de Salamanca, Bartolomé Ramos de Pareja, publicó en Bolonia su obra de "De Musica tractatus", impresa el año 1482, siendo éste, acaso, el primer libro de música que para su difusión ha utilizado el invento de Gutenberg. Esas páginas aportaron novedades audacísimas, pues Ramos de Pareja se pronunciaba contra el criterio de Boecio y el sistema de

 L A M U S I C A

las solmizaciones; y por si ello fuese poco, proponía la adopción del temperamento en la escala, lo cual le sitúa entre los fundadores de la música moderna. Indirectamente prepararon estas novísimas teorías una revolución, que más tarde había de tener hondas repercusiones en el campo de la estética.

El bachiller Alonso de la Torre escribe un libro titulado "Visión delectable de la Filosofía y las Artes liberales", publicado en español varias veces (la primera, al parecer, el año 1489) y traducido a diversos idiomas. Según este escritor, es la música una especie de metafísica latente, dotada de incalculable poder, y quienes la conozcan podrán alcanzar el más alto nivel de la sabiduría. La lectura de tal opinión recuerda otras sustentadas en pleno siglo XIX.

Al alborear la Edad moderna floreció una pléyade notable de compositores, representados con valiosas muestras en el "Cancionero Musical de los siglos XV y XVI" o "Cancionero de Palacio",

BIBLIOTECA DE ENSAYOS

publicado por Barbieri. Esas producciones pertenecen a un género “eminente expresivo, que nos permitimos denominar nacional, dada la íntima unión de la poesía con la música”, según feliz frase de Mitjana. También ese carácter expresivo se destaca en el teatro profano que por entonces principió a dar señales de existencia, especialmente con Juan del Encina, quien se inspiraba siempre en el arte popular y, según el citado musicólogo, “alcanza una fuerza expresiva verdaderamente notable”.

Esta fuerza expresiva dominará, soberana, durante el Siglo de Oro de nuestra música, tanto en las producciones religiosas como en las profanas de nuestros más esclarecidos compositores (singularmente Victoria, Morales, Cabezón, Guerrero y Juan Vázquez) y en las de nuestros vihuelistas (Milán, Fuenllana, Narváez, etc.). Por aquellos tiempos contribuyen al mismo resultado nuestros preclaros tratadistas—algunos de ellos famosísimos no sólo dentro de su patria, sino

 L A M U S I C A

más allá de las fronteras—comenzando con Martínez de Bizcarguá, autor de “Arte de Cantollano... e canto de órgano...” (1511) y propagador en España de la teoría que por italiano suelo había difundido poco antes nuestro compatriota Ramos de Pareja; siguiendo con Fray Juan Bermudo, cuya “Declaración de instrumentos” (1549 y 1555) pretende quitar a la música toda su sofisticería inútil, o con Francisco de Salinas, cuyo volumen “De Musica libri septem” (1577) señala el elevado papel artístico de la canción popular; o con Francisco de Montanos, cuyo “Arte de Musica theorica y practica” (primera edición, en 1592, a la cual siguieron otras diez) declara que, para escribir una buena composición, es “la parte más esencial hacer lo que la letra pide: alegre o triste, grave o ligera, lejos o cerca, humilde o levantada; de suerte que haga el efecto que la letra pretenda para levantar a consideración los ánimos de los oyentes”.

La decadencia musical del siglo XVII—tras ese

BIBLIOTECA DE ENSAYOS

siglo XVI, que había sido el Siglo de Oro de nuestra música—se manifiesta por igual ante ciertas elucubraciones de los teóricos y ante ciertos artificios de los compositores. Estos, si no en su totalidad al menos en su mayor número, prestan adhesión al criterio que aquéllos defendían y que cristalizó en una frase de Cerone, el tratadista más afamado durante larguísimo tiempo desde el segundo decenio de aquel siglo. Pedro Cerone proclama, en efecto, que “el gusto de la música consiste en el artificio de las partes y no en la suavidad de las consonancias, y que, por tanto, el verdadero juez de ella ha de ser el entendimiento artificioso del perfecto músico y no el simple oído de cualquier persona”. Nos hallamos aquí, pues, en presencia de una norma crítica muy semejante a la defendida hoy por algunos cenáculos con su desdén por la expresión, su entusiasmo ante las complicaciones técnicas, su odio a todo cuanto pudiera tener raigambres de orden sentimental y su acatamiento incondicio-

 L A M U S I C A

nal a los más descabellados productos del intelectualismo más antiestético. A la grandeza espiritual se oponía el volumen sonoro; al sentimentalismo, el sensualismo; a la sencillez, la afectación; a lo anímico, lo corpóreo; al reinado del corazón, la autocracia del cerebro. La pedantería escolástica halló entonces para sus nocivas prédicas un lenguaje abstruso, donde predominaban los retorcidos alambicamientos y las indicaciones misteriosas. La decadencia que sobreviene a la sazón, tras el florecimiento del siglo precedente, invocaba la necesidad de imponer a todo trance aquellas tendencias renovadoras, en las que muchos veían un signo de perfeccionamiento. La historia se repite lo mismo en el Arte que en la política.

“Meloqueo y maestro” se titula esa obra de Cerone. Vió la luz en Nápoles el año 1613, redactada en castellano, y durante más de medio siglo mantuvo incólume su prestigiosa supremacía. Otro libro, de fray Pablo Nasarre, impreso en

BIBLIOTECA DE ENSAYOS

Zaragoza el año 1683 con el título “Fragmentos músicos”, ocupa el puesto reservado antes a aquél, y durante un siglo más sus páginas, bien repletas de absurdos y divagaciones, obtienen singular predicamento. El P. Antonio Eximeno hubo de llevar más tarde a su novela satírica “Don Lazarillo Vizcardi” un reflejo de la situación musical creada por esos dos tratadistas y por el pernicioso influjo de ambas obras, a las que siguió, en 1723 y 1724, una refundición de la segunda con el título de “Escuela música...”, en dos volúmenes.

Durante el siglo XVIII, más de una vez afirma sus derechos el buen sentido musical, que consideraba la música como poderoso manantial de bellezas y quería confiarle, lógicamente, el realce de la expresión. Algunos artistas, entre los mejores de aquella centuria, consideran la técnica como un medio, jamás como un fin, y ven en los preceptos una guía, mas no una barrera. Al escribir su “Misa Aretina” el barcelonés Fran-

 L A M U S I C A

cisco Valls, introduce una licencia contrapuntística que origina polémicas ruidosas desde 1715 hasta 1720. Publícanse con tal motivo medio centenar largo de folletos, ya en pro, ya en contra; y Valls, consciente de su misión artística, sostuvo ante sus acusadores que las artes y las ciencias se perfeccionan a diario, y que los modernos habían aprobado muchas cosas reprobadas por los antiguos. De acuerdo con su discípulo Santisso, proclamó que la música jamás debe sacrificar una buena idea a un escrúpulo impertinente. Aquí vemos formulada una norma de conducta semejante a aquella de Gluck: “No hay regla que no me haya creído en el deber de sacrificar en pro del efecto”, y a aquella otra de Beethoven, trazada con lenguaje bilingüe, que puede traducirse diciendo: “Todas las reglas, sin excepción, pueden quedar maltrechas si procediendo así se consigue hacer algo más bello.”

Cuando hacía unos cuarenta años que había desencadenado una tormenta la “Misa Aretina”,

B I B L I O T E C A D E E N S A Y O S

de Valls, otro ilustre compositor, tanto de música religiosa como profana, publica un breve, pero sustancioso folleto, bajo el título "Consejos que a sus discípulos da D. Antonio Rodríguez de Hita..." Estampóse dicha obrita en 1757, tal vez en Palencia. Este autor aprueba que se creen nuevas reglas de composición, si se las fundamenta sobre un verdadero conocimiento de la música antigua y la moderna, puesto que ésta depende de la antedicha. Por otra parte, se burla de las vanas, artificiosas y estériles especulaciones que prodigaban a la sazón algunos colegas suyos, por haber olvidado que la suavidad, la expresión y la novedad son los principios esenciales de toda composición, pues la música sirve para deleitar el alma y conmover los sentimientos. También consigna que si entonces viviesen aún los maestros antiguos, no escribirían ya como antes; pero asimismo añade que de ningún modo se debe menospreciar a los compositores del pasado, pues

L A M U S I C A

sin ellos el arte musical no habría logrado la altura que tenía entonces.

Otro defensor de la expresión musical, por aquellos años, es el compositor líricodramático Pablo Esteve y Grimau, artista que durante largos años compartió con Laserna el cetro de la música teatral española, especialmente como tonadillero. En los prólogos puestos a dos comedias musicadas por Esteve en 1766 y 1768, dicho músico expone su punto de vista estético, que se puede resumir así: “El arte musical tiene por finalidad suprema la expresión justa y exacta del sentimiento.” Y pide que la música teatral tenga presente el espíritu de los auditorios españoles, en quienes priva una notoria y específica vivacidad, lo cual muestra puntos de vista calderonianos, acaso por simple coincidencia o tal vez por adhesión deliberada.

En 1774, el P. Antonio Eximeno publicaba en Roma su famoso libro “Dell’origine e delle Regle de la Música”, que le vale el título de “New-

B I B L I O T E C A D E E N S A Y O S

ton de la Música". Allí se declara que "la música no es sino una especie de prosodia para comunicar gracia y expresión al lenguaje", y que "la primera finalidad de la música es excitar los sentimientos de nuestra alma". Según Eximeno, debe subordinarse todo a la expresión, siendo admisibles y aceptables cuantos medios conduzcan a conseguir una expresión justa y verdadera, máxime si se tiene presente que cada arte puede alcanzar la más alta excelencia, yendo por caminos nuevos y distintos. Antipitagórico y nacionalista a un tiempo, declara que Pitágoras fué el primero en equivocarse, induciendo a que errasen otros filósofos y, por otra parte, defendió la tesis de que cada pueblo debe construir su sistema artístico sobre la base del canto nacional.

En su poema "La Música" (primera edición impresa en 1779, a la cual siguen otras muchas en castellano, así como traducciones al francés, italiano, inglés y alemán) dice D. Tomás de Iriarte:

 L A M U S I C A

“Pero no solamente
 en el hombre reside el don nativo
 de expresar con el canto lo que siente,
 sino que su expedita
 voz o los ingeniosos instrumentos
 los ruidos imita
 de que ejemplo le dan los elementos.”

Dedicado a la expresión musical el canto segundo del referido poema, le precede un “argumento”, donde se dice: “Queda sentado al fin del Canto primero que de poco sirve a un compositor la ciencia de los elementos ya explicados, si le falta la sensibilidad, de la cual procede lo que en la Música se llama expresión.” Coincidiendo con Calderón y con Esteve, manifiesta después Iriarte que la zarzuela o drama musical español debe su origen a la natural prontitud española, la cual, desviviéndose por las acciones rápidas y llenas de lances, ve en los recitados una rémora.

* * *

Así habló España durante varios siglos, defendiendo puntos de vista estéticos que no eran pri-

BIBLIOTECA DE ENSAYOS

vativos del propio suelo, sino comunes a todos aquellos donde el Arte se cultivaba con provecho y alteza. Actualmente se pone en entredicho esa finalidad expresiva y se niega la eficacia del sentimiento en asuntos artísticos. Pero a la corta o a la larga—a la corta más que a la larga—se recuperará el buen sentido, que tan necesario es en estas materias. Entonces se recordará el poder expresivo del arte que ennoblecieron tantos espíritus selectos, como un Bach, un Mozart, un Beethoven, un Schumann y un Wagner. Entonces se le atribuirá nuevamente como fin primordialísimo esa fuerza emocional que hoy muchos pretenden negarle, al predicar un “neoclasicismo” revelado en la forma cuando más, y nunca en el fondo. Entonces surgirá un “neoclasicismo” de buena ley, bien distinto del falso “neoclasicismo” a lo Scarlatti, por ejemplo, con que disimulan su propia impotencia ciertos aspirantes a creadores. Y cuando esa hora llegue—y con ella la hora de no pocas reivindicaciones, a buen se-

L A M U S I C A

guro—, se podrá recordar con satisfacción legítima que nuestro país, por intermedio de sus principales compositores y sus tratadistas más competentes, había sido fiel, durante varios siglos, a una sana conducta estética deseada por los presentes—aunque en verdad no por todos—, pero que será restablecida por los venideros, de igual modo que había sido establecida por los antepasados.

B I B L I O T E C A D E E N S A Y O S

JORNADA SEGUNDA

La música ante los hombres, o sea las Costumbres.

ESCENA PRIMERA

POLÍTICA Y NACIONALISMO MUSICALES

No es un secreto, para quien examine con atención el desarrollo de la actividad artística contemporánea, que ésta se ve sometida cada vez más a una política bastante oscura y bastante perniciosa. Y así como se habla hoy de política social y de política pedagógica, por ejemplo, aplicando ese nombre sustantivo a manifestaciones de la vida pública sin relación aparente con la política tradicional, de igual modo se puede hablar de una política artística, o, más concretamente, por lo que respecta a nuestro asunto, de una política mu-

L A M U S I C A

sical. Y esta política artística produce partidos, capillas, cenáculos, regímenes de mayorías y minorías, debates encarnizados, luchas ardorosas, pasiones desbordadas, prejuicios letales, conveniencias que es preciso defender, ficciones que es preciso difundir, intereses que es preciso apoyar...

La política musical no es un fenómeno muy antiguo. Siglos atrás, el músico—compositor, intérprete o compositor-intérprete—desempeñaba una función social oscura o humilde, pues para los auditorios la producción o la reproducción artísticas no solían valer tanto por sí mismas como por el servicio que habrían de desempeñar. Sin remontarnos a más allá de dos siglos, recuérdese la humildad del más ilustre de los Bach, como maestro de capilla en la iglesia de Santo Tomás, de Leipzig; y acercándonos más a nuestra época, recuérdese la sencillez del más insigne de los Haydn, como miembro distinguido en la servidumbre del príncipe Esterhazy, o recuérdese la modestia del más excelso de los Mozart, arrojado

B I B L I O T E C A D E E N S A Y O S

a puntapiés de la mansión episcopal donde prestaba servicios filarmónicos, por considerarle su amo y la alta servidumbre indigno de trato más benévolo. (Aun hoy, digámoslo de pasada, los maestros de capilla, en nuestras catedrales, tienen una categoría inferior a la que debieran disfrutar y a la que gran parte del cabildo goza sin haber hecho más disciplinas que las teológicas, como si los estudios musicales que a ellos se les exigen por añadidura no fueran un mérito digno de tomarse en cuenta para igualarlos en jerarquía y sueldo con los canónigos.)

Después el arte musical ganó mucho, socialmente considerado, al conquistar sus cultivadores una independencia bien merecida. Beethoven afirma esa situación redentora, merced a cuya influencia se ennobleció primero y se enaltecó después la personalidad de los músicos creadores o re-creadores. ¡Con qué envidia hubieran mirado a los más afamados sinfonistas, operistas y virtuosos del siglo XIX muchos colegas suyos de

 L A M U S I C A

tiempos antiguos! Porque ese siglo de las luces y la electricidad es también el siglo de las deificaciones; y los deificados eran esos artistas a quienes aureolaba la fama, si bien la conquista de una elevada situación jerárquica se solía obtener mediante denodadas luchas para vencer innumerables obstáculos, como nos enseñan, por ejemplo, las biografías de un Ricardo Wagner.

Tras aquel enaltecimiento del compositor profesional, ha surgido la aspiración, cada vez más difundida y más apremiante, a obtener rápidas supremacías, pues aumentaron sin tasa sus ambiciones los artistas impacientes y endiosados. Y para ello, todos los medios han parecido aceptables. Ante todo, el ataque rudo hacia los grandes artistas que podrían hacer sombra con sus bellas producciones. (Éllo explica el menosprecio que suele recaer sobre éstas y el desdén con que suelen ser tratados aquéllos.) Después, la constitución más o menos "katipunanística", de sectas, grupos o corrillos, encargados de sistematizar la

B I B L I O T E C A D E E N S A Y O S

campana laudatoria para sus elementos integrantes—aunque entre ellos existan gentes de méritos dudosos o ínfimos—y la campana vejatoria para los demás—aunque alguno de estos otros, verdaderamente muy talentado, hubiera obtenido un trato bien distinto, de haber aceptado la solicitada adhesión a la correspondiente camarilla, en vez de rechazar tal ofrecimiento. (Ello explica esos grupos de “los tres”, de “los cuatro”, etc., no siempre declarados, aunque siempre visibles.) En seguida, la formación de teorías más o menos logomáquicas, que suelen dar un aparente fundamento científico a las más toscas audacias artísticas. (Esto explica el efímero crédito de ciertas elucubraciones pseudofilosóficas, tanto más admiradas por los neófitos, en verdad sea dicho, cuanto más ininteligibles se presentan su fondo y forma.) Finalmente, la constitución de monopolios mediante el concurso de una crítica incondicional que astutamente se apodera de reputadísimos diarios y revistas para ejercer una especie

L A M U S I C A

de autocracia dictatorial, imponiendo con jactancias de perdonavidas su partidista "criterio" e insultando a quienes no lo comparten; distribuyendo ejecutorias de caballerosidad, inteligencia y honradez a los músicos y musicógrafos amigos o negando si es preciso patentes de rectitud, comprensión y honorabilidad a los neutrales, pues, por el hecho de no estar con ella, los suponen contra ella.

Enlázase todo esto con la tácita, pero contundente declaración de guerra—y de una guerra en la cual todas las armas parecen lícitas, porque no se detiene ante ningún escrúpulo—para todos los valores consagrados anteriormente, así como para los devotos de pretéritos artistas. Ningún creador, por excelso que haya sido, está exento de obras frágiles ni de vulnerables puntos. Basta, por tanto, abultar pequeñeces y ocultar grandezas, para justificar los ataques, cosa que se efectúa esgrimiendo frases harto inconvenientes para que no se trasluzca una se-

BIBLIOTECA DE ENSAYOS

gunda intención mal disimulada. Y al mismo tiempo que esa crítica se emplea en demoler los pedestales de músicos aclamados por la fama desde tiempos atrás, erige pedestales elevadísimos a los músicos contemporáneos que ha pretendido imponer, porque puestos estos últimos a tan alto nivel, no faltarán ingenuos que los crean de una estatura colosal. Los reiterados ataques al siglo XIX, con todo su romanticismo, y el respeto fingido a los siglos anteriores, no son las más de las veces hijos de convicciones plausibles, sino de conveniencias censurables; pues siempre aquello que se halla más próximo presenta mejor blanco a los proyectiles del tirador, sea éste soldado de línea, francotirador, contrabandista profesional o simple cazador furtivo para quien no existen épocas de veda ni terrenos acotados.

Todo esto es política musical. Política de carácter estrictamente conspirativo, que disimula sus intenciones y propósitos. Política que se desborda en palabrería huera y mentira desenfrena-

 L A M U S I C A

da. Política llena de vicios y perversidades. Política pésima, en suma, y tan perniciosa para la santidad del arte como para el culto del ideal. Política muy propia de la época materialista en que vivimos, época cuyos defectos señaló el barón de Coubertin el año 1925, durante las reuniones olímpicas de Praga, y que pueden resumirse así: explotación interesada de los más nobles idealismos; desequilibrio moral por falta de educación; creación de teorías absurdas por confundir la audacia con la insolencia, la franqueza con la grosería y la popularidad con la vulgaridad. Ese materialismo invasor no se detiene ante nada ni ante nadie, como a la sazón se expuso, comentando esas conclusiones del barón de Coubertin y otras de M. Lucien Romier, cuya actualidad persiste. Con el pretexto de defender la libertad de pensamiento y la de acción, se pinta como cosas despreciables el estudio y el trabajo, pretendiendo elevar a las más altas cimas los frutos ingenuamente complicados del instinto, y, lo

BIBLIOTECA DE ENSAYOS

que es peor, de un instinto que aun está por pulir. El pasado no tiene valor alguno; la tradición se considera como lastre que podemos arrojar impunemente. Una vez sentado este criterio libertario o anarquizante, las “capillas redentoras” consagran audazmente los amorfos balbuceos de cualquier principiante indocto y a la expresión inconexa de cualquier practicante novato, considerando pluscuamperfecto lo que realmente carece de esencia y, por tanto, de porvenir.

Esa política inspira en lo musical—así como en las demás artes, pues se trata de fenómenos comunes a todas ellas—tan magnas inconsciencias como juicios contradictorios. Por culpa de la misma, cada vez que conviene presentar las cosas al propio gusto, se adultera el pasado, se falsea el presente y se vaticina el porvenir a la medida oportuna. Pintando esta situación actual cierto autor contemporáneo con tal impasibilidad que parecía encubrir una aprobación tácita, ha dicho que antes se estimaban las obras por el placer

L A M U S I C A

que producían, mientras ahora el placer depende tan sólo del valor que a la obra se concede; por eso cuando la crítica diaria repite constantemente los elogios para “el autor favorecido”, el lector acaba por admirar al artista elogiado y por sentir cada vez una veneración mayor hacia él. (Digamos, entre paréntesis, que a veces sucede todo lo contrario, y sigamos resumiendo ese punto de vista.) Bueno es que el crítico sea competente; pero vale mucho más poseer una buena pluma cuando se trata de convencer y no de enseñar. Ahora bien; cuando esa competencia y esa pluma se usan por una persona que goza buena reputación, el tal crítico acabará teniendo una influencia ilimitada, “tanto más cuanto mayor sea su talento para disimular los fines que persiga”. La especulación sobre los valores musicales queda pintada bien al vivo y con fiel exactitud en el párrafo cuya esencia hemos recogido aquí escrupulosamente.

Para solidificar su confianza ante la opinión,

B I B L I O T E C A D E E N S A Y O S

los defensores de la política musical señalada osan a veces presentarse como historiadores, improvisando sus palabras mediante la atropellada lectura de un solo autor más o menos veraz. Y enjaretan sus disertaciones explotando esa fuente documental—sólo ésa, porque ello es más cómodo y más rápido, aunque proporcione la ocasión de que se recuerde el sabido “Time hominem unius libri”—reproduciendo los errores consignados en aquellas páginas que ya habían sido rectificadas por especialistas celosos; tergiversando los puntos de vista expuestos atinadamente por el único mentor, para acomodarlos a la conveniencia del caso; modificando los conceptos del mentor, por traducir torcidamente lo que se ignoraba; y también interpretando extraviadamente, como buenos eruditos a la violeta, aquello que para los entendidos en la materia no podía estar menos dudoso. Procedimiento fácil, al alcance de cualquier inteligencia mediana, como comprobó Cadalso en la segunda mitad del si-

 L A M U S I C A

glo XVIII, y cuyos peligros y consecuencias señaló también por entonces el P. Eximeno, en su famoso libro sobre el origen y reglas de la música, al tener desdenes para “estos cabalistas de la música, que hablan siempre en jerigonza de la arte fundada en los principios más sencillos y más comprensibles”; al decir que “cada uno quiere más bien hacer una crítica delante de las personas que le oyen como a oráculo, que delante de otras que puedan deducir de la misma crítica el fondo de su ignorancia”, y al declarar, finalmente, “cuán fácil es parecer erudito haciendo hablar a los muertos”, pues “mientras se copia una larga autoridad, la mente del escritor está en perfecto reposo”.

¿Que los versados en la materia ponen al descubierto la ignorancia, ligereza y perversidad de quien así procedía? Entonces hay que presentarse como víctima de los eruditos y despachar a éstos con unas cuantas frasecillas deleznales, afirmando que no tiene importancia poner una fecha

B I B L I O T E C A D E E N S A Y O S

por otra, un lugar por otro ni un nombre por otro. En la propia defensa también se alegrará que lo sustantivo son los conceptos generales, mas no las minucias históricas, pues la escrupulosidad cronológica y la geográfica se quedan para los tontos. Y a quienes descubrieron la vana superficialidad del “fabricante casero de fantasías musicales”, porque manejan documentos y conocen a fondo la materia, el “historiador” fracasado cuando aún estaba en mantillas, los acusará de vanidosos, fundándose para ello en que son colaboradores de las más prestigiosas revistas musicales, sin ver que esta censura es tan liviana como la que recayera sobre un sacerdote porque sube al altar, o sobre un juez porque asciende al estrado, o sobre un profesor porque se sitúa en la cátedra. Pues si los investigadores no publicaran sus trabajos, ¿qué provecho habría de reportar a la historiografía su labor, al quedar inédita y, por tanto, estéril?

* * *

L A M U S I C A

Frente a esta política tan injusta como dañina, que es la del egoísmo, el interés o la conveniencia, la honestidad artística y el fervor patriótico de consuno imponen el cultivo de otra política más equitativa y más provechosa, que mire al presente y al futuro, sin desatender por eso al pasado o, aún mejor, que se preocupe de conocer lo que fué, para explicarse por ello con mayor claridad lo que puede venir y para salvar del olvido muy estimables producciones cuyo conocimiento y difusión enaltecen al país donde vieron la luz.

Porque ya es sabido—aunque muchos pretendan ignorarlo—que el conocimiento de lo pretérito constituye una necesidad apremiante cuando ese pasado representa modalidades estéticas e históricas íntimamente ligadas al espíritu de una tradición nacional, si por él se explica la esencia de producciones artísticas cuya alta significación ideológica disculpará siempre la insuficiente solidez de su contextura. Además, todo artista que

B I B L I O T E C A D E E N S A Y O S

ha ejercido o ejerce su profesión con probidad y rectitud merece absoluto respeto, sean cuales fueren sus creencias estéticas o sus campos de actividad. Por eso en los países de más honda tradición musical—Italia, Francia, Alemania—y en otros no tan esclarecidos bajo ese aspecto, la historiografía musical examina con avidez los méritos de autores que habían caído en olvido y de géneros que habían caído en desuso. Y España, gloriosa por la abundancia de compositores y la riqueza de obras durante varios siglos, debe despertar su conciencia musical patria, para seguir con ahinco la norma que le dan otras naciones a tal respecto.

Piénsese que España va al universalismo mediante el nacionalismo (Pedrell, Albéniz, etc.), y que fracasaría si, empeñada en seguir una trayectoria distinta, quisiera fundar su personalidad cultivando tan sólo las formas universales. Porque el lenguaje nacional es lo que acentúa los valores musicales de un país. Así pudo decir Lionel

L A M U S I C A

Landry que el entender por doquier la música es un problema análogo en su esencia al de entender por doquier las lenguas habladas; y sostuvo André Coeuroy que yerra quien ve en la música un lenguaje internacional, añadiendo que las nacionalidades musicales se precisan por la cartografía y que cada música nacional adquiere conciencia de su unidad, recupera el sentimiento de la tradición y afirma la existencia de una cadena ininterrumpida de obras en el pasado y en el porvenir, entre las cuales puede y debe establecerse una inspiración común. La inferioridad de nuestros compositores, durante largo tiempo, se debe al hecho de que formaron su lenguaje en Italia, Alemania y Francia, sucesivamente; y si recogían melodías ibéricas dotadas de indiscutible calidad etnográfica, hacían citas literales o hacían marquetería sonora, cayendo en el campo del putpurri inocente o de la rapsodia vulgar, en vez de depurar e idealizar la materia prima. Sin embargo, España persigue con inteligente ló-

B I B L I O T E C A D E E N S A Y O S

gica, en la que solo Hungría le iguala—como dice el mismo Coeuroy—, ese duelo entablado entre las formas universales del arte y la materia autóctona del país, siendo Pedrell el primer músico que en Europa mostró el camino redentor. En la “Encyclopédie de la musique” señalan Pierné y Woollett el relevante color local de la música orquestal escrita por los españoles modernos, “muy nacionalistas”, citando como ejemplo típico la “Catalonia”, de Albéniz. El andaluz Falla y el catalán Mompou también han defendido el mismo criterio, merced al cual el nombre de nuestro país se granjea, de algún tiempo a esta parte, sumo respeto en todo el mundo filarmónico. Otro español de alma, aunque no de nacionalidad, Joaquín Nin, colabora asimismo, y muy denodadamente, en esta empresa nacionalista, con obras originales y con la resurrección de antiguas obras que estaban muertas.

Por todo lo expuesto se comprende cuan sana obra de depuración estética—y aun ética—reali-

L A M U S I C A

zará todo aquel que, desdeñando cuanto signifique monopolio nocivo de camarilla intransigente o escamoteo mal intencionado de valores respetables, haga política musical con nobles miras y elevados fines, atendiendo al presente y al pasado con tanta serenidad como alteza. Si hubiere desaciertos al proceder así, no recaería sobre los mismos la agravante de la malicia, sino más bien la atenuante de la buena intención. En cambio, cuando al error se adicionan las perversas intenciones o las alevosas perfidias, el daño hace doblemente inexcusable tan aprobiosa conducta.

Esa política es la que siguieron Barbieri y Pedrell; es la que siguen Anglés y Nin, y es la que se ha impuesto el autor de esta obra. Permítaseme sentar esta última afirmación, aportando algunos hechos demostrativos. En efecto, puede verse practicada esa política en mis investigaciones musicales de pasados siglos, pues me esfuero en señalar—tras el análisis de las fuentes respectivas—lo que fué nuestra ópera del siglo XVII,

 B I B L I O T E C A D E E N S A Y O S

y lo que han sido nuestras zarzuelas, tonadillas, sainetes líricos, melólogos y “escenas mudas”, así como nuestra música de cámara del siglo XVIII. También puede verse practicada en mis numerosas colaboraciones, como, por ejemplo, la de la oncenava edición del “Musiklexikon”, de Riemann (en donde introduje numerosas palabras, divulgándose así, en el más difundido de los Diccionarios musicales, los nombres de compositores como Soto de Langa, Toro, Pujol, Hidalgo, Patiño, Romero, Marín, Navas, Durón, Lliteres, Valls, Nebra, Rodríguez de Hita, Herrando, Enríquez de Valderrábano, Venegas, Amat, Briceño, Guerau, Ruiz de Ribayaz, Sanz, Antonio Guerrero, Misón, Esteve, Laserna, Valledor y Ferrer; los nombres de tratadistas como Martínez de Bizcargui, Montanos, Lampillas, Roxo de Flores, Menéndez Pelayo, Milá y Fontanals, Riaño, Ribera, Aroca, Suñol y Inglés; y los de manifestaciones musicales o instrumentos típicos, como bandurria, chirimía, flautín, cobla, alalá, au-

L A M U S I C A

resku, contrapás, etc.); o la que tengo encomendada en las planas musicales de "The Christian Science Monitor", de Boston (donde sigo nuestro movimiento musical contemporáneo en sus diversas manifestaciones, relacionándolo, cuando la ocasión es oportuna, con otras manifestaciones pretéritas: vihuela y guitarra, música folklórica, producción coral, ópera y zarzuela españolas, producciones sinfónicas vascas y catalanas, fomento de la música de banda en suelo valenciano, etc.). Y siempre que la ocasión es propicia, enjuicio ahí los méritos relativos de las obras comentadas, con sujeción a mi leal criterio y sin preocuparme de acatar los de ciertas capillas influyentes, cuando está en desacuerdo con los intereses de las mismas al encontrar yo poco plausibles ciertas producciones que éstas querían imponer como frutos óptimos de ingenios peregrinos; así como también sin preocuparme de incurrir en omisiones cuando se trataba de obras minúsculas y deleznable que las conveniencias de

B I B L I O T E C A D E E N S A Y O S

tal o cual corrillo habían presentado como monumentos mayúsculos de sólida construcción.

De igual modo anhelo siempre mantener la ecuanimidad debida, sin interesarme por cuestiones personalistas, sino por las obras y los hechos, aunque no sea esto lo que hacen todos. Y he procurado evitar, así como los elogios demeurados, las censuras hiperbólicas. Piénsese que las exageraciones enquistadas en un Diccionario biográfico pasan después a otros, cuando aquél goza de autoridad, o aun sin gozarla, si se lo utiliza como fuente informativa, y acaban rodando por las principales publicaciones de todo el mundo musical. Así, por ejemplo, con referencia a un compositor español notabilísimo, fallecido prematuramente hace varios años, dijo un Diccionario musical extranjero que cierta producción suya le situó súbitamente como reformador de la ópera española, pues ensamblaba elementos expresivos de Wagner, Franck y sobre todo de Puccini, asociándolos a una nota personal y na-

L A M U S I C A

cional, a la vez que a un innato sentido de la escena. Y esto figura—lo mismo que otras exageraciones e incluso algunas biografías de músicos no muy altos—en esa edición de Riemann, cuya revisión se me ha encomendado, por no haber llegado a tiempo las enmiendas correspondientes, a causa de ausencias mías que imposibilitaron recibiese las pruebas con oportunidad. Señalo el hecho como muestra del escrúpulo con que se deben realizar esas labores divulgadoras, so pena de dar una idea falsa, y por añadidura ridícula en ocasiones, de nuestro arte nacional, y también como demostración de la facilidad con que pueden quedar sancionados y perpetuados los elogios excesivos, una vez difundidos por la buena o la mala fe con sones de trompa ditirámica y con acompañamiento de bombo y platillos.

Ahora bien, para practicar una escrupulosa norma crítica, es preciso gozar de absoluta independencia y desdeñar los inevitables reproches de las capillas influyentes, en cuyo seno suele ha-

B I B L I O T E C A D E E N S A Y O S

ber vituperadores de conveniencia que llaman parciales y antipatriotas a quienes no están con ellos, porque se figuran ver pajas en el ojo ajeno, aunque no advierten en el propio la viga que los cegó. ¿Que es parcial uno al abstenerse de mencionar ciertos artistas? ¿Que es antipatriota al señalar los defectos de otros músicos? ¿Pero existe por ventura algún país donde los críticos y musicógrafos mencionen a “todos” los compositores nacionales, teniendo para “todos” elogiosas frases del mismo calibre? Si alguien pretendiera implantar esa norma igualitaria, para evitar malquistarse con unos o con otros, sería inventariador tan sólo, y su información quedaría invalidada ante la opinión pública, pues ésta pide graduación de valores; nunca bombos a granel, cuya distribución uniforme constituiría no sólo una injusticia ingente, sino una tontería magna.

Ni por rendir culto a la vanidad ni por hacer acopio de méritos me detuve a señalar de qué modo practico la política musical española. Tracé

 L A M U S I C A

esos párrafos, tras detenido examen de conciencia, para responder pública y concretamente a las acusaciones que cierto encumbrado periodista y frustrado compositor me dirige pública y concretamente, con una reiteración que intenta suplir lo singular (singular por lo único y por lo extraordinario) de sus ataques. No me detendré a sospechar si yo habría recibido trato bien diferente, de haberle tratado con elogio, en vez de omitir su nombre—y esto último es un favor por el cual debería él tenernos gratitud a los críticos sinceros—cuando cuento más allá de nuestras fronteras nuestra vida musical. Tampoco le acusaré de guardar indiscreto silencio sobre ciertos valores musicales y musicológicos de nuestro país en sus artículos destinados a revistas extranjeras: basta con que tal acusación se formule, como se formula, por los mismos lectores extranjeros que le conocen a él y me conocen a mí.

Política y nacionalismo musicales, conducidos por buen sendero, producirían, a no dudar, su-

B I B L I O T E C A D E E N S A Y O S

mos beneficios. Y no hay que decir cuán hacedero sería granjear el respeto universal hacia la música española, si todos los que aquí se llaman o se creen musicólogos y críticos musicales guardaran ese respeto, como es de justicia, cuando se labora por verdadero y decidido amor al Arte patrio, dejándose en el tintero o en la estilográfica todas las simpatías y antipatías personales.

Lo dicho basta y sobra para comprender que la política musical puede ser una cosa muy noble o muy artera, muy provechosa o muy dañina, muy estimable o muy despreciable. Como toda clase de política, por supuesto. Y ello dependerá en cada caso de las personas que la practiquen y de los modales que se usen, pues, como dijo en latín Marco Tulio Cicerón y puso en castellano Lope de Vega Carpio, “cual es el afecto del ánimo, así es el hombre; como el hombre, las palabras; como las palabras, los hechos, y como los hechos, la vida”.

 L A M U S I C A

ESCENA SEGUNDA

LAS CALLEJUELAS DE
 LA VICTORIA Y LOS
 TRUCOS DEL ÉXITO

Viendo lo que pasa por diversos países—pues ninguno puede arrogarse la prerrogativa de un monopolio internacional—fácil es señalar de qué modo actúan los “virtuosos” de la crítica en pro de autores noveles a quienes desean favorecer o en pro de producciones modernas que desean difundir. Tal actuación se desarrolla en forma tripartita, recayendo sobre intérpretes, oyentes y lectores.

Sin amenazas, exigencias ni insinuación a veces, se le impone al intérprete la inclusión en sus programas de las obras del ambicioso y petulante musiquito a quien podríamos llamar X o H. ¿Cómo, pues? Sencilisísimamente. Todo ejecutante sabe que, contribuyendo a la divulgación del “autor

BIBLIOTECA DE ENSAYOS

favorecido”, logrará fervosos plácemes de ciertos críticos empingorotados. Con esa concesión, en realidad no muy onerosa, logrará un cómodo éxito de prensa, éxito que, explotado hábilmente después, habrá de beneficiarle en sus futuras campañas artísticas. Así, pues, sin vacilación, incluye ciertas obras cuya belleza intrínseca no le satisface lo más mínimo. ¡Cuántos programas de concierto se elaboraron para halagar al crítico influyente! Una vez estudiada la obra, fácilmente constituye un artículo de exportación. ¿Y eso por qué? Porque al seguir aquel ejecutante interpretando las producciones del musiquito, los perseverantes bombeadores del “autor favorecido” recogerán lo bueno—solamente lo bueno, como es natural, aunque no sea justo—que sobre tales obras diga la Prensa de otros lugares; y de paso prodigarán loores para el esclarecido intérprete, manteniendo así vivo el recuerdo de pasadas actuaciones y predisponiendo al público para renovar sus aplausos en las reapariciones futuras de

L A M U S I C A

quien ahora, a muchos kilómetros de distancia, ve recompensado su amor—no siempre sincero, dicho sea en honor de la verdad—hacia un músico cuyas obras apenas le agradan, según confiesa en la intimidad, y se abstendría de tocarlas si no fuera por seguir la corriente. ¡Y cómo se revisten con el prestigio del oropel, que al pronto podría parecer oro puro, unas piezas grandes o pequeñas, mejores o peores, por el hecho de incluir las en sus repertorios los intérpretes que gozan de consolidada reputación internacional!

Con tenacidad, discreción y prudencia se le impone al oyente la aceptación del “autor favorecido”. A la vez que se desacredita lo consagrado—porque así se entibiarán los entusiasmos que su audición podría producir o porque así recaerá sobre sus adeptos un menosprecio injusto—y se destilan con cuentagotas los elogios para otros músicos modernos bien estimables, se predispone al oyente de buena fe con una campaña preventiva en pro del musiquito. Día tras día, o

B I B L I O T E C A D E E N S A Y O S

semana tras semana, se repite que aquel compositor—practicante novel, aun pobre de técnica, pero rico (y nuevo rico) de audacias que son calcos, pergeñaduras o reminiscencias a costa de novísimos compositores—puede figurar como Emperador Máximo del Pentágrama, o como refulgente astro que ni en el pasado tuvo igual, ni tendrá igual en el futuro. ¡Cuántos crédulos filarmónicos acuden a los conciertos con el propósito de conmoverse, o de sentir respeto en el caso más desfavorable, ante aquellos productos ensalzados celosamente por el crítico de su devoción! Después suena—o disuena—frente a ellos la novedad esperada, y como no es la obra de un desconocido, sino la de un conocido (aunque sólo se trate de aquel conocimiento superficial, pero fomentador de simpatías, que da el haber leído repetidas veces con elogios magnos el apellido del autor), la escuchan con apetencia, con atención reconcentrada, con necesidad de entusiasmarse. Cuando la pieza concluyó, piensa el lector de bue-

L A M U S I C A

na fe que aquella música le dejó indiferente, o que no le ha dicho nada, o que le ha dicho algo absurdo. ¿Y cuál es su actitud, entonces? Una de estas dos: o guarda silencio temerosamente, para que no le reprochen su torpeza de entendederas musicales, o la aplaude, aunque sin convicción, para que vean los demás que también él es hombre inteligentísimo y capaz de comprender una cosa tan ñoña y tan enrevesada como aquélla. Porque bien mirado, su mentor—hombre que goza de crédito por lo competente y lo leal—no podría engañarse ni engañarle, presentando como óptimo lo que, sin llegar a la categoría de pésimo, es regular y gracias a lo sumo. Los aplausos de cortesía que otorgan los crédulos filarmónicos, unidos a los que prodigan calurosamente los “fabricantes de éxitos”, justifican la salida del autor a la escena cuando se halla en la sala (salida que, indefectiblemente, produce el efecto de aumentar la fuerza de los aplausos y prolongar su duración, así como atenuar el efecto de los silbidos

B I B L I O T E C A D E E N S A Y O S

cuando éstos se confunden con aquéllos, como sucede con relativa frecuencia), y en todo caso justifican la repetición de la obra, sin dar tiempo a que las palmadas aprobatorias se extingan. ¡Y qué partido les sacan los cronistas musicales adictos a aquellas salidas no siempre justas ni justificadas, o a esos “bises” obtenidos por la condescendencia del intérprete y la paciencia del auditorio! Si, en algunos casos, la actitud de quienes pretenden forzar el éxito—ante la frialdad, indiferencia o rebelión del público—provoca una reacción adversa, los “bombeadores” incondicionales del “autor favorecido” harán resaltar la lucha entablada entre dos sectores irreductibles—el que ensalzando se desgañitó y el que protestando llegó a enronquecer—para insistir sobre la importancia de una composición que originó tan sañudísimos debates; aunque lo ajustado a la verdad sería decir que, sin esas explosiones extemporáneas de la camarilla correspondiente, la produc-

 L A M U S I C A

ción del musiquito habría pasado inadvertida en absoluto.

Sin preocupaciones, miramientos, ni responsabilidades, se le da después al lector la reseña o el timo con facilidad pasmosa. Si las informaciones musicales no tienen sección fija, se insertará la noticia en primera plana, en vez de hacerlo en la postrera o de no hacerlo en ninguna (pues también es usual esto, cuando no hay interés en divulgar alguna cosa o cuando hay interés en no divulgarla, perjudicando al lector de buena fe, el cual compra "su" periódico para informarse de todo lo importante que se refiera a la materia, mas no tan sólo de aquello que el crítico exclusivista tiene interés en difundir). Aun mencionando aquello que no se quiere destacar, nunca faltarán cómodos trucos para que resulte rebajado y empequeñecido, de igual modo que se utilizan trucos fáciles para conseguir lo contrario, si conviene alabar y enaltecer más allá de lo justo. ¡Cuánto contribuyen a ello la tipografía de

BIBLIOTECA DE ENSAYOS

los títulos y las variedades de la firma! En cuanto a los títulos, caben numerosas gradaciones, desde el vistoso encabezamiento a varias columnas con letras muy orondas, seguido de un subtítulo sugestionador, hasta el rótulo chiquitín a una columna que pasará casi inadvertido, evitando el merecido reproche que se hubiera granjeado un delator silencio. Otros primores tipográficos aumentan el relieve de lo que se desea destacar. Regleteando las líneas o componiendo el texto con un tipo mayor que el corriente, no aumentará la longitud real, pero sí la visible, porque las apariencias engañan. Ilustrándolo con un retrato, autógrafo, dibujo o caricatura se llamará más la atención sobre lo que injustamente se quiere enaltecer. Durante varios días se aludirá al acontecimiento musical, asiendo por los cabellos la ocasión. De cuando en cuando se relatarán los éxitos—más o menos puros, e hiperbolizándolos conveniente o inconvenientemente—, a medida que la grande o pequeña obra del musiquito

L A M U S I C A

se pasea por un acreditado intérprete a través del mundo, con indiferencias inconfundibles o aplausos de cortesía, esmaltando la información con mentirillas veniales, como aquella de que obtuvo un clamoroso "bis" lo que no fué repetido. Las variedades de la firma se prestan a numerosos juegos de los que fácilmente se saca partido, cuando se conoce la psicología del lector de buena fe. Como éste concede crédito al testimonio del crítico acreditado, un mismo elogio será tenido en más o en menos, según que el conocido crítico lo firme o no. Pero la presencia y la ausencia de la firma son las dos soluciones polares, y admiten otras intermedias cuya conveniente explotación reflejará la simpatía o el menosprecio hacia los autores y obras comentadas. Esa firma se puede poner al pie del artículo, con todas sus letras y en caracteres abultados, o se puede poner en tipo de letra más pequeño, también al pie, o se puede poner en letra de igual tamaño que el artículo, continuando la postrera línea del

BIBLIOTECA DE ENSAYOS

último párrafo. Estas tres variedades de visualidad se pueden aplicar al uso de las iniciales, ya las del nombre y apellido, ya sólo las del apellido (pues es sabido que abundan los apellidos dobles), ya otras iniciales elegidas caprichosamente, para borrar toda huella—salvo la del estilo, cuando se tiene estilo, o, mejor dicho, cuando se tiene un estilo algo personal—por la cual se pueda sospechar quién escribió aquellas líneas, trazadas a veces por compromiso, si las circunstancias obligan a consignar elogios para lo que habría interés en silenciar por no pertenecer a la zona que tiene en el crítico un consecuente panegirista o por pertenecer a otras zonas por cuyo fracaso él hace votos en su fuero interno. Y la virtuosidad maliciosa incluso inspira un sistema mixto: grandes rótulos a doble columna, con la firma debajo para que resalte una materia, y tras esto, agazapada subrepticamente, como si fuese una gaceti-lla sin importancia, la noticia del acontecimiento musical que se presenta como esfumado. U otras

 L A M U S I C A

veces anuncia el crítico en grandes titulares aquello que no era posible esquivar, pero solamente le dedica unas líneas pasajeras, dejando lo sustantivo y prodigando lo adjetivo, que sirve verdaderamente de relleno, como pasa en aquellos cuadros vastísimos, donde las figuras que concentran la acción ocupan un espacio reducido y el resto está representado por cortinajes, arboledas o nubes que nada nos dicen en absoluto. ¡Y cuánto sirven a sus propósitos esas picardihuelas tipográficas de menor o mayor cuantía!

A la corta o a la larga ya tenemos al músico hecho genio ante la pública opinión. “Es tan grande, que me abruma”, dicen unos. “Es tan profundo, que no lo entiendo”, piensan otros. Aplauden aquéllos la supuesta grandeza que no supieron percibir; éstos, la supuesta profundidad que creyeron advertir. ¡Y ay, entonces, de aquel avisado filarmónico que, poniendo los puntos sobre las íes con buen sentido crítico, se permite señalar reparos justos! Se le llamará falsario,

B I B L I O T E C A D E E N S A Y O S

traidor, antipatriota, cretino y otras cuantas cosas, aprovechando las voces que, por centenares, pone siempre a la disposición de todo injusto panegirista—y por consiguiente injusto vapuleador—cualquier Diccionario del idioma respectivo. Porque de todo esto hay en tierras continentales e insulares, como es harto sabido.

* * *

Aunque esos “bombeadores” de músicos a quienes se proponen favorecer, no son, en realidad, comerciantes, actúan como si lo fuesen y esperan de la propaganda el éxito, considerando que éste será tanto mayor cuanto más estrepitosa haya sido aquélla, pues están convencidos de que pasaron a la Historia los felices tiempos en que el buen paño se vendía en el arca, y de que hoy todos se quedarán con el gato y rechazarán la liebre si les dan el uno por la otra, elogiando la mercancía falsa. Cuando a fuerza de apologías han logrado esos “bombeadores” una clientela más

 L A M U S I C A

o menos nutrida, el cliente acepta con sumisión las obras artísticas ensalzadas, como acepta el traje que no gusta, pero que está de moda, deseando secretamente el advenimiento de otra moda más afín a sus propios gustos. Y así logran renombre pasajero esas obras, rematadas no pocas veces con enorme gasto de goma de borrar, tras esfuerzos inauditos de construcción para dejarlas pulidas y retocadas hasta lo increíble. A fuerza de pregonar su originalidad, todos acaban reconociendo tal mérito, incluso los que menos podían llamarse a engaño, es decir, el autor y el "bombeador". Y no vacilan en someterlas a organismos internacionales de máximo prestigio, pues ello habrá de sancionar la favorable estimación pública de que vienen gozando. Mas ¡ay! ¡Jamás lo hubieran hecho! Porque el musiquito que acabó creyendo ser tan musicazo como nos lo presentaban sus apologistas, queda sorprendido entonces con la ingrata noticia de que su mejor producción, aquella que le había costa-

BIBLIOTECA DE ENSAYOS

do más goma de borrar tal vez, ha sido rechazada, pues los imparciales y rectos miembros de un competente jurado internacional habían visto en tan original creación un hábil calco de otras obras modernas, con lo cual si el autor puede merecer alguna alabanza, no es precisamente como innovador admirable, sino como falsificador astuto de neologismos ravelistas o strawinskistas, pongo por caso. Y para colmo de desventuras, las nuevas versiones que ha efectuado de sus anteriores obras—porque no se distingue por lo fecundo, sino por lo meticoloso, y jamás le deja contento la primera versión de una composición suya, aunque le hayan ayudado a instrumentarla y estructurarla varios amigos officiosos—pasan inadvertidas cuando se esperaba de ellas aplausos fervientísimos, como recompensa debida a tan prolijos desvelos.

Hemos sido sinceros, completamente sinceros, a sabiendas del perjuicio que la sinceridad acarrea generalmente a los espíritus imparciales,

L A M U S I C A

siendo tanto mayor aquél cuanto más desnuda se presentó ésta. En nuestra sinceridad, no utilizaremos la goma para borrar nada de lo dicho. Y remataremos la materia con unas consideraciones oportunas.

Cuando se haga una estadística fiel de las obras novecentistas que a raíz de su estreno fueron presentadas como productos geniales de un arte renovador, y que yacen ya en el olvido o producen la mayor indiferencia, quedará palpable la doble injusticia de haberlas ensalzado tan desmedidamente y de haber rebajado otras—clásicas, románticas o modernas—con las cuales aquéllas jamás podrán medirse nunca. Porque conviene repetirlo una vez más. Atravesamos una época lamentable que, para imponer las mayores impurezas artísticas, las ampara astutamente, cobijándolas bajo la sombra de producciones maestras contemporáneas a cuyo lado aquellas otras manifiestan su pequeñez, cuando no se dejan deslumbrar los inconscientes snobistas por los elo-

B I B L I O T E C A D E E N S A Y O S

gios interesados de un proselitismo audaz o por las semejanzas que para el profano tienen oro y oropel.

En medio de tantas impurezas como conducen a una desorganización latente y progresiva, sólo se recuperará la salud tras una renovación que no sabemos de dónde ni de quién puede venir. Ensayos, experimentos, tanteos, especulaciones de todas especies y magnitudes, contribuyen, más que a traer días serenos, a aumentar el caos reinante, si bien ciertos compositores extremistas comprenden que habían llevado demasiado lejos sus osadías, hijas de un intelectualismo inspirado por el culto a la rareza, mas no por la veneración ante lo bello, y apenas disimulan su desencanto ante el estéril fruto conseguido con frecuencia.

El desvío de la música que se advierte hoy —y que por lo que respecta a ciertos casos se manifiesta con la crisis reinante en las orquestas sinfónicas—, puede atribuirse en parte a la atrac-

 L A M U S I C A

ción de otras diversiones que requieren menos esfuerzo cerebral, al materialismo desarrollado con el absorbente progreso de los deportes físicos, y también a esa campaña emprendida contra los que siguen admirando las antiguas obras musicales, sin dejarse convencer por el supuesto encanto de otras, novísimas, que hay interés en imponer aunque sea por la violencia. Muchos filarmónicos de buena fe, al advertir que se los llama batracios, asnos o se les aplica cualquier otro epíteto zoológico muy poco galante—y precisamente en las columnas de un periódico docto—, acaban por sentirse avergonzados de hallar tan bueno lo que allí se considera tan malo, aunque lo compusiera un Beethoven o un Wagner. Pero como los auditorios no pueden tragar ni digerir buena parte de aquellas excelencias filarmónicas ensalzadas día tras día por el correspondiente crítico, es natural que se retraigan de asistir a los conciertos y que sientan extinguirse tal afición, con la cual pierde mucho el culto a los

BIBLIOTECA DE ENSAYOS

autores pasados, sin que gane mucho ni poco, por otra parte, el culto a los autores modernos. El instinto de conservación aconseja respetar lo antiguo, si se quiere obtener el respeto para lo contemporáneo; pero esos intransigentes y exclusivistas forjadores de ficticios éxitos no han encontrado quien les arrancara la venda de los ojos para que viesen una verdad tan clara como ésa, y que a ellos, sin embargo, les pasa inadvertida en absoluto. ¡Como si el “bluff” bastase para que las cosas fuesen, no como son en realidad, sino como querrían que fuesen aquellos que se empeñan en desfigurarlas para engañar a los demás... o tal vez, con cierta frecuencia, para engañarse a sí mismos!

Aunque digan los “bluffistas” lo que quieran, y aunque lo digan como quieran, es lo indudable que las cosas—y las personas—son tal como son, mas no tal como desearían verlas aquellos individuos que se imponen la misión de rebajarlas para hundirlas o de ensalzarlas para imponerlas

L A M U S I C A

en virtud de partidismos que culminan en lo grotesco a fuerza de exagerarlos. Y no es menos indudable que la fuerza, así como la razón, están en los hechos. En los hechos; no en las palabras. Cuando unos y otras muestran desacuerdo absoluto, son los primeros—los primeros y no las segundas—quienes logran la victoria final, que es la victoria más digna de aprecio, o, mejor dicho, la única victoria digna de estimación.

Por todo ello, el ideal no está en el “arte objetivo” y la “crítica subjetiva” hoy reinantes, sino en todo lo contrario: en el “arte subjetivo” y la “crítica objetiva”.

ESCENA TERCERA

LOS RIESGOS DE
LA SINCERIDAD

Graves son, indudablemente, los riesgos que corre la sinceridad cuando pretende poner las cosas en su punto a fin de reparar olvidos injustos

BIBLIOTECA DE ENSAYOS

o reprimir exaltaciones inmotivadas. Y hace falta valor para exponer sin reticencias, disimulos ni atenuaciones lo que se piensa, si con ello sufren menoscabo las susceptibilidades visibles de unos o las conveniencias ocultas de otros, porque entonces las emboscadas, zancadillas y codazos suelen utilizarse sin el menor escrúpulo para contener el daño que la verdad pueda producir a los profesionales de la mentira, a los defensores del "bluff" y a los voceros de la hipérbole, siendo tanto más ruda la dureza de esos ataques retorcidos cuanto menor es el número de panes existentes y mayor el de las bocas hambrientas en el respectivo país. Los perjudicados con la lealtad o la rectitud atacan, si es preciso, usando las armas más ruines. Por desconocer la antigua regla latina *Fortiter in re, suave in modo*, proceden como aquellos gañanes provocativos que sólo saben de riñas rústicas. Para llamar la atención emplean palabras soeces o injuriosas, cuando no son injuriosas y soeces a un tiempo. Tam-

L A M U S I C A

bién olvidan que todo crítico respetuoso para consigo mismo y merecedor de la consideración ajena, necesita ser humilde, veraz, fiel, como las gentes místicas de la Edad Media, y necesita ser culto, noble, caballeroso, como las gentes refinadas del Renacimiento.

Pero vivimos en un mundo y un siglo donde lo esencial no es ser, sino parecer. Poco importa, pues, sembrar apariencias engañosas en perjuicio del adversario o en beneficio propio, y preocupa bien poco echar mano de recursos mezquinos para lograr el fin propuesto. Por esa razón y porque el fin justifica los medios, se consideran admisibles todos los recursos encaminados a desacreditar adversarios leales e independientes, aunque éstos hayan logrado granjearse para su labor el respeto admirativo más allá del suelo patrio, sin que necesitasen consolidar su reputación con los bombos de ningún cenáculo influyente.

A veces los procedimientos presentan formas

B I B L I O T E C A D E E N S A Y O S

originalísimas en su ruindad. Así, por ejemplo, si fuera de las fronteras natales algún musicólogo reputado universalmente dispensó fervientes y espontáneas alabanzas a la obra producida—tras varios años de trabajo desinteresado y asiduo—por el escritor leal, los enemigos de éste le dirigen a aquél varias cartas llamándole consumado ignorantón, crítico venal y otras lindezas del mismo jaez, pues así perderá las ganas de seguir ensalzando a un autor con quien hasta entonces no había guardado más relación que la proporcionada por la lectura de un libro—y aun a veces no de un libro, sino tan sólo de un capítulo del que se había hecho una tirada suelta, desglosándolo del libro—cuyo contenido le había causado el más excelente efecto. Los acusadores, en vez de dar las caras, firman con nombres supuestos y remiten sus epístolas desde varias poblaciones, con lo cual el destinatario creará que aquel escritor leal tiene en su propio país un estado de opinión adverso a su personalidad artís-

 L A M U S I C A

tica. ¿Que el hecho se hace público y provoca un movimiento de protesta contra esa villana conducta? Siempre cabe el recurso de suponer que los atacantes no eran gentes de la nación, sino extranjeros avecindados en ella y concedores del idioma en que venía redactada la crítica laudatoria. Así se arma el tingladillo de la coartada, y de paso, a los nacionales se les hace sugerir la sospecha de que el autor leal merece desdenes de gentes extranjeras. El juego resulta muy pulido, sin duda, y a satisfacción de sus organizadores; pero puede acabar mal, sobre todo cuando los culpables, por pasarse de listos, cometieron la supina inocencia de mecanografiar con la misma máquina varias cartas que iban a ser expedidas al punto desde varias poblaciones del territorio nacional para acabar su viaje en el domicilio del ensalzador extranjero. ¿Quién no deduce, ante esto, que tales cartas se fabricaron en el mismo taller calumnioso y hasta en el mismo día, por más señas, al saber que aquella máqui-

BIBLIOTECA DE ENSAYOS

na de escribir tenía rota cierta letra y sucios ciertos tipos, como aparece testimoniado en esos cínicos documentos epistolares?

Cuando un libro del adversario leal fué sancionado unánimemente con elogio máximo, tanto dentro como fuera del país donde se produjo, en atención a la originalidad e importancia de la materia, sin que sus numerosos comentaristas se hubiesen detenido en el ojeo de inevitables deslices, y cuando hacía ya muchos meses y aun años que tal obra había visto la pública luz, se aprovecha cualquier circunstancia—aunque, por la inoportunidad con que se formula, parezca algo así como un juego de despropósitos—para atacarla sañudamente. Si el autor había tropezado con alguna chinita que ni siquiera le hizo perder el equilibrio, el agraviador lo presenta aplastado bajo el peso de una mole pétrea o víctima de un tropezón que le produjo una caída mortal. Y fácilmente embauca al lector de buena fe merced a un estilo hinchado y una palabrería

L A M U S I C A

espectacular, abultando lo ínfimo, tergiversando lo verdadero, explotando las erratas de imprenta, invirtiendo los términos de la cuestión, retorciendo la índole del asunto, presentando como negro lo que era blanco, o viceversa, y sazonando sus afirmaciones con un repertorio selecto de insolencias e injurias. Si el adversario citaba las fuentes, dice que es para adular a quien las había suministrado o para curarse en salud; si no las cita, dice que se viste de prestado o con plumas de pavo real; si sus afirmaciones históricas son de segunda mano, afirma que carecen de originalidad; si son de primera mano, que carecen de importancia; si el adversario ha luchado por el prestigio de compositores pretéritos o géneros musicales que habían caído en injusto olvido, siendo merecedores de mejor fortuna, se le trata de ingenuo y cándido investigador que pierde el tiempo lastimosamente. Lo que hubiera debido ser sereno debate histórico, se convierte, por obra del vapuleador, en polémica encendida. Y ya se

B I B L I O T E C A D E E N S A Y O S

sabe lo que con las polémicas sucede por lo común. El triunfo aparente, en muchos casos, no es para la parte que tiene razón, cuando la parte contraria es astuta, poco escrupulosa y hábil en el manejo de la pluma, manejo al que se atiene más que a la capacidad técnica para cubrir plazas de críticos musicales en muchas redacciones, tanto por Alemania como por Francia, dicho sea de paso, en honor de la verdad. Como ambas partes se dirigen a un público profano, éste no tiene medios ni ganas de comprobar las conclusiones contradictorias a que llegan los contendientes; máxime si se considera que los hechos deberían representarse tal como son en sí, y no tal como convendría que fuesen; pero que tan recta conducta sólo suele practicarse por aquel que tiene razón, con lo cual, a falta de una plena objetividad bilateral que podría dar luz en el asunto, quien procede con nobleza queda perjudicado, lo mismo que su causa, ante el lector ignorante que se deja deslumbrar por los fulgores

 L A M U S I C A

de la mentira. Esos vapuleadores proceden, a la vez, como jinete que ha perdido los estribos y como calamar que se envuelve en su propia tinta para ocultar su pequeñez. Y aquella revista o periódico a quien convirtieron en celestina de sus apasionados elogios en pro del amadísimo amigo cuyo prestigio se pretendía imponer a toda costa, se convierte ahora en cómplice de arteras censuras, mientras el ofensor desahoga la bilis contra el enemigo del alma, después de haber pertrechado la aljaba propia con insultos groseros y calumnias viles, es decir, con dardos de cuya eficacia espera mucho más que del uso razonado de la inteligencia o de la justicia.

* * *

Así abusan algunos críticos, en diversos países, de la autoridad adquirida merced a la ignorancia de muchos, la tolerancia de no pocos y la conmiseración o la indiferencia de los más, que son los demás. Y este abuso es mayor si la auto-

B I B L I O T E C A D E E N S A Y O S

ridad viene avalada por el prestigio que da el ser colaborador de revistas o periódicos acreditados por su seriedad o que proclaman la honradez y competencia de cuantos nutren sus columnas, como garantía de serenidad en los juicios. Desgraciadamente para esos ofensores, no es tarea fácil rebajar o hundir a quien tiene una acrisolada reputación, si sólo se utilizan las armas de un vocabulario donde los sustantivos y lo sustantivo ceden el puesto a los adjetivos y a lo adjetivo. Más aún; en esas ocasiones el trato recibido por aquél a quien se dirigieron insolentes ataques, aporta cordiales simpatías sobre la víctima y justos vilipendios sobre su vapuleador, pues ya es sabido que quien escupe al cielo, suele recibir el salivazo, y que quien cava un hoyo para que caiga el adversario, suele ser el primero—o el único—en caer dentro del hoyo. En resumen; estos “accidentes del trabajo”, por molestos o dañinos que se presenten, sirven tan sólo para for-

L A M U S I C A

tificar, nunca para deprimir, a quienes realizaban sus tareas con independencia y rectitud.

¿Qué norma puede adoptar la víctima del brioso vapuleador? ¿La ofensiva? ¿La defensiva? Esta última tiene la ventaja de presentar ante la opinión pública el contraste de actitudes; pero ante los ojos de los ofensores se presentará, fatalmente, con todos los caracteres de aquélla; máxime si ellos estaban acostumbrados a que nadie los discutiese—y no tanto por convencimiento como por temor, pues ciertos jactanciosos matonismos de plumas que son dagas, contribuyen a imponer un respeto difícil de conquistar por la eficiencia de las propias labores intelectuales—, a consecuencia de lo cual se venían considerando, en el “sagrado ministerio de la crítica”, infalibles como un papa e inviolables como un rey. Basta que el agraviado se defienda del modo más noble posible, contentándose con señalar dos hechos fundamentales, a saber: la injusticia del ataque y la ignorancia del atacante, para que este

B I B L I O T E C A D E E N S A Y O S

último le niegue *ipso facto*, en letras de molde, la pura nobleza de miras y la clara lucidez de inteligencia, dando a entender por añadidura—en forma que le evitará caer entre las redes del Código penal—que quien le dió el trato merecido, en uso de una legítima defensa, era hombre de cerebro desequilibrado, estando además desprovisto de aquella cualidad de caballero que no todos poseen, ni por su vida pública ni por su conducta privada. Y al extremar las injurias afrentosas o los oprobios calumniosos, se abstiene, como es natural, de aportar razones encaminadas a destruir los incontrovertibles argumentos de quien no quiso ser impunemente víctima suya.

¿Qué hacer ante tal acto? ¿Descender al terreno en que se colocan los atacadores? Ello sería tal vez concederles demasiado honor y, en todo caso, hacerse muy poco honor a sí mismo. Bastará, en lo subjetivo, divulgar las más duras frases del agraviador, reproduciéndolas literal-

L A M U S I C A

mente, para que su efecto sea el de los cañones tomados al enemigo. Y en lo objetivo, velar por la exactitud histórica, destruyendo los errores que aquél sembró a granel, con el fin de evitar que prendan y cundan. Clío y Temis lo imponen así con energía. Y si el otro quiere seguir chillando, que se despache a su gusto, hasta que se convenza de que jamás tuvo razón quien más fuerte chillaba o quien más insultos prodigaba, sino quien mejor conocía los problemas históricos, los cuales no se pueden tratar con ligereza sin desvariar de continuo.

Aquel censurable proceder es naturalísimo, sin embargo, cuando se lucha con intransigente fanatismo por un arte joven y se cree que tanto mejor se lo impondrá cuanto peor quede acreditado el arte viejo. Pero las víctimas de tan intransigente fanatismo tienen el deber científico de señalar los crasos errores en que incurrieron esos panegiristas de lo novísimo cuando improvisaban graves disertaciones sobre determinados

B I B L I O T E C A D E E N S A Y O S

aspectos históricos para presentarlos aderezados al propio gusto y en contra de la verdad, guiados por el censurable propósito de rebajar méritos artísticos, con la agravante de ignorar la calidad—y hasta la existencia—de lo criticado. (Podríamos señalar disertaciones pseudohistóricas de ese jaez donde se censuraron ciertas obras inéditas por las supuestas circunstancias que en ellas concurrían, cuando en realidad tales circunstancias no existen, como lo acreditan los correspondientes manuscritos; y al mismo tiempo se mencionaron con elogio ciertos atributos de otras obras no sólo inéditas, sino perdidas, sin que de ellas subsistan hoy más datos que los títulos y el nombre del autor.)

Ahora bien; si tales ofensores se familiarizan con aquellas obras antiguas que hoy atacan sin conocerlas sino por referencias vagas e insuficientes, y si tras esa familiarización las creyeran poco estimables, habría que respetar sus juicios—siempre que fueran leales, por supues-

L A M U S I C A

to—, aunque no se los compartiese. Porque lo esencial, tanto en lo artístico como en lo ético, es adquirir sólidas convicciones, basadas en fundamentos firmes, y, una vez adquiridas, defenderlas con noble honradez, acrisolada caballerosidad y sincero tesón; desentendiéndose de todo favoritismo, conveniencia y encasillamiento partidista. Estudien, trabajen, investiguen e incorpórense, pues, al grupo de curiosos y bien intencionados eruditos que desatan legajos polvorientos, aquellos agraviadores que se habían mofado sin ton ni son de los eruditos conscientes, porque les era más cómodo tejer fantasías históricas que desatar legajos polvorientos—más cómodo, sí, aunque no más útil—, y tanto el arte como la cultura les rendirán entonces un merecido tributo de respeto y gratitud, tributo al que las mismas víctimas de sus pasados ataques se adherirían gustosas. Tal cambio de conducta mostraría un arrepentimiento que llevaría aparejada consigo la absolución de pretéritas perversidades; pues

BIBLIOTECA DE ENSAYOS

quienes hoy siguen su camino sin que ni asechanzas ni acometidas logren desviarles, siempre sabrán acoger con los brazos abiertos a todas aquellas personas que decidan seguir la misma ruta con puras intenciones y ánimo resuelto, por muy descarriados que hubieran sido sus pasos anteriormente.

ESCENA CUARTA

LA LECCIÓN

BEETHOVENIANA

“¡Guerra a Beethoven! ¡Guerra sin piedad y sin cuartel! ¡Guerra de muerte y exterminio! ¡Que sus obras queden excluidas sistemática y definitivamente de todo programa! ¡Que su nombre quede borrado de la memoria de todos cuantos no sean musicólogos profesionales o ratones de biblioteca!”

Así puede resumirse la actitud adoptada durante estos últimos lustros, de una manera tan

L A M U S I C A

consciente como insensata, por algunos iconoclastas musicales que hablaban en nombre de intrasigentes exclusivismos, parapetados tras el muro de sus interesadas teorías. Y esos demoledores nutrían ciertas camarillas de vanguardia germánicas, así como también otras latinas, sin que faltasen algunos en nuestro solar ibérico.

En 1927 hizo cien años que Beethoven cerraba los ojos para siempre. Al aproximarse aquel centenario, no faltó quien aconsejase que los programas de concierto omitiesen en absoluto las sinfonías beethovenianas, una vez cumplido el deber de celebrar con inusitada pompa los funerales artísticos de aquel gran artista en este centenario beethoveniano, que era el primero y que debería ser el último en el mundo filarmónico. ¿Por qué tales actitudes y manifestaciones? Repitámoslo con suma lealtad. Porque actualmente privan el snobismo, el diletantismo, el cultivo desenfrenado de la paradoja, la confusión de lenguas musicales, el oportunismo antiidealista de

B I B L I O T E C A D E E N S A Y O S

cuantos por ver en la música un medio de lucro, tantos más beneficios confían cosechar cuanto más radicales posturas adopten. ¿Qué originalidad o qué mérito hay en alabar a Beethoven, tras lo mucho y lo bueno que se ha dicho en torno de su obra? Censurándole rabiosamente o atacándole con saña, se puede lucir un espíritu selecto; sobre todo si la cruzada contra Beethoven coincide—como hemos visto—con la guerra a Schubert el sensiblero, a Mendelssohn el insignificante, a Schumann el demente, a Liszt el charlatán, a Wagner el inflado, guerra que, en ciertos casos de exacerbada intransigencia, se hacía también extensiva a Mozart, por dulzón como escaparate de confitería, o a Juan Sebastián Bach, por pedantón como rutinario dómine.

Intensificada la justificación del ataque cuando se defiende el Nuevo Testamento de atonalidades, politonías y otros novísimos conceptos, considerados como la única redención posible para este pobre arte musical, tan perdido desde

 L A M U S I C A

que sus padres mordieron la manzana de la tonalidad, por eso no faltaba quien proclamase que todo clasicismo y romanticismo musical de estos dos últimos siglos constituye una aberración sin límites, y que para salvarse hay tan sólo dos direcciones: o volver a los tiempos en que la música, no “pervertida” aún por el sistematismo de J. S. Bach, hacía balbuceos que, bien mirados, suelen ser incompatibles con la sensibilidad artística moderna, o entregarse a las “modas”—esta es la voz más adecuada de cuantas puede emplear un eufemismo cortés—que han llovido sobre el mundo filarmónico en lo que va de siglo xx. Así se intentaba pulverizar un pasado rico en tradiciones fecundas y en obras gigantescas, para ir preparando un turbio porvenir musical. Y se ocultaba intencionalmente, por otra parte, que en forma larvada—y no por tozudería caprichosa, sino obedeciendo a verdaderas necesidades artísticas de cada momento—se hallan diseminadas en pretéritas obras no pocas nove-

B I B L I O T E C A D E E N S A Y O S

dades que hoy pretenden ser originalísimas, como a veces muestra el artificio contrapuntístico de un Bach o la presentación armónica de un Beethoven.

¡Oh, si querer fuese poder! ¡Cuán abatidos habrían quedado aquellos grandes músicos a quienes vapuleó bien sañudamente una caterva de audaces plumíferos en nombre de “modas” bien efímeras! ¡Y cuán altos estarían los “dioscillos” por cuya entronización en los hogares íntimos de las almas sensibles a la música se luchó bien denodadamente!

* * *

Sin embargo, la lucha quedó entablada con manifiesta inoportunidad para tales “apóstoles”. Porque precisamente un centenario que ellos habrían querido suprimir, ha venido a demostrar, en múltiples conmemoraciones beethovenianas, estas dos verdades inconcusas: primera, que Beethoven no es un músico rancio (y no lo puede

 L A M U S I C A

ser porque su arte, saturado de pureza, sinceridad y honradez, representa lo universal, recorriendo todos los países y arraigando en todos, sin haberse ceñido a las modalidades pasajeras de ninguno), y segunda, que a los filarmónicos no les causa hastío ni mucho menos aquella música beethoveniana por cuyo ocaso combatían los corifeos de ciertas modas contemporáneas.

Efectivamente, todo el mundo se conmovió en ese centenario como jamás se había conmovido en ningún centenario de ningún otro gran artista, y ello no sólo reveló la existencia de una solidaridad anímica bien grata, pues asimismo demostró que la vida del espíritu y los sentimientos estéticos no estaban postergados por culpa de los deportes, con su culto a la fuerza material, y de un intelectualismo pernicioso, con su desdén ante lo emotivo.

Los festivales de Viena—ciudad cuyo cementerio guarda las cenizas de Beethoven—constituyeron actos solemnísimos en los que se hallaban

B I B L I O T E C A D E E N S A Y O S

representados diversos países musicales con preclaras figuras, así como también varios Gobiernos con preeminentes políticos: Francia, con Herriot; Bélgica, con Vandervelde, etc. También nuestra Nación, como todas, presenció por aquellas semanas variadísimas conmemoraciones que contribuyeron a intensificar el fervor beethovenista en el mundo filarmónico—ese mundo que, tanto aquí como fuera de aquí, se hallaba sometido a ciertos vaivenes e indecisiones motivadas por aquello que Casella, en un artículo escrito para *Frankfurter Zeitung* con motivo del magno jubileo, ha denominado “determinadas formas del snobismo internacional y del cinismo intelectualista”—y despertó el amor hacia Beethoven entre muchas personas que antes del centenario apenas sabían nada del gran sinfonista. Solamente el índice de los homenajes celebrados en Madrid prueba el sólido arraigo de aquel beethovenismo que hubieran querido ver derrotado u oscurecido esos cínicos y snobistas a quie-

 L A M U S I C A

nes se refería Casella. Se celebraron, en efecto, conciertos dominicales de carácter popular, patrocinados por *El Sol*—diario manifiestamente vanguardista en materia musical—, con el concurso de la Orquesta Sinfónica. Esta misma entidad organizó un “Ciclo Beethoven” en días laborales. Además, la Orquesta Filarmónica, la del Palacio de la Música y la Masa Coral organizaron varias audiciones conmemorativas, así como el Conservatorio Nacional de Música y Declamación, las diversas agrupaciones privadas (Sociedad Filarmónica y Asociación de Cultura Musical). Y también hubo conferencias en diversos locales para venerar aquella personalidad insigne.

En tantos y tan diversos actos, inspirados todos ellos por un piadoso culto, el beethovenismo desplegó su pujante poder avasallador, sirviendo, además, para comparar estimaciones y fijar la indestructible importancia del artista cuyo valor habían querido empequeñecer alevosa y arteramente diversos cenáculos más atentos a la difu-

B I B L I O T E C A D E E N S A Y O S

sión de sus angostas y efímeras teorías o prácticas estéticas—antiestéticas en bastantes casos, para señalar las cosas con sus nombres y adjetivos—que al reconocimiento de las excelsitudes legadas a la Humanidad por luminosos genios de anteriores siglos. Y es que Beethoven no había hablado con sus obras a la capillita formada por unos cuantos sujetos engreídos ante la posición partidista adoptada, sino que, por el contrario, se dirigió a todos los hombres, empleando un lenguaje que todos podían comprender con un poco de atención. Tenía cosas que decir, y sabía decirlas, en suma; lo cual no sucede con numerosos innovadores de nuevo cuño, para quienes la forma es lo único, y la consideran tanto más valiosa cuanto más abstrusamente se reviste.

Al recordar esta afirmación del fervor beethoveniano que llegaba por aquellos días hasta el corazón del pueblo en tan diversas conmemoraciones, debemos evocar los indestructibles méritos de un artista cuya existencia—jamás abatida

 L A M U S I C A

sino a lo sumo pasajeramente, aunque sobradísimamente atribulada por torturas físicas y morales bien agobiadoras—supo exaltarse con la Belleza y la Alegría, elevando a ambas de consuno un solemne monumento, próximo el ocaso de su existencia, mientras compuso la sinfonía con coros.

Durante aquel jubileo universal ha podido advertirse cuantísimo significaba, no sólo como músico, sino como hombre, aquel artista que el 26 de marzo de 1827 oyó sonar un trueno formidable, mientras se desencadenaba horrisona la tempestad sobre la capital vienesa, lo que le hizo incorporarse en su lecho de dolor, agonía y muerte, para caer al punto pesadamente, porque su corazón—ese corazón que tanto había sentido y que por haber sentido tanto había comunicado tanta fuerza vital a sus producciones musicales—cesaba de latir en aquel instante.

Por la valentía que desplegó en sus combates, la sencillez que mantuvo en sus triunfos, la noble-

B I B L I O T È C A D E E N S A Y O S

za que imprimió a sus pasiones, el entusiasmo ardiente con que vivificó sus tareas artísticas y la pura serenidad con que revistió los frutos de su numen, es Luis van Beethoven un espejo en donde músicos y no músicos deberían mirarse. Seamos todos tan idealistas como Beethoven en esta época de magnos realismos; seamos tan soñadores como él en estos años de vulgaridad ingente. Como él, seamos, además, apasionados y tiernos, ingenuos y heroicos, alegres y sufridos, resignados y humildes. De hacerlo así, esta pobre Humanidad, tan combatida hoy por la indiferencia ante lo bello, reinante entre las muchedumbres y entre pseudoartistas alborotadores y encopetados, y no menos combatida por la insolente agresividad de quienes han pretendido imponer por el escándalo y la violencia normas estéticas no siempre viables, recuperará, por fin, tras la crisis espiritual que la agobia, aquella hondura espiritual, aquella capacidad emotiva, aquel sentimentalismo purificador que parecen perdidos pa-

 L A M U S I C A

ra siempre, pero que un día u otro renacerán sin duda. Y entonces se verá cuán oportunas son aquellas palabras que Beethoven escribió en 1801, sin que hayan envejecido, ni mucho menos, a pesar de su longevidad centenaria, y que dicen así: "En cuanto a esos imbéciles, dejadlos murmurar. Su charlatanería no proporcionará, de seguro, la inmortalidad a nadie, ni arrebatará, de seguro, la inmortalidad a ninguno de aquellos artistas a quienes Apolo se la hubiese concedido."

La lección beethoveniana de 1927 conmovió a todos: a beethovenistas y a indiferentes. Entonces se pudo ver que la gloria de tan gran artista aumentaba sin cesar, a pesar de los cien años transcurridos desde el día que la Humanidad sufrió tan dolorosa pérdida. Y se pudo advertir igualmente que la acción de tan inmensas creaciones no se había agotado, ni mucho menos, como recuerda Eduardo Herriot en su reciente libro "La vida de Beethoven", añadiendo con tal motivo que la producción beethoveniana jamás pare-

BIBLIOTECA DE ENSAYOS

ció tan viva ni tan joven como en esos tiempos en que las muchedumbres de todos los países se acercaban a la referida producción y descubrían, como habían sabido hacer los aficionados, el contenido profundamente humano de esta música. Y se pudo escribir, como ha escrito Edmond Jaloux, que la obra de Beethoven reposa sobre las condiciones mismas de nuestra existencia, siendo la suprema apoteosis de esta última, y que en Beethoven, además de su bella música, se da algo que casi la supera, convirtiéndole en un mito, en el símbolo de nuestro destino.

Muestra Beethoven, en suma, la grandeza de lo permanente contrastando con la insignificancia de lo pasajero, y la solidez de lo espiritual contrastando con el liviano placer de buscar en el arte “la simple solución de las dificultades técnicas, para recreo de algunos aficionados y de los snobs que los siguen”.

L A M U S I C A

ESCENA FINAL

LA REACCIÓN INEVITABLE

Nunca deben causar pavor las palabras, y menos aún aquellas cuya elasticidad es tan grande que constituyen para unos la salvación y para otros la perdición; para aquéllos la luz y para éstos la sombra; para los primeros el bien y para los segundos el mal. Porque así como hay armas de dos filos, existen igualmente vocablos de dos rostros, los cuales pueden significar una cosa, mas también la contraria, pues ello depende del sentido que se les aplique y del criterio con que se los juzgue. Tal es el caso de la palabra "reacción". Hay quien dice con vigorosa energía: "Reacción es perdición", sin perjuicio de exclamar a los pocos minutos: "Hay que reaccionar contra esto forzosamente, pues, si no, estamos perdidos." Aplicada esa voz a los fenómenos artísticos, muestra realidades históricas que se cum-

❖

B I B L I O T E C A D E E N S A Y O S

plen fatalmente; porque dichos fenómenos, como los sociales, jamás siguen una marcha rectilínea, sino ondulatoria, caracterizada por alternativas de avances y retrocesos, dentro de aquella innegable ascensión progresiva sin la cual no se concibe la vida del Arte. Tras una época “revolucionaria” viene siempre una época “reaccionaria”; tras una época demoledora, una constructiva; tras una época llena de negaciones, otra repleta de afirmaciones.

Por consiguiente, tras la desorientación hoy reinante en materias artísticas surgirá una percepción más ágil de los problemas estéticos, pues lo que se habrá perdido en sutilezas y alambicamientos se habrá ganado en cordialidad y lucidez. Entonces se verá bien que la música ha de ser música, y no—como pretenden hoy muchos—caricatura, mueca, gesto, más o menos retorcido, o ironía, que, a fuerza de repetirse, acaba por hastiar profundamente. Entonces se comprenderá que, a fuerza de prodigarse composiciones mu-

L A M U S I C A

sicales en las que todo era marco, sin que apareciera el cuadro por parte alguna, deberá volverse a las obras más sustantivas de los antiguos maestros inmortales. Entonces se advertirá que en estos últimos tiempos se han conquistado nuevos valores, pero que son más y de mayor importancia los valores perdidos, y se los recuperará por todos los medios. La reacción que hoy cultivan los mismos “vanguardistas” enalteciendo a Scarlatti y Monteverdi, por ejemplo, para empequeñecer a Beethoven y Wagner, cederá el puesto a otra reacción más comprensiva y menos estrecha, que tasará los méritos de unos y otros, estimando a todos ellos, si no por igual, por lo que en cada uno encuentre de plausible. Será esa la hora de los arrepentimientos y de las rehabilitaciones.

Como esa reacción no concederá la supremacía artística a la originalidad, si ésta no va acompañada de un valor emotivo, recordará con sonrisa burlona varias anécdotas bien típicas, como la de aquella sesión musical donde los entusiastas de

B I B L I O T E C A D E E N S A Y O S

una obra ultramoderna pidieron su repetición, y a la segunda vez declararon que ya comprendían mejor toda su grandeza, sin haber advertido que los intérpretes, de común acuerdo, la habían ejecutado ahora empezando el piano un compás después que el violín y manteniendo este retraso intencionalmente durante todo el transcurso de la obra, con lo cual sonaba algo absolutamente distinto—pero no más bello ni más lógico—que minutos antes; o como la de aquella Exposición de pinturas donde, por su originalidad, obtuvo gran éxito cierto cuadro que no había sido pintado por las manos de un bípedo, sino por la cola de un asno, como resultado de una apuesta; pues un pintor italiano sostuvo que haría admirar y vender a elevado precio un lienzo pintado por un cuadrúpedo de la especie asnal. Ante un grupo de pintores, aquel artista situó la tela de un modo adecuado para que el jumento elegido pudiera llenar esta labor. Impregnada la cola con diversos colores, iba manchando ese lienzo el incons-

L A M U S I C A

ciente animal, cada vez que daba involuntarios brochazos para sacudirse las pertinaces moscas. El público, boquiabierto, se extasió con lo que suponía ser obra de varón, sin figurarse que se produjo por un anónimo ser de una especie zoológica poco acreditada.

Todas estas obras, hijas de la farsa, de la burla o del impudor artístico, quedarán reducidas a su exacto valor cuando la hora de la reacción suene y los oídos anhelen otras, indiscutiblemente superiores, que habían sido menospreciadas por aquéllas. Se repetirá entonces una vez más lo que tantas veces nos mostró la historia artística. Al crearse el gótico en el siglo XII, no tardan en ser demolidos los muros románicos. Unos siglos después Italia estuca las columnas antiguas. Más tarde se cae en la cuenta del daño inferido al destruir lo viejo para edificar sobre sus ruinas, y se procede a inventariar celosamente los tesoros—algunos en verdad mezquinos—que habían escapado a esa perseverante destrucción, de la que fueron víc-

B I B L I O T E C A D E E N S A Y O S

timas no pocas obras maestras, contentándose con poseer lo pequeño y aun lo ínfimo, cuando no es posible conservar lo que fué grande y aun magno.

Ya hoy empiezan a clarear los albores de una nueva época más comprensiva y menos intransigente. Así, por ejemplo, mientras disonancia y atonalidad representan para muchos snobs y snobistas el Nuevo Testamento de la composición musical, pronúnciase contra tal exageración un didáctico y compositor nada sospechoso: Charles Koechlin. En efecto: su "Traité de l'Harmonie" defiende la armonía consonante. Consciente Koechlin de los estragos que ha producido entre muchos principiantes sin criterio el querer evitar a toda costa consonancias y tonalidades, expone lo que traducimos literalmente aquí: "Con la sola armonía consonante y la agregación de los recursos que proporcionan las notas de paso, adornos, retardos, etc., los maestros *modernos* pueden escribir aún obras de primer orden y personales.

L A M U S I C A

Todo depende del modo de hacerlo. Por otra parte, es preciso acostumbrar el oído a las sonoridades y a la cualidad diversa de estos encadenamientos, mucho más sutiles a veces de lo que podría uno imaginarse. Se demuestra un beocismo de principiante y un orgullo de advenedizo al despreciar la sencillez (más refinada de lo que piensa el vulgo) de estos acordes perfectos. Téngase cuidado de no aparecer como “nuevos ricos”, orgullosos de los nuevos tesoros de la politonía; esta última ya puede ser ahora vulgar a los músicos no originales, en tanto que los Debussy y los Fauré, cuando llegaba la ocasión, empleaban acordes perfectos de un modo personal y profundo.” Y Maurice Boucher, por su parte, manifiesta que con el atonalismo pierde la música valiosos medios de expresión, así como todos los juegos de luz que brotaban de los acordes perfectos y creaban el dinamismo, sustituyéndolos por un gris uniforme. Lo “neoclásico” ha salido a relucir tanto y tan intempestivamente—¡hasta

BIBLIOTECA DE ENSAYOS

a unas zarzuelas escritas en el siglo XVIII por Misón, cuya música está perdida en absoluto, se las ha alabado en cierta Revista madrileña por su neoclasicismo!—, que Strawinski señalaba el peligro de usar ese término, pues con facilidad se lo aplica indebidamente. El “arte objetivo”, también objeto de mil abusos, es, como dice Coeuroy —autor nada sospechoso—, “una disciplina que los músicos necesitaban tras un período tormentoso, y como todas las disciplinas, se halla en camino de convertirse en fórmula”. La forzada sencillez de las ideas—ínfimas por su volumen y calidad, pero envueltas con “inútiles complicaciones de escritura”—ha inspirado al mismo Coeuroy un comentario sobre el trágico destino de la música contemporánea, “que no habiendo jamás dispuesto de medios más ricos, más variados y más sutiles, sólo sueña con un ideal de desnudez y de ascetismo”. Es también Coeuroy quien se pronuncia contra el intelectualismo, al vaticinar que la música desnuda y sin corazón de hoy tendrá un

L A M U S I C A

desquite cordial: “La impura psicología que ha desertado de la música, para hacer las delicias de un reducido número de “puros”, volverá a entrar, con todas las esclusas abiertas, para la satisfacción de las muchedumbres.” Y añade: “La música es más lo que se mueve que lo que avanza, y más lo que se infla que lo que evoluciona. Siendo tonal, se infla de atonalidad. Siendo reina de los sonidos, se infla de ruidos. Siendo asilo de consonancias, se infla de disonancias. Esclava del blanco, se infla del negro. Hija del hombre, se infla de lo mecánico.”

* * *

Al sonar esa hora de la redención, se reconocerá que unos infringieron las reglas de la armonía porque las conocían, mientras que otros las infringieron porque las ignoraban; y se proclamará que eran estos últimos quienes, por regla general, prodigaban más frases desdeñosas para tales preceptos. En lo que aquéllos consti-

B I B L I O T E C A D E E N S A Y O S

tuye una necesidad hija de la experiencia, constituye en los otros una necesidad hija de la inexperience.

El nuevo arte—el que podríamos llamar “verdadero arte del porvenir”—asociará su aspecto estético con el ético. El estético, en las obras; el ético, en los actos. Las producciones artísticas no necesitarán, realmente, basarse en la moral, pues pueden vivir—y de hecho han vivido siempre—dentro de ella, al margen de ella o a espaldas de ella, según los casos. Le bastará con apoyarse en sí mismo, y la fórmula “el arte por el arte” condensa en sí esta significación de independencia y superioridad, viniéndose a declarar con ello que sus propios medios le bastan para lograr su fin. La Música volverá a ser la aliada de la Belleza y le rendirá pleitesía, lo que no pasa hoy, en que parece regir la norma tácita “el arte contra el arte”. Éticamente, sus cultivadores o practicantes—hoy a lo mejor o a lo peor tan infatuados con producciones que no los caracterizan de prolijos, aunque

 L A M U S I C A

sí de originales, considerándose muchas veces “originalidad” como sinónimo de insolencia en la ignorancia—reconocerán el valor que tiene el espíritu de humildad y sacrificio. Y aquellos que pretendieron crearse una situación momentánea explotando producciones debidas a los grandes músicos de ayer o de antes de ayer—a Bach, Pergolesi o Scarlatti, por ejemplo—, jamás sabrán de la gloria legítima, auténtica y durable, sino del triunfo pasajero, efímero y lucrativo (aunque esto último no siempre, por supuesto), ya que habían procedido menos como artistas que como mercaderes.

Con la purificación del ambiente estético seguirá reconociéndose el poder de la inteligencia, al cultivar las disciplinas artísticas; pero volverá a creerse en el poder de la pasión, y entonces retornará triunfal un romanticismo vibrante y esplendente, que se nutrirá con las riquezas aportadas por los múltiples ensayos y tanteos de nuestros días, una vez depurados en alambiques enno-

BIBLIOTECA DE ENSAYOS

blecedores. Entonces se verá cuantísimo daño causaron a nuestra música de hoy la intransigencia y la moda.

Cuando se les caiga la venda a quienes andaban cegados, dejándose llevar de la mano por lazarillos de poca fe—y de mala fe, lo cual es peor aún—, se desviarán de todo exclusivismo, así como de toda incompatibilidad, teniendo para las diversas manifestaciones musicales el respeto debido y para sus mejores obras la debida admiración, sin considerar el país o la época que las produjo, ni la norma estética (clasicismo, romanticismo), ni el estilo formal (contrapunto, armonía, canto gregoriano, tonalidad bimodal, atonalidad o politonía) que las inspiró, sino tan sólo si dicen algo a sus espíritus y a sus corazones. Ni el arte romano mató al griego, ni el gótico al románico, ni el del Renacimiento al gótico, aunque cada uno de ellos parecía abolir a los demás. Y todos conviven hoy ante nuestra admiración, cuando nos hallamos delante de sus más valiosas

L A M U S I C A

producciones respectivas. De igual suerte podrán convivir en el porvenir los más sazonados frutos del arte musical contemporáneo—donde no faltan bellas obras suscritas por un Strawinsky, o un Honegger, pongo por ejemplo—con los más sabrosos del romanticismo, y los más perfectos del clasicismo y los más emocionantes de la época polifónica o de la gregoriana. A mandíbula batiente se reirán entonces de lo huera que resultaban ciertas etiquetas sacramentales—impresionismo, expresionismo, expresivismo, etc.—aplicadas a obras cuya única virtud está en el marchamo que sus fabricantes y corredores les colgaban para atraerse una clientela filarmónica que acudía sin criterio propio ni sentido musical al mercado de las novedades.

Y dejará de censurarse con tesón al Ochocientos—o sea la música escrita durante el siglo ilustrado por el romanticismo, que va singularmente desde un Schumann a un Strauss, pasando por un Wagner—, como se ha hecho durante los úl-

BIBLIOTECA DE ENSAYOS

timos lustros y como todavía lo vienen haciendo actualmente algunos rezagados, aunque, según dice Cassella, “el acostumbrado tópico contra el Ochocientos es una postura estética que ya principia a resultar cansada”, añadiendo que ve con alegría de qué manera reviven por doquier, en suelo italiano, el espíritu de Scarlatti y el de Rossini, en plena armonía con la estupenda lección del “Falstaff”. (He aquí por dónde un esclarecido y significado vanguardista proclama la excel-situd de valores “ochocentistas”).

Los futuros historiadores podrán señalar esos fenómenos precursores de una apreciación más generosa, diciendo poco más o menos así: “La tiranía vanguardista se presentó tras la guerra de 1914-1918 con actitudes vandálicas. En Italia había que minar el verdismo y el verismo; en Alemania, el drama lírico wagneriano y el poema sinfónico straussiano; en Francia, el sinfonismo franckista y el impresionismo debussysta. Considerado todo eso como cosa que ya estaba

 L A M U S I C A

muerta o que merecía morir, en el primer caso había que enterrarlo, si continuaba insepulto; en el segundo, había que matarlo y llevarlo a la tumba sin pérdida de tiempo. Las sonatas de Beethoven parecían disciplinas fatales, pero cierta "Sonatina burocrática", por ejemplo, se consideraba renovadora. Los dramas líricos se tenían por modelos perturbadores; pero cualquier ópera de trescientos a cuatrocientos segundos de duración representaba lo incomparable. Como tras el supuesto desastre wagneriano vino la supuesta ruina debussysta, se llegó a escribir que "imitar a Debussy es la peor forma de necrofagia". La música escénica no debía comentar, como en el teatro alemán, ni debía rendir culto a la sensación, como en el teatro francés, sino que debía ser plenamente objetiva. Y lo mismo debían ser la música sinfónica y la de cámara, en vez de expresar sentimientos, como en Beethoven, o de evocar sensaciones, como en Debussy. El "alma metálica" de entonces pedía un arte desnudo, estricto-

BIBLIOTECA DE ENSAYOS

tamente musical, de un perfecto objetivismo dinámico, de una estilización depurada, sin atmósferas poéticas, sin evocaciones pictóricas, sin asociaciones como la reinante en la concepción integral de un Wagner. Verdadero antídoto contra el romanticismo caduco y eficaz suero contra el paludismo de ciertas exaltaciones, ese novísimo arte musical debía distinguirse por su intachable pureza; debía moldear la materia sonora bruta utilizando los medios mecánicos puestos al alcance del compositor para invadir lo que se llamaba "las puras regiones del placer sonoro"; debía prescindir de filosofías, psicologías, descripciones, acentos místicos, elementos patéticos, aspiraciones sociales y matices expresivos de toda clase. Se cometían injusticias tremendas, y los más osados no se detuvieron ante el respeto que merecían hombres tan respetuosos para con su arte y para consigo mismos como aquel Ricardo Strauss, de quien se dijo en varios idiomas y por diferentes lugares—convertida la frase mortifi-

L A M U S I C A

cante en vulgarísimo lugar común—que era un “coloso con los pies de barro”.

* * *

Cuando haya sobrevenido la reacción redentora erigiéndose, llena de serenidad, ante las ruinas de aspiraciones vanas e ilusiones falaces—representadas por esas obras insignificantes en su aparente grandeza, o vulgares en su aparente novedad, que hoy nos sirven los supuestos renovadores—, se comprenderá cuantísima razón tenía Adolfo Boschot, al decir, como ha dicho en su reciente libro “Le Mystère musical” con referencia a los conciertos sinfónicos parisienses, y podría repetir con referencia a semejantes actos en muy diversos países, que “de una parte hay música, y de otra parte, un infeliz ensayo de contra-música”, agregando tras esto: “Ciertas obras musicales recientes tienen contra sí toda la música. La salida no es dudosa, por tanto. Y el público tiene ya de sobra.” Punto de vista bien natural

 B I B L I O T E C A D E E N S A Y O S

en quien, comentando el epígrafe inscrito por Beethoven en su "Misa solemne": "Ha brotado del corazón. ¡Ojalá pueda ir a los corazones!", recuerda que ciertas producciones contemporáneas son de tal índole que no se sabe de donde vienen ni adonde van, y añade que aquel sinfonista, lo mismo que todos los maestros—y más que todos ellos—, "nos revela la imprescriptible fe de que no existe arte sin expresión y sin belleza".

Para que lleguen esos días serenos debemos luchar con la pluma y la palabra todos cuantos amamos sinceramente el arte. Nuestros dardos habrán de dirigirse contra la malicia de los competentes y contra la ignorancia de los filisteos, descubriendo las arteras mañas que aquéllos utilizan para explotar la buena fe de éstos últimos.

Porque el filisteísmo no es tan sólo indiferencia y pasividad ante las obras o los problemas artísticos, por desgracia, sino sumisión fiel—y tanto más fiel cuanto mayor es la propia ceguera—ante

 L A M U S I C A

lo que dicen los panegiristas de conveniencia, si ese filisteísmo quiere ocultar su menguada capacidad ideológica y pretende revestirse con fingida suficiencia.

La cruzada contra el filisteísmo, como el propio filisteísmo, no data de hoy, ni de ayer, ni de este siglo, aunque sí del otro, acaso, pues arranca del momento que la música pura (o sea la que no se destina al templo, ni al teatro, ni a la danza) pasó de las cámaras reales, principescas o aristocráticas al gran público. Y aunque muchos filisteos siguen siendo filisteos sin mezcla de ficción alguna, el filisteísmo de los que desean no aparecer como tales, evoluciona. Hace un siglo era exclusivamente tradicionalista, mientras que actualmente es en buena parte snobista. Así, por ejemplo, en tiempos de Roberto Schumann—el artista cuya imaginación ardiente dió vida a la famosa “Liga Davídica contra los filisteos”—, atacaba a los amigos de Beethoven y de las a la sazón novísimas corrientes románticas, entre cu-

B I B L I O T E C A D E E N S A Y O S

yos preclaros cultivadores figuraban el propio Schumann, Chopin, Mendelssohn y Liszt. Transcurrido un centenar de años aproximadamente, ataca también a los amigos de Beethoven y de las viejísimas corrientes románticas, enriquecidas entre tanto por figuras tan considerables en la Historia musical de todos los tiempos como lo ha sido Ricardo Wagner con sus dramas líricos. Para el filisteísmo de hace unos cien años, la nueva generación musical hablaba un lenguaje abstruso, inconexo, arbitrario. Para el filisteísmo de nuestros días, esa generación y la que hubo de sucederle hablan un lenguaje llano, llanísimo, pero al mismo tiempo tan vulgar, que sólo expresa aquellos sentimientos primarios con los que se ve acometido el buen burgués. Al filisteísmo analfabético de entonces se opone como antípoda, pero sin perder su cualidad genérica por mucho que la disimule, el filisteísmo intelectualista de hoy. ¿Quién ha ganado con ello? ¿La música? ¿La contramúsica de que nos habla Adolfo Boschot?

L A M U S I C A

Ahora bien, como música y contramúsica ofrecen absoluta incompatibilidad, todos cuantos disfrutamos de independencia social suma y de fervores artísticos nobles deseamos ver entronizada la hora de la reacción que dé el pleno triunfo a la primera. Entonces quedarán victoriosos el arte de ayer y el de hoy—el arte y no el contraarte de hoy, por supuesto—. Y además el arte de mañana, pues nada se opone a tales coexistencias. En todo caso, ese arte será de nuevo lo que necesitaba ser. No solamente lo que necesitaba ser, sino más aún: lo que parece imposible que haya dejado de ser. Para decirlo con un adjetivo lleno de profundo sentido estético, filosófico e histórico, ese arte será un arte MUSICAL.

FIN

Año 1929.—Andorra, estío. París, otoño.

INDICE

| | Páginas. |
|------------------|----------|
| Dedicatoria..... | 7 |
| Obertura..... | 9 |

JORNADA PRIMERA

LOS HOMBRES ANTE LA MÚSICA, O SEA LAS LEYES

| | |
|---|----|
| <i>Escena primera.</i> — La forma en la evolución musical..... | 23 |
| <i>Escena segunda.</i> — El espíritu en la evolución musical..... | 37 |
| <i>Escena tercera.</i> — Las tendencias formales de la música contemporánea..... | 50 |
| <i>Escena cuarta.</i> — Las tendencias espirituales de la música contemporánea..... | 76 |
| <i>Escena quinta.</i> — La tradición espiritual de la música hispánica..... | 95 |

JORNADA SEGUNDA

LA MÚSICA ANTE LOS HOMBRES, O SEA LAS COSTUMBRES

| | |
|---|-----|
| <i>Escena primera.</i> — Política y nacionalismo musicales..... | 114 |
| <i>Escena segunda.</i> — Las callejuelas de la victoria y los trucos del éxito..... | 139 |
| <i>Escena tercera.</i> — Los riesgos de la sinceridad y la clemencia ante el arrepentimiento..... | 157 |
| <i>Escena cuarta.</i> — La lección beethoveniana..... | 172 |
| <i>Escena final.</i> — La reacción inevitable..... | 185 |

EDITORIAL PAEZ

Bolsa, 10 · -:- MADRID

Biblioteca de Artistas célebres

Colección de volúmenes sobre los más famosos artistas. Cada tomo, 4,50 ptas.

Van publicados:

- I.—José Subirá: *Los grandes músicos* (Bach, Beethoven, Wagner).
- II.—José Subirá: *Músicos románticos* (Schubert, Schumann, Mendelssohn).

Biblioteca de divulgación literaria

Colección acogida de los mejores autores clásicos y modernos. Cada tomo, 1 pta.

- I.—Cervantes: *La gitanilla*.
- II.—Quevedo: *Las zahurdas de Plutón*.
- III.—Lope de Vega: *El nuevo mundo descubierto por Colón*.
- IV.—Luis Vives: *Diálogos*.
- V.—Juan Montalvo: *Narraciones*.
- VI.—Eça de Queiroz: *La canción del sufrimiento*.
- VII.—José Subirá: *Tonadillas satíricas y pintorescas*.
- VIII.—Martín de los Heros: *Un español en Flandes*.

ULPGC. Biblioteca Univers



866558

BIG 78 (091) SUB mus

073 191460 1093

Cuatro pesetas