

ADOLFO SALAZAR

LA MÚSICA
EN EL
SIGLO XX

ENSAYO DE CRÍTICA Y DE ESTÉTICA
DESDE EL PUNTO DE VISTA
DE SU FUNCIÓN SOCIAL

EDICIONES DEL ARBOL
MADRID
1936

LA MÚSICA EN EL SIGLO XX



BIBLIOTECA UNIVERSITARIA
LAS PALMAS DE G CANARIA
N.º Documento 502474
N.º Copia 866575

OBRAS DE ADOLFO SALAZAR

- MUSICA Y MUSICOS DE HOY (Mundo Latino, Madrid, 1928). Un volumen de 375 páginas, 6 pesetas.
- SINFONIA Y BALLEET (Mundo Latino, Madrid, 1929). Un volumen de 422 páginas, 6 pesetas.
- LA MUSICA CONTEMPORANEA EN ESPAÑA (La Nave, Madrid, 1930). Un volumen* de 358 páginas, 9 pesetas.
- LA MUSICA ACTUAL EN EUROPA Y SUS PROBLEMAS (José M.^a Yagües, Madrid, 1935). Un volumen de 480 páginas, 8 pesetas.
- EL SIGLO ROMANTICO (José M.^a Yagües, Madrid, 1936). Un volumen de 380 páginas en 4.º, 12 pesetas.
- HAZLITT EL EGOISTA Y OTROS PAPELES (José M.^a Yagües, Madrid, 1935.) Un volumen de 220 páginas, 5 pesetas.

Traducciones.

- A. EAGLEFIELD HULL: *La Harmonía Moderna*. (*Revista Musical*, Madrid, 1915.) Agotado.
- F. C. S. SCHILLER: *Tántalo o el futuro del hombre*. (*Revista de Occidente*, Madrid, 1926.) Un volumen de 92 páginas, 2 pesetas.

Obras musicales.

- TRES PRELUDIOS PARA PIANO. J. and W. Chester, Londres.
- TROIS POEMES DE PAUL VERLAINE (Canto y piano).—Idem.
- RUBAIYAT (Cuarteto de arco). Max Eschig et Cie., Paris.
- ROMANCILLO (Guitarra o piano).—Idem.
- CUATRO CANCIONES SOBRE TEXTOS DE POETAS ESPAÑOLES DE LOS SIGLOS XVI Y XVII (para voces agudas).—Idem.

ADOLFO SALAZAR

LA MÚSICA
EN EL
SIGLO XX

ENSAYO DE CRÍTICA Y DE ESTÉTICA
DESDE EL PUNTO DE VISTA
DE SU FUNCIÓN SOCIAL

EDICIONES DEL ÁRBOL
MADRID
1936

ES PROPIEDAD
QUEDA HECHO EL DEPÓSITO QUE MARCA LA LEY

COPYRIGHT, 1936,
ADOLFO SALAZAR

(1.100 ejs.)

Opinar es teorizar (*).

J. O. Y G.

Este ensayo está compuesto por el texto, ligeramente retocado, de las conferencias que sobre el tema enunciado en el título leí en julio de 1934 en el curso que se desarrolló en la Universidad Internacional de Verano, en Santander, sobre el siglo XX.

Lecturas de esta índole son raras en los centros docentes de España, y, por lo tanto, me he visto obligado a no perder de vista el nivel cultural medio de los auditores, no muy versados en asuntos musicales; pero que, si bien no son en su mayoría concurrentes asiduos a los conciertos, parecen interesarse por la Música como fenómeno histórico y social en la evolución del arte.

No me dirijo, pues, a los musicólogos especializados, sino al lector de buena cultura. Por otra parte,

(*) *La rebelión de las masas*, pág. 108.

éste debe comprender que en un paisaje tan amplio como el que procuro otear desde una alta perspectiva de síntesis histórica, no me ha sido posible descender a grandes profundidades ni a detalles minuciosos. Apenas puedo, en el espacio a que se reduce este ensayo, sino señalar los accidentes significativos y el sentido y dirección de sus líneas relevantes.

Merecería la pena de volver sobre cada tema aislado para estudiarlo más ceñidamente. Es posible que, mediando el tiempo, si me falta menos que la voluntad, y menos que ambas cosas la suficiente competencia, lo haga respecto a alguno de los aspectos que más me sugestionan. Añadiré solamente ahora que el propósito que me ha guiado en este ensayo consiste en deducir, en virtud de la comparación entre la música actual y su evolución en épocas pasadas, cuál es la situación en que este arte se encuentra, cumplido el primer tercio del siglo XX, desde el punto de vista de su prosperidad objetiva y de su función social.

Para ello he procurado mostrar cuáles son los rasgos más netos en la estética que dirige a los compositores del siglo XX y en virtud de qué procedimientos traducen sus impulsos. La congruencia entre ambas cosas es por demás interesante, y su relación con la función social que el arte de la Música desempeña es fuente de deducciones para el

futuro, cuya materia es lo que nos importa exponer aquí.

Un análisis de tal situación no puede limitarse a una obra determinada, ni aun a muchas de ellas tomadas aisladamente. Lo capital consiste en encontrar el espíritu informador, del que cada obra y aun su autor no son sino exponentes variables. Por eso he evitado hacer mención de un número excesivo de títulos y de nombres, ateniéndome a lo estrictamente indispensable, sustancialmente representativo. El perfil del paisaje, la prosperidad o decadencia de su vegetación, su estructura geológica, aparente o subterránea, sus condiciones climatológicas, es lo que aquí me interesa. Su botánica o su entomología caen aparte, en otro género de escritos de índole descriptiva.

Les historiciens blâmèrent une tendance, dirent-ils, aux généralisations trop rapides. D'autres blâmèrent ma méthode; et ceux qui me complimentèrent furent ceux qui m'avaient le moins compris.

ANDRÉ GIDE: *L'Immoraliste*, pág. 145.

Quant aux quelques philosophes, dont le rôle eût été de me renseigner, je savais depuis longtemps ce qu'il fallait attendre d'eux; mathématiciens ou néocriticistes, ils se tenaient aussi loin que possible de la troublante réalité et ne s'en occupaient pas plus que l'algébriste de l'existence des quantités qu'il mesure.

Idem, pág. 146.

SUMARIO GENERAL

CAPITULO PRIMERO

PERSPECTIVAS HACIA EL PASADO.

El siglo, medida convencional de tiempo. El juego de las generaciones. Ciclo de tres generaciones como unidad temporal en la conciencia viva de la Historia. Metáfora de los siglos cortos y de los siglos largos. Espíritu de un siglo. Siglos de conciencia masculina y siglos de conciencia femenina. Siglos de acción y siglos de reacciones. El contacto entre los siglos XVIII y XIX en la Música. Mozart y Beethoven. Contacto entre el XIX y el XX. Tchaikowsky y Debussy. Antinomia típica dentro del primer tercio del siglo XIX: Beethoven-Schumann. Idem del siglo XX: Debussy-Strawinsky. Hipótesis de un Mozart del siglo XX.

La función social en el arte. Opera y concierto. La música en la Iglesia católica y en la protestante. La Misa y la Cantata. El Oratorio. La Sinfonía. La música popular natural y la música popular ciudadana. Las formas románticas. Poemas sinfónicos y piezas pianísticas. El virtuoso y el solista. Recital de piano y recital de "lieder". Modificaciones en la forma. Un ingrediente estético nuevo: la "materia".

El nuevo siglo. Simbolismo poético e impresionismo pictórico. Concentración e individualización. Técnicas disociativas. El espectador, laboratorio de la síntesis. Decaimiento de la conciencia social artística. Sus tónicos. Artificialidad de éstos. Nuevos agentes estéticos. Formación de una nueva conciencia social del arte.

CAPITULO II

LAS GRANDES FORMAS. LA ESTÉTICA.

Función general y características de las grandes y de las pequeñas formas. Aspecto demótico de las grandes estructuras. Aspecto intensivo, selectivo de las pequeñas. Peligros en el extremo límite de ambas. Fenómenos de simbiosis entre sus caracteres respectivos. La Misa y la Opera. Formas derivadas. La fe en la época polifónica y en el Romanticismo. Religiosidad y laicismo en Beethoven. Esteticismo y tecnicismo en el siglo XIX. Los movimientos sociales y su influjo sobre el porvenir de las formas grandes y pequeñas en el arte.

La Opera como gran forma nacida del genio del idioma. Forma colectiva por excelencia después de la Misa. Transformación de la función social en la Opera primitiva. Nacimiento de la ópera bufa. Su significado. La ópera romántica alemana. Influencia recíproca entre ella y el sinfonismo alemán. El "nacionalismo". Su doble juego: popularizante y fragmentador. Complejo "redentorista" en el Romanticismo y consiguientemente en el Nacionalismo. Pesimismo de la ópera romántica y optimismo de la ópera bufa. El elemento cómico. Zarzuela española y teatro nacional. Intervención en ellos del elemento cómico. Universalidad de los elementos trágicos y circunstancialidad de los cómicos. Impopularidad de la ópera histórica. Reacción popular en la Opereta. Distinción entre pequeñas formas y obras breves, y al contrario. La ópera impresionista guarda las cualidades disolventes de las pequeñas formas. Salvación en el arcaísmo y las grandes formas religiosas. Oportunidad del ballet ruso. Tradición y modernidad en el ballet. Su anti-impresionismo. Esteticismo de sus últimas tendencias. El ballet queda cortado en su evolución. La muerte de Diaghileff. El estímulo de las pequeñas formas en el teatro. El "divertimiento". Las marionetas.

CAPITULO III

LAS FORMAS PEQUEÑAS. LA TÉCNICA.

Doble modo de manifestarse la función artística según que se dirija a vastas audiencias o a públicos limitados. Diferente contenido estético de las formas grandes y de las pequeñas. Especies dentro de cada género. Sentido dinámico de las formas: movimiento sintético en las grandes; analítico en las pequeñas. Formación de las épocas polifónica y armónica. Sentido prosódico de la cadencia y de la resolución de la disonancia. Conflicto entre disonancia y consonancia como drama interno del sentido armónico. Es la fuente de la evolución de dicho sentido. Consecuencias dinámicas y expresivas. La modulación, principal conquista de la época armónica. Su evolución. Color armónico.

Desbordamiento del cromatismo hasta *Tristán*. Reacción diatónica en la música "nacionalista". Precipitación hacia el "frisson nouveau". El "modernismo" como ley dinámica. Los teóricos. Principios generales de la nueva armonía. Temperamento de la escala. Escalas especiales. Escala de doce notas o duodécuple. Escala de tonos enteros. Construcción de acordes. Escritura a varias partes reales. Omnitonalidad. Politonalidad. Atonalidad. Espaciamiento de la disonancia y color tonal. Microtonalismo. Polirritmia. Nuevas formas: principios elementales de la forma en Música. Repetición y alternación. Vitalidad rítmica constructiva y sentido recapitulativo. Primitivismo. Hacia el futuro.

CAPITULO IV

PERSPECTIVAS HACIA EL FUTURO.

Comparación entre el ritmo funcional del siglo xx y el del xix. Cambio de la primera generación romántica (Beethoven, Schubert) a la segunda (Schumann, Chopin). Examen de los tipos formales en la primera treintena del siglo xix y su situación precaria en la

primera treintena del siglo xx. Anemia en la función social y devió en la función técnica. Sentido de la técnica en el siglo xix y en el xx. Complicación y eficacia. Un fenómeno típico de la época: la propaganda. Espejismos que produce. Ley de equilibrio entre la fuerza social de la obra y la receptividad del público. El artista actual, público de sí mismo.

“Sermo nobilis” y “sermo vulgaris”. Cuándo se echa de ver la diferencia. Fuerza expansiva del “sermo vulgaris” y fuerza de penetración del “sermo nobilis”. Su relación con el movimiento ascensional o decadente de la sociedad. El lenguaje musical actual. El latín en el Humanismo italiano. El letrado y el vulgo en el Renacimiento. Deformación profesional del humanista. Casta de letrados. “Barbarie del especialista”. Renovación aportada por los destacados de la masa. Aristocratismo y popularismo de los Médicis. Lenguaje ni culto ni rústico para uso de cultos y rústicos. El “bello latín” deja de ser lengua para convertirse en posición estética. Reflujo del latín humanista y su corrupción. Artificiosidad de la vida de corte en Italia bajo la dominación española. Los dialectos. Decaimiento de las grandes formas teatrales. Preciosismo en las formas pequeñas. Teatro y baile popular.

Importancia de Igor Strawinsky en el arte actual. Cocina y farmacia. Remedios folklóricos. Su doble peligro: esterilidad o cultismo. El ingrediente popular en Strawinsky. Y en Falla. Caducidad del “nacionalismo” musical. Periclitación del arte musical tal como se le concibe todavía. Muerte y transfiguración. Perennidad en la historia de la función musical. Conceptos correlativos entre las organizaciones sociales superiores y lo suntuario. Lo mágico y lo suntuario como potencias estatales. La danza concebida como dinámica de lo suntuario. Evolución del concepto de lo suntuario. La técnica y la cultura, última fase de ese concepto. Un tipo-tópico de música en cada época coincidente con el rasgo tipo-tópico de un momento social. Falta de definición de la sociedad actual. Sus rasgos más perceptibles vienen por la técnica aplicada. Boga de la música mecánica. Inestabilidad de las formas en los momentos de transición social.

Posibilidad de que el siglo xx sea un “siglo corto”. Diferencia profunda entre las ideas y los tipos artísticos propios a los principios y los finales de los siglos cortos. Insuficiencia de los datos actua-

les para formarse idea de los tipos futuros de música. Transformaciones insospechadas en la evolución musical. Insospechadas, sobre todo, para la sociedad en trance de cambio. Juego constante en el proceso evolutivo. Semilla cultista evolucionada en un medio popular.

Ley de las funciones armónicas. Su extensión al sentido formal y funcional. Oposición entre Schoenberg y Strawinsky. Si la historia se repitiese. Cálculo de mayores posibilidades. Necesidad de cultivar todos los aspectos del arte, aun los más antitéticos, sin destruir nada por principio estético. Escepticismo en los principios. Confianza en la perenne vitalidad del arte.

CAPITULO PRIMERO

PERSPECTIVAS HACIA EL PASADO.

En el perpetuo devenir de la vida humana, un siglo no es una medida natural del tiempo. Los movimientos del espíritu no se computan por él conforme los demás fenómenos naturales no coinciden con las unidades y sus múltiplos de cualquier sistema de medidas. Un espacio de cien años no es más exacto como unidad mensural que el canon griego de siete cabezas para la belleza prototípica del cuerpo humano. Y, en cualquier caso, el sistema métrico con sus múltiplos decimales tiene que ser el más difícil de acoplar a las realidades naturales, aunque tome por base de medida una fracción exacta, o pretendidamente exacta, de una dimensión natural: la del círculo máximo. La arbitrariedad aparente que reinaba en los viejos sistemas de mensuración tenía razones que, menos que mágicas, aludían al hombre como principio natural de toda evaluación; evaluación material siem-

pre, ya que todo conato de valorar las actividades espirituales ha sido seguido de fracaso. El hombre, según la apodíctica platónica, es la medida de todas las cosas (1) (*). Pero si es posible medir algo por pies, palmos o pulgadas, y aun por jornadas de camino, por cantidades de bebida (el trago, la copa), de materia aprehensible, de esfuerzo realizable, el hombre que opone su propia unidad personal a la infinita dimensión del mundo circundante no ha podido jamás evaluar la actividad espiritual, ni aun aquellas cantidades tan fácilmente apreciables en más y en menos como son las potencias anímicas y los frutos de la sensación. No es posible medir en submúltiplos de Platón la dosis de filosofía que desarrolla un cerebro, ni en unidades socráticas la suma de elocuencia, ni en múltiplos de Diógenes la capacidad del cinismo, ni en fracciones de Hecubas el dolor, ni de Aquiles el heroísmo.

De todo cuanto concierne al hombre nada hay más sublime ni necesita una evaluación más perentoria que la vida misma. La vida es el espacio de tiempo que el hombre existe sobre el planeta; si se quiere, todo el tiempo durante el cual se guarda memoria de él. Y con ser tan admirable asunto co-

(*) Estas llamadas corresponden a las notas del Apéndice.

nocer la dimensión de la vida, no se ha sabido encontrar un término de relación que la haga computable. Vida y tiempo se han confundido en una común unidad, y la computación astronómica del tiempo sirve para sumar unidades de vida: siglos, años, meses, días.

La vida en sí, sin embargo, tiene manifestaciones tan claras que bastan ya para entender la longitud de su existencia. Un hombre es joven, es maduro, es viejo; y, en términos generales, cada una de estas magnas divisiones de la existencia del hombre está señalada por la entrada en el mundo de una generación nueva. Cuando un hombre pasa de la simple juventud a la edad en que florece su hombradía, pongamos hacia los treinta años, una nueva cosecha humana se apresta a hacer su presentación. Treinta nuevos años durante los cuales la generación recién llegada crece y se dispone a suceder en su actuación a la generación de sus genitores, que durante ese tiempo han dado su fruto más espléndido. Un instante se paran frente a frente ante el tajo el padre y el hijo; y mientras la potencia creadora de éste crece, la de aquél disminuye. Antes de que el hijo haya alcanzado la plenitud de su trabajo, la generación anterior siente periclitar sus fuerzas. Esta comparación entre el alza y la baja en

ambos dinamismos es origen de dramáticos conflictos en la evaluación de su trabajo.

Normalmente, el plazo de treinta años asignado a la generación de los padres en la segunda época de su existencia es excesivo y sus fuerzas han decaído desde años antes. Pero ocurre también que en otras ocasiones la intensidad y mérito de la labor realizada no cede ante el empuje de la generación recién llegada y aun que ésta prefiera sumarse al movimiento de sus padres y aportar facultades físicas frescas mejor que novedades espirituales. En semejantes casos, un tercer período de existencia prolonga la validez del trabajo de la primera generación, con lo cual su decadencia y sustitución no se verifica en la generación de los hijos, sino en la de los nietos.

Así se presencia continuamente este juego de las generaciones al examinar el aspecto de la vida humana dentro del espacio de cien años, que parece ser la unidad máxima de computación viva y consciente del tiempo en la Historia. Y digo unidad máxima porque nuestra capacidad de apreciar la variedad de aspectos de la vida humana se ejercita bien en ese lapso de tiempo, en el que incluso llega a apreciar rasgos característicos definidos y logra dotar a un siglo determinado de un color especial; pero una unidad mayor, como es el milenio, no sirve sino

para medir movimientos demasiado generales; eras de cultura en las que la Historia, mejor que fenómeno vivo, se convierte en concepto más o menos abstracto (2).

A fin de tener un término de referencia, si no enteramente exacto, a lo menos constante en la Naturaleza, propongo que se tome como unidad ese ciclo entero de generaciones que encierra prácticamente el crecimiento, apogeo y decadencia de un movimiento espiritual.

No todos los hombres son actores en ese juego, pero todos son espectadores más o menos pasivos, colaboradores en él, mal que les pese; lo mismo si coadyuvan al movimiento como si le sirven de rémoras. A lo largo de su vida, un hombre normal se forma conciencia viva de ese movimiento en sus tres etapas, a poco que ayude una elemental cultura. Entre su convicción en la decadencia de un cierto aspecto de la vida espiritual y su conocimiento vivido o aprendido de sus fases de apogeo y crecimiento, y entre su apreciación del proceso ascensional de otro movimiento que le es coetáneo, se ejerce toda la capacidad de comprensión histórica natural, o, por decirlo así, de la comprensión viva de un período histórico de que es capaz un hombre. Todo hombre, al llegar a su período de madurez, es capaz de comprender directamente, como fruto de su pro-

pia experiencia, qué ideas o linaje de formas sentimentales y vitales están en su período de madurez, cuáles decaen y cuáles inician un nuevo orto. Según el lugar que ocupe en la marcha de un siglo, esto es, según la treintena en que se halle, se mostrará propicio para denominar a cada una de esas fases de una manera particular: supongámosle colocado en el límite de la segunda treintena: la fase periclitante se le aparecerá como una prolongación inoperante ya de unas ideas o sentimientos que maduraron en el siglo anterior: época de los abuelos. Es la época "vieja". La fase que encuentra su mayor sazón será la preparada por sus padres y maestros: es una fase que fructifica en el siglo nuevo, *pero que no es propia del siglo nuevo*. Lo que es propio de este nuevo siglo, lo que se siente como producto típico de él y en cuya elaboración se siente colaborador, es aquella fase, vaga aún, incierta, que ve abocetarse para un futuro próximo. Según que el período de madurez de un movimiento espiritual llene el espacio de una o dos generaciones, ocurrirá que el tiempo de cien años de que se compone un siglo será excesivamente holgado, o, por lo contrario, parecerá estrecho, corto. Un ciclo de ideas formado en tres treintenas compondrá lo que sin ningún rigor ni compromiso, sino como una simple metáfora, propongo llamar un "siglo corto". Un ciclo de cuatro

treintenas, o de cuatro generaciones, un “siglo largo” (3). En la historia de la civilización europea parece repetirse esta combinación de un siglo corto unido a un siglo largo, y viceversa. Siglos cuyo contenido característico, lo que les da color, el conjunto de circunstancias que responden a la denominación “espíritu del siglo”, se evapora antes de terminar normalmente; o bien, siglos en los cuales perdura durante largo número de años el espíritu del siglo anterior (4).

Sin entrar en detalles pueriles que quitarían a esta proposición la ingenuidad que no puede perder sin que cayese en el ridículo, quisiera recordar cómo los tres grandes movimientos espirituales (en su acepción artística y literaria especialmente) que, tras de los siglos medios, pueden trazarse en la época moderna, parecen responder a esa alternativa entre siglos cortos y largos (5).

Permítaseme, sin impaciencia, explicar, bien a la ligera, por supuesto, la sucesión de tres grandes movimientos espirituales en las artes y en las letras: el Renacimiento, el Barroco y el Romanticismo.

Si, al salir del arte gótico, inquirimos los síntomas que predicen el advenimiento del nuevo espíritu, los encontramos ya, en la segunda mitad del XIV, en la arquitectura de las logias florentinas. El cuatrocientos, el siglo XV, es el enorme siglo del Rena-

cimiento italiano y el que da cima y máxima expansión al movimiento poético levantado por Dante, Boccaccio y Petrarca a lo largo de todo el siglo XIV, “il seculo aureo”, como lo llama De Sanctis, tras de la fina cultura trovadoresca del doscientos desde las tierras de Provenza hasta Sicilia y en seguida por toda la Italia. Solamente al entrar el siglo XVI es cuando el Renacimiento se extiende por Francia y España; pero en seguida cambia de carácter y, más que conservar el espíritu del cuatrocientos italiano, predice al Barroco, que es el gran asunto del siglo siguiente, tras de la inspiración clasicista del Sansovino, Vignola o el Paladio, como en la música ocurre con el clasicismo vienés antes del Romanticismo, y en el quinientos con el nuevo espíritu que, desprendiéndose de la polifonía medieval, lleva consigo una acentuación considerable del sentido armónico, la cual habrá de transformar enteramente los estilos pasados, en un auge espléndido de la monodía acompañada que llena todo el siglo XVII, el siglo del Barroco, con lo que podría considerarse su arte gemelo: la Opera (6).

El Barroco inunda todo el seiscientos y lo rebasa, a su vez. La supuesta reacción clasicista de los músicos vieneses es, paladinamente, la consecuencia de llevar el estilo de la ópera a la sinfonía; es decir, que es una consecuencia del espíritu barroco, y Mo-

zart es la figura musical estrechamente sincrónica con el Rococó. Un nuevo espíritu, a su vez, que se alza tras de Bach; pero más por la apariencia que le presta la entrada del bies italiano que por una nueva relación entre materia y forma. Es Beethoven quien, en el último tercio del siglo, va a servir de levadura de la masa musical, en un proceso de fermentación que irá a parar en derecha al Romanticismo. Así, pues, desde que el Renacimiento se inicia, hay como tres siglos largos, que serían el xv, siglo máximo florentino; el xvii, siglo del Barroco, y el xix, el siglo romántico.

Todos ellos “nacen” antes de terminar sus predecesores y se prolongan después de comenzado cronológicamente el siguiente. Su inicio se origina en un momento de reacción academista, clasicista (aunque más en la apariencia que en lo profundo del sentido), dirigida contra el recargamiento de materia en que había degenerado la abundancia anterior. Estas reacciones son, digámoslo así, el dique que detiene definitivamente la vieja corriente. Aprovechando la pausa, una gran marejada que se prepara en lo hondo, asciende a la superficie y lo arrastra todo.

Para no salirnos demasiado del cuadro al que debemos ajustarnos, voy a detallar un solo ejemplo, que es el más reciente para nuestro sentimiento y

para nuestro concepto vivo de lo histórico: es la comparación entre el siglo XVIII y el siglo XIX dentro de este orden de ideas. El siglo XVIII, dentro del cual se prolongan durante varias décadas las ideas normativas cuajadas en el siglo anterior, elabora sustancias ideales y políticas que ya tienen expresión y realidad concreta en los últimos años, pero que sólo alcanzan su plenitud en el siglo XIX. (Recuérdese que el Dante muere en 1321 y Beethoven en 1827). Es, pues, el siglo XVIII un siglo como recortado por ambos extremos, un siglo materialmente corto, aunque esté preñado de un contenido que sólo dará la totalidad de su expansión en el siguiente, de tal modo que el siglo XIX—que ya está realmente nacido en las últimas décadas del anterior con sus ideas políticas—, su liberalismo, su sentido científico y en general cuanto concierne al Romanticismo (7), vive todo él para dar a tan enorme contenido la expansión necesaria, de tal modo que sus aspectos últimos, sus consecuencias de última hora, estrictamente lógicas en su necesidad vital, rebasan mucho más allá el límite cronológico, prolongándose durante bastantes años dentro del siglo actual. Sólo en fecha muy reciente se comienza a percibir con alguna claridad la existencia de rasgos que no son más una prolongación de los que caracterizaron al siglo XIX, rasgos que parecen ya espe-

cíficos del siglo xx. El siglo xix, que nació espiritualmente hacia 1770, con las *Confesiones* de Rousseau, no ha dejado todavía de existir, y mientras que las primeras generaciones del xix mostraban su oposición neta al espíritu del siglo xviii, la conciencia general de la sociedad a la que pertenecemos se nutre aún de esencias típicamente ochocentistas, mientras que esos rasgos nuevos, que quizá lleguen a integrar el perfil definidor del siglo xx, sólo son percibidos por las gentes dotadas de más finas antenas y de las de más largo alcance (8).

Si mi proposición de que existen unos siglos largos y unos siglos cortos pudiera admitirse, aun a modo de simple hipótesis auxiliar, y, en consecuencia, que el siglo xviii es un siglo corto y el xix un siglo largo, el hecho llevaría consigo cierto símil fisiológico, a saber: un siglo corto es como un período de embarazo, de gestación; brevísimo período de tiempo comparado con la vida normal del fruto parido, de la vida de un hombre. Los siglos cortos son siglos de conciencia femenina y lo masculino se da mejor en ellos como reacción. Vienen fecundados por unas ideas de gran potencia, albergadas en el cerebro dinámico de unos cuantos hombres de genio, pero cuya vigencia en su tiempo no llega a convertirse en estado de conciencia social. Esos hombres viven fuera de la sociedad de su tiempo, son califi-

cados de espíritus peligrosos y revolucionarios; pero, en rigor, son la levadura que va a hacer fermentar el pan. Lo que ese siglo preñado hace es gestar el nuevo estado de conciencia social, cuya vida constituye el asunto del siglo siguiente, del siglo largo, como es el XIX respecto del XVIII; siglo, el décimonono, de conciencia masculina, que está preocupado por el gran negocio del vivir, que todo él vive sin más transformación notable que la que resulta de su propia juventud, madurez o decrepitud, pero dentro del cual “no se resuelven nuevas revoluciones”, aunque se anuncian para el siguiente. Lo que hace el siglo largo es confirmar la revolución larvada en el anterior, vivir el nuevo estado de cosas (9). Todo hace suponer que el siglo xx ha de ser un siglo corto durante el cual la gran potencia vital del siglo XIX caerá en su decrepitud antes de que las nuevas generaciones hayan logrado su robustez. Un siglo viejo llevará de la mano a un siglo niño y ejercerá sobre él una tutela precaria. La conciencia general social, popular, no logrará emanciparse de aquélla hasta muy entrado el siglo en curso, y el nuevo fruto de sus entrañas no habrá de nacer hasta sus últimas décadas. Lo que actualmente se busca con el nombre de espíritu del siglo xx quizá no aparezca claro en sus perfiles a los ojos de la conciencia popular hasta que esté a punto de terminar, como ocurrió en el

siglo XVIII. Los movimientos del siglo XIX no transformarán aún, quizá, el XX, sino que prepararán el resultado final en el sentido con que las revoluciones del siglo XVII en Inglaterra prepararon, a lo largo del siglo XVIII, la revolución francesa; ahí nace el siglo XIX y con él el Romanticismo. ¿Puede sospecharse que el siglo XX haya de presentar rasgos espirituales sensiblemente comparables a los que fueron típicos del XVIII?

La acción es propia de los siglos largos; las reacciones, de los siglos cortos. Los siglos cortos consumen su sustancia (como conciencia social) dentro de su propia existencia, pero aparte de esa vida limitada, egoísta, por decirlo así, perfecta en sus apariencias, exquisita, se engendra en otra parte de su ser fisiológico un feto que desgarrará sus entrañas al nacer el siglo nuevo. Este ser no ha sido engendrado por lo que es característico de la conciencia social de la época, sino por gérmenes venidos de fuera, potencias extrañas a ella que la fecundan.

En contraste, el siglo siguiente presenta un cambio de términos: la conciencia popular se nutre constantemente de las esencias propias al siglo y todos los movimientos populares o aristocráticos se basan en esas esencias. Nada hay en él que sea extraño o ilógico en la línea de su evolución. Si se tiene en cuenta que el gran asunto social del si-

glo XIX fué el principio de libertad individual, que acarrea pluralmente el principio democrático, se verá clara la profunda diferencia que existe entre el régimen despótico jerárquico de las antiguas monarquías y los despotismos sociales que son el gran tema de nuestros tiempos nuevos. No es imposible pensar que a lo largo del siglo XX no asuman aspectos semejantes a otros periclitados en el siglo XVIII, pero como ellos serán pasajeros, ya que la cultura del mundo es radicalmente distinta en sentido de la de aquellas épocas.

Es hora de ceñir estas observaciones generales sobre los caracteres distintivos de los dos siglos en contacto respecto de los cuales guardamos más viva conciencia histórica, al objeto de este ensayo, es decir al arte de la Música, del que queremos examinar en qué puntos de su hechura actual mantiene contacto con el arte del siglo XIX y cuáles son propios del siglo que estamos viviendo y cuya primera treintena acabamos de sobrepasar.

Para fijar mejor las ideas voy a desarrollar dos grupos de oposiciones entre músicos muy representativos: uno, de fines de un siglo; otro, de comienzos del siguiente. La primera oposición o contraste comparativo la haré entre Mozart y Beethoven; la segunda, entre Tchaikowsky y Debussy: podrá verse,

si he conseguido exponerlo con claridad, que el proceso evolutivo se cumple entre cada grupo de esos músicos de una manera semejante, esto es, que el fenómeno de desplazamiento de unas moléculas en cada una de esas combinaciones químicas es semejante, porque también lo es la combinación; pero, en cambio, su sentido es enteramente distinto: en el primer caso el proceso va de un siglo corto a un siglo largo; en el segundo al revés, según toda probabilidad.

Mozart es el músico más representativo de la segunda mitad del siglo XVIII. Esta segunda mitad del siglo XVIII está señalada por el modo con que sus músicos, esencialmente Haydn y Mozart, reciben la influencia lírica de la ópera italiana y saben darle una forma sinfónica estricta, respondiendo a la propensión heredada de sus antepasados alemanes de la primera mitad de ese siglo, pero de los que repudian unos procedimientos técnicos obligados por un sentido melódico que les resultaba anticuado. (Así ya, desde el último hijo de Bach respecto de su padre, cuyas enseñanzas abandonó para trasladarse a Italia a recibir las del P. Martini). Mozart, que nace al mediar el siglo, recibe la influencia tectónica, constructiva, de Felipe Manuel Bach, pero no el sentido melódico de Juan Sebastián, con su escritura netamente horizontal. En el sentido expre-

sivo, melódico, y en el tratamiento armónico que corresponde a este nuevo sentido cantante, Mozart recibe la influencia italiana desde sus primeros viajes, en plena infancia. Mozart, que muere pocos años antes de terminar el siglo XVIII, ha consumido enteramente todas las posibilidades de la forma Cuarteto-Sonata-Sinfonía propias del llamado clasicismo vienés, y tras de él queda sólo el amaneramiento académico a lo Dittersdorf o la renovación de un Beethoven.

Beethoven nace treinta años antes de terminar el siglo XVIII. Cuando llega el siglo XIX Beethoven es un hombre enteramente formado. Su producción juvenil procede de Mozart y su respeto hacia las formas heredadas es tan grande que durante mucho tiempo las conserva, aun cuando comience a llenarlas de una sustancia cuya incongruidad con el estilo tradicional se hace cada vez más patente, y con ello la interna necesidad de dar nuevos modos de desarrollo a esas ideas. Por otra parte, el hombre Beethoven responde vivamente a las ideas políticas circulantes en su tiempo, o sea las prerrománticas en la literatura y en la política, en abierta oposición de conciencia social con las de un Mozart o un Haydn. Todavía su primera sinfonía, que medita durante largo tiempo, parece proceder del estilo tradicional, pero sólo lo es en apariencia: su contenido posee ya

un sentido expresivo enteramente distinto; y en la forma más exterior el viejo minueto ha sido sustituido por otro tipo cuya estructura se asemeja a la de aquella danza, pero cuyo carácter es diferente: el scherzo. Entre su primera sinfonía, que aparece en el primer año del siglo, y la segunda, muy poco tiempo posterior, el cambio se consolida. Beethoven, que muere antes de consumirse la primera treintena del siglo XIX, ha impreso a la música un cambio de función social tan radicalmente distinto al que suponía en la época de Mozart, que todo el siglo XIX va a acusar esa influencia; de tal modo, que la Sinfonía beethoveniana se convierte en el arquetipo de la música desde el punto de vista del auditor. Lo restringido y señorial, formulista y legalista del arte de Mozart cambia de aspecto para extender todos sus límites: el de su público, el de su forma, el de la libertad de ideas y de su tratamiento. El arte va de estrecho a ancho, de menos a más. El siglo XIX lleva el signo *más* y ese signo se afirma en la conciencia popular (otro tanto en la Opera, que desde la ópera bufa rossiniana se convierte en la gran ópera francesa bajo la presión de la sociedad burguesa hacia el segundo Imperio), tanto como en la mayor parte de los compositores. No de todos; a partir de Beethoven mismo se nota ya otra corriente: la de los músicos intimistas, que prefieren producirse en for-

mas pequeñas e inician un movimiento que busca círculos diferentes de auditores; tal, Schumann, como ejemplo más caracterizado; pero en quienes el espíritu del siglo XIX vive tan intensamente como en los partidarios de las grandes formas.

Ya aquí se presenta una nueva antinomia Beethoven-Schumann, de diferente significado a la antinomia Mozart-Beethoven, que desarrollaré en seguida al oponer a la antinomia Tchaikowsky-Debussy la antinomia Debussy-Strawinsky.

El músico que a mi juicio recoge más acusadamente el espíritu democrático de las grandes formas beethovenianas y las prolonga en el postrer tercio del siglo XIX, el músico tan esencialmente siglo XIX conforme Mozart era el músico esencialmente siglo XVIII, es Tchaikowsky. Los dos nacen al mediar el siglo y mueren poco antes de que el siglo termine. Pero ambos son perfectamente antitéticos en el sentido social de su música, en el concepto expresivo, en la comprensión de lo formal. Ahora bien, el arte clásico de Mozart moría con él, obligando a un cambio de frente. Es el caso de Tchaikowsky, con quien muere el sentido populista de la sinfonía para las grandes masas. También tras de él se impone un cambio de frente. Este cambio se encuentra claramente manifiesto en Claude Debussy: el proceso ha sido esta vez de ancho a estrecho, de más a menos.

¿Es Debussy un caso aislado? ¿Procede por generación espontánea? ¿Es un recién llegado que rompe la tradición? Nada de eso; al contrario, su significado no puede ser más lógico dentro de la línea evolutiva del siglo XIX. Conforme Beethoven reaccionó bajo la influencia de las ideas liberales del siglo XVIII y encarnó el romanticismo musical del XIX, Debussy reacciona bajo la influencia de un linaje de ideas que en cierto modo es una especie de resaca de la gran marea romántica, pero que está estrictamente determinada por ella. Es el movimiento, en cierto modo regresivo y en otro aspecto progresivo, que se levanta en Alemania inmediatamente después de Beethoven y de Schubert, de inmenso alcance sobre la conciencia del "demos" ochocentista. Se inicia con Mendelssohn y Schumann, y en parte es reaccionario por lo que toca al sentido estricto de las formas, a su intimismo, a su busca de unos auditores escasos en número, pero muy elegidos y muy versados en su aristocratismo, por decirlo así: sólo que estos aristócratas son de un cuño nuevo, de un atuendo netamente romántico, mientras que el sentido de tal música es progresivo por la creciente agudeza que supone en la manera de expresarse, en lo incisivo de las fórmulas expresivas y de la forma que les corresponde, que no es escolástica, sino que se transforma incesantemente (y

en este punto cabe decir que otro tanto ocurría en Mozart, cosa que hoy parece rara de asegurar porque se ha perdido la conciencia viva de ese período histórico) siempre a impulsos de una fuerza interior, lo cual es propio del espíritu del siglo XIX tanto para las grandes formas como para las pequeñas.

Esta corriente minorista que sigue su curso dentro de la gran riada del romanticismo democrático y plural, prosigue aguzando sus líneas características en Chopin y tras de él alcanza el apogeo de sus cualidades en Debussy, donde se echa de ver sobre todo el auge con que ha llegado a prosperar una propensión que ya apunta en Schumann, y que es propiedad inalienable de Chopin: la belleza de la materia, cualidad evidente en la música mozartiana después de no haberlo sido en sus predecesores alemanes, pero que fué norma imperativa en los músicos franceses del siglo XVII, esencialmente con Francois Couperin, quien, como Debussy, vive en un siglo largo y prolonga su influencia en el siguiente para desvanecerse apenas transcurrida la primera treintena de ese nuevo siglo.

Resumo, para dejar mejor sentadas mis proposiciones, de este modo:

I.—a) Couperin vive en un siglo largo y muere en un siglo corto en el que se extingue su in-

fluencia al llegar la segunda generación de este siglo.

b) Mozart nace, vive y muere dentro de un siglo corto en el que se desarrolla y extingue el ciclo de su actividad e influencia.

II.—a) Beethoven nace en un siglo corto cuyas influencias recibe y transforma, llenando con la suya propia todo el siglo siguiente, el siglo XIX, siglo largo por excelencia.

b) Schumann nace, vive y muere en un siglo largo; el ciclo de su actividad se extingue dentro de él, pero su influencia se prolonga indirectamente, caso semejante al de Juan Manuel y Juan Cris-
tíán Bach en el siglo XVIII, situados entre su padre y Mozart.

III.—a) Tchaikowsky nace, vive y muere dentro de un siglo largo, de cuya sustancia se nutre, extendiéndola sin renovarla. Su misión está agotada al llegar el siglo nuevo.

b) Debussy nace al mediar un siglo largo y muere antes de transcurrir la primera treintena del siglo XX. Su influencia en el nuevo siglo, como la de Beethoven en el suyo, es, en el terreno estético, inmensa, de tal modo que si, como se ha dicho reiteradamente, Beethoven hizo posible la música del siglo XIX, Debussy hace posible la del XX. Pero apenas Debussy muere, nace otra corriente que pro-

cede estéticamente y evolutivamente de él, aunque no de sus ideas, conforme Schumann procedía estéticamente y evolutivamente de la influencia llevada por Beethoven a la Música, pero no procedía directamente de las ideas de éste. La nueva corriente, semejante históricamente a lo que Schumann significa dentro del gran mar beethoveniano, es la que impulsa a Strawinsky en el siglo actual, nacido bajo el signo de Debussy, conforme el XIX había nacido bajo el signo de Beethoven. Si mis teorías, o mejor dicho estas tímidas proposiciones, fuesen ciertas, resultaría que como la corriente iniciada por Strawinsky va a fluir dentro de un siglo opuesto en sus características a aquel donde fluyó la corriente schumanniana, el resultado será distinto, a saber, que la influencia de Strawinsky vendrá a ser semejante a la de Juan Cristián Bach en el siglo XVIII, colocado entre Juan Sebastián Bach y Mozart, y no como la de Schumann, nacido en un siglo largo y colocado entre Beethoven y Debussy como extremos de él. ¿Dará nacimiento el siglo XX, como varias veces se ha sugerido, a algún Mozart? En todo caso he aquí en qué condiciones lógicas podría presentarse (*): reaccionaría contra la estética domi-

(*) Véase en el Apéndice las notas 2 a 5, respecto al valor metafórico de estas hipótesis sobre un futuro histórico.

nante en el primer tercio del siglo xx, es decir, contra el Impresionismo. Reconocería el influjo formalista de Strawinsky, pero desechando su sentido expresivo. El "melos" de este músico futuro provendría mas bien del último movimiento popularista que se observase (la influencia operística, en Mozart). Alcanzaría seguramente una gran perfección de forma, y su radio de acción podría extenderse a públicos limitados y aristocráticos sin perjuicio de que su arte fuese comprendido y gustado por otros públicos menos refinados, mas sin crear en ellos un estado de conciencia estética. Por fin, ese arte habría de agotarse con él mismo, y grandes acontecimientos espirituales y profundos cambios en el sentido de la función social incapacitarían su vigencia en la nueva sociedad que le sucediese.

He aquí el gran principio que determina la vigencia, prosperidad y agotamiento de un arte: su función social. Toda la evolución del arte está dictada por la influencia recíproca y contraria de dos polos de acción: uno es la función social, otro es la fuerza creadora del artista, su inalienable aportación. Cuando ambas han logrado ejercer armoniosamente su doble juego, la curva evolutiva del arte se ha cerrado en una forma perfecta; perfecta, pero conclusa. Nuevos elementos dinámicos son ne-

cesarios para que el arte prosiga su corriente. Período de nebulosa tras del cual comienza de nuevo la ordenada alternativa entre esos dos polos, núcleos atractivos y repulsivos de las fuerzas creadoras del artista y las receptoras de la sociedad para la que trabaja. Nos importa mucho examinar de qué manera se ejerce la función social del arte en nuestra época, y no encontramos mejor medio que el de la comparación histórica, según acabamos de hacerlo (10).

Las manifestaciones más grandes de la música contemporánea considerada en su aspecto social son la ópera o drama lírico por una parte y el concierto sinfónico, al cual puede añadirse la importancia asumida dentro del siglo XIX por los recitales de música de cámara. Esta importancia de los recitales, mejor aún que los dos grandes aspectos anteriores, muestra el cambio de función social que experimenta la música en el siglo XIX. Mientras que el recital de música en un solo instrumento era un entretenimiento casero, y el concierto de instrumentos era propio de los camarines de la sociedad rica, el siglo XIX quiere sacar al gran público esas costumbres privadas. Ese arte necesariamente íntimo y reservado se convierte en pasto de una muchedumbre, si no tan extensa como la que acude al concierto sinfónico o a la ópera, a lo menos

mucho más dilatada que en los recitales de música de cámara, género que no dejó nunca de conservar el indicativo de procedencia. Hemos de ver en otro capítulo que tampoco perdió nunca, a pesar de su trasplante, las cualidades intimistas que presidían su composición, lo cual dió origen a fenómenos interesantes que posteriormente detallaremos con el cuidado que exigen, porque una de las causas de evolución en la Música depende de ese sentido esotérico, por decirlo así, de la música de cámara.

Aun las dos formas grandes de audición musical, la ópera y el concierto, no tenían en el siglo XVIII el carácter social que el XIX les confirió. La ópera, la mayor parte de las veces, era un espectáculo excepcional al que podía asistir una gran cantidad de auditores, pero en calidad de convidados a fiestas organizadas por magnates o fiestas de corte. El verdadero popularismo de la ópera alcanza su consolidación tras de la ópera bufa y ópera cómica italiana y con las compañías trashumantes italianas que se hicieron ya espectáculo favorito de los públicos de toda categoría en los primeros años del siglo XIX. El joven Rossini pasó muchos de sus años juveniles empleado en ese menester de un lirismo urbano, y muchas de sus óperas fueron escritas para servirlo. La enorme popularidad de Rossini, de la

que Stendhal da tan freviente testimonio, comparándola con la del propio Napoleón, que fué el gran virtuoso de la política internacional, significa en el orden de ideas que desarrollo un fenómeno semejante, paralelo, al de la popularización de los conciertos sinfónicos en tiempos de Beethoven.

El concierto sinfónico, durante la juventud de Beethoven, no era, como la ópera antes de Rossini, un espectáculo habitual de la sociedad filarmónica. En varias capitales de Europa se iniciaba ya desde los años de Haydn un movimiento de creciente aceptación de este género de espectáculo que llevaba a las salas de los teatros y a las naves de las iglesias un género de arte que, pluralmente considerado, apenas existía más que de este modo: es decir, considerado como función religiosa. La música religiosa aplicada exclusivamente al culto realizaba una misión que más que función de arte social tenía un significado suntuario; de tal modo que, mientras las Iglesias no perdieron de vista este significado de la función musical en el templo, la categoría de la música ejecutada se mantuvo siempre en un elevado nivel de arte. Sólo cuando tras de la Reforma se entendió a la música del templo como un medio de atraer a los fieles y de satisfacer sus gustos o comprensión de la Música, solicitando su colaboración en ella, ese nivel comenzó a decaer, al hacerse

ingresar en el canto coral melodías populares o tradicionales de fácil entonación y tratamiento armónico. Desde ese instante la calidad de la música era cuestión particular del maestro cantor. La enorme diferencia entre la música de un Palestrina en la Iglesia católica y la de un Bach en la luterana consiste en que la primera estaba sustentada en principios formativos y espirituales que le eran impuestos por coerciones de índole religiosa, mientras que en Bach procedían directamente de su propia genialidad, de tal modo que el nivel tan elevado del arte de Bach hace excepción entre sus contemporáneos (no entre los mejores, naturalmente), mientras que la elevación de sentimiento era general, en tiempos de Palestrina, a la normal polifonía eclesiástica. La aportación personal de Palestrina, o la supuesta aportación expresiva de Victoria, la elegancia de un Guerrero, eran cualidades marginales en ese arte; en el de Bach eran cualidades esenciales para la manera de apreciar el valor del arte.

Un proceso semejante ocurrió con la aportación personal de un Haendel en la música religiosa en Inglaterra, pero de un modo aún más elocuente por lo que se refiere al cambio de función social de la música sagrada en la primera mitad del siglo XVIII. Mientras que Bach creaba en Alemania

su especial tipo de Cantata, forma de música religiosa más liberal que la música de la Misa, pero que en Alemania procedió directamente de la misa luterana (en la que Heinrich Schutz había injertado, mediante el siglo XVII, el estilo monódico italiano), Haendel consolidaba en Inglaterra la boga del Oratorio. Ambas formas tienen por objeto alimentar el sentimiento religioso de un público en masa, intensificándolo merced a la influencia de la música; más eclesiásticamente, por decirlo así, en la Cantata de Bach, que evolucionaba en tal sentido después de sus comienzos casi operísticos; más espectacularmente en el Oratorio de Haendel, cuyos modos y estilos se confundían, con frecuencia, en su manufactura, con los de sus óperas (11). De tal modo la corriente social del melodismo iba por el cauce de la ópera o de la sinfonía, que al desaparecer los dos grandes alemanes, tan unidos aun a la gran tradición polifónica, ésta periclitó juntamente con las formas Cantatas y Oratorio, mientras que se levantaron en un auge de raudo vuelo la Sinfonía de Haydn y la ópera de Mozart. Inglaterra, donde el Oratorio había creado una necesidad musical en masas de público ya grandes, responde en seguida a la sinfonía de Haydn, llamándolo para celebrar conciertos públicos en Londres. La ópera, por otra parte, ya en boga desde Haendel, sigue

extendiendo su radio de acción en la sociedad inglesa (*).

Todavía en tiempos de Haendel y en los de Gluck, la ópera aludía a episodios altisonantes de dioses griegos o de personajes de elevada alcurnia histórica. La corriente cada vez más engrosada por el público en favor del espectáculo lírico llevó a la ópera a ocuparse de asuntos populares, sentimentales unas veces, de alta comicidad en otras. Esto ocurre apenas el Romanticismo se extiende por Europa. Weber y Rossini son los más grandes contribuidores a la nueva función que la ópera asume en el siglo XIX.

La sinfonía, por su parte, no habría logrado su cambio de función social, pasando de las salas palaciegas a la reunión de diletantes en espacios cada vez más capaces, si los compositores no hubieran sabido llenarla con la sustancia emocional que exigía la sociedad del siglo XIX desde sus principios a consecuencia del influjo ejercido sobre ella por los novelistas y los poetas románticos. Sentimentalidad, por una parte; patetismo, conflictos amorosos de los cuales el compositor es el protagonista, y juntamente con todo ello, un eco de la música de

(*) Véase más adelante, capítulo II: "La Misa y la Opera. Formas derivadas".

los campos y las aldeas que respondía a las incitaciones románticas de vuelta a la Naturaleza, y en consecuencia, inspiración en las formas y aspectos estilísticos de las artes populares; precisando, de la danza y la música popular.

Véase, en este punto concreto, la diferencia de sentido que el influjo popular ejerce sobre la música del siglo XIX y la ejercida en tiempos anteriores. En términos generales, el músico era un hombre modesto que provenía del estado llano y no pasaba de ser, en el aprecio de los señores de los siglos XVII y XVIII, más que un miembro de la servidumbre. Haydn y Mozart llevaron librea. No era extraño que los músicos, aun los de las cortes más rígidas, buscaran refresco a sus ideas en la música aldeana que habían escuchado en su infancia, como Haydn en las aldeas húngaras. Por otra parte, gran número de danzas populares ascendían al salón, pero jamás hubieran conseguido aclimatarse en él si no hubieran perdido el pelo de la dehesa para convertirse en meras fórmulas de un esquematismo creciente. Así pudo ocurrir que las formas de danza que compusieron la suite primitiva se transformasen en esquemas de forma en los cuales el sentimiento o perfume (por decirlo así, en un lenguaje incomprensible en aquella época) había desapare-

cido, para dejar sólo cuadros formulísticos que rellenaba con materia propia la invención del compositor. En tal sentido, un músico como Haydn aristocratizaba la aportación popular en una medida comparable al modo con que un Palestrina clerificaba una canción popular en sus misas polifónicas.

El ingreso de la música popular en la música sinfónica o en la de los salones burgueses del siglo XIX se opera de un modo exactamente contrario: es su sentido llano, alegre,ailable o melancólico lo que interesa al compositor y a sus auditores. Si Rossini en *Guillermo Tell* y Beethoven en su *Sinfonía Pastoral* utilizan el *Ranz de las Vacas* es con propósito y ánimo sentimental, pintoresco, de evocación de paisaje y de modalidad poética en su música. Opera y Sinfonía aumentaban consecuentemente el número de sus auditores, y extendían su función a la sociedad del siglo XIX hasta hacer de ambos aspectos musicales el arte social por excelencia, a la vez popular por el número y aristocrático por la calidad. La ópera y el concierto sinfónico reúnen en la misma sala al público de elevada posición social y al pequeño burgués. Y cuando es necesario descender el nivel artístico para ponerse al alcance del público de la calle se recurre a los géneros menores del teatro lírico, no con-

cebidos ya como en su origen (*), sino como edición menor y vulgarizada de la ópera. El italianismo invasor en la opereta, en el "vaudeville", en la zarzuela no significa otra cosa. A su vez, la música al aire libre no ofrecerá ya al pueblo música popular, sino música peyorizada del tipo concierto, aplebeyada, capitidismuinuída, para dejar bien afirmado el sentido de la función social de un tipo de música en la época.

Sin Beethoven, esencialmente, el concierto sinfónico no habría podido alcanzar su auge en los términos de alto arte que asumió en el siglo XIX. La sinfonía beethoveniana es su principal agente, y cuantos músicos románticos desean tomar parte en el concierto sinfónico se aproximan al tipo "sinfonía" o al tipo "gran overtura de concierto" que proceden de Beethoven. De tal manera es así, que aun los músicos que no sienten interiormente el imperativo de las grandes formas, las aceptan para poder alternar en ese tipo de espectáculo sin el cual no habrían logrado penetrar en la conciencia popular de su tiempo. Esto explica el descenso que la forma sinfónica beethoveniana experimenta inmediatamente tras de él al ser practicada por los

(*) Véase más adelante el origen del teatro lírico dialectal, en el capítulo IV.

músicos movidos por impulsos intimistas o de formas pequeñas, y explica también la paradoja de que esos músicos que transformaban las formas pequeñas de cámara de procedencia aristocrática, infundiéndolas un sentido pasional y poético netamente románticos, fuesen los mismos que concibiesen la Sinfonía como una gran fórmula, esforzándose por seguir el patrón legado por Beethoven; es decir, que mientras practicaban un sentido progresivo en las formas pequeñas, eran regresivos en las grandes. De tal modo que cuando un gran músico que, como Liszt, sentía el imperativo de las grandes formas, necesitara a su vez transformarlas, según Beethoven lo hizo en su momento. Así Liszt corresponde al sentido progresivo de Wagner en el drama lírico romántico creando el nuevo tipo de Sonata y de la Sinfonía románticas, y transformando el tipo overtura de concierto en su peculiar poema sinfónico.

Si Berlioz y Liszt fecundan el principio formal de la sinfonía beethoveniana, puede ocurrir un Tchaikowsky. Si no lo fecundan, ocurre un Brahms. Aquél sigue un sentido progresivo, pero ya próximo al final del gran empuje romántico. Brahms sigue un sentido regresivo; pero, como en efecto, el gran impulso romántico está en vísperas de agotarse, puede parecer, no sin gracia, que Brahms se acerca a

una época nueva mejor que Tchaikowsky: es sólo un espejismo.

La corriente del siglo XIX no va, en los últimos años del siglo, y en los países latinos especialmente, por ese lado de las grandes formas. Al contrario: éstas parecen cada vez más exhaustas, lo mismo en los sinfonistas de tono patético y sentimental, como Tchaikowsky, al que elijo por modelo, que los de tono formulario y conservador, como Brahms. El teatro mismo se agota tras del fenomenal crepúsculo wagneriano, y cuando en los albores del siglo nuevo se intenta hacer un teatro que responda a las ideas prósperas en la música de formas pequeñas, por ejemplo, en el teatro simbolista de Maeterlinck y Debussy, la experiencia tiene por consecuencia tan sólo la caída en los breves ensayos líricos de los expresionistas, lo cual es el fracaso del teatro como gran forma. El rápido declive se observa ya en *Ariadna y Barba Azul*, de Dukas, que es de 1907, de tal manera que cuando Alban Berg dió en 1925 su *Wozzeck*, pareció operarse un milagro.

El camino que desde el siglo XIX conduce al XX con una pulsación viva y una creación auténtica que responde a estímulos reales y no ilusorios, es el de la música de pequeñas formas, cuyo origen arranca de las formas populares de lied alemán convertidas por Schubert en canción de sociedad burguesa, soli-

dariamente a las pequeñas formas para piano, que entusiasman a dicha sociedad en términos tales que dejan abandonada, prácticamente, la Sonata beethoveniana para piano. Lo dicho respecto de la Sinfonía beethoveniana y la posterior regresión de esa forma, hasta la sinfonía poemática de Liszt, se aplica a la forma Sonata que, desde Beethoven, no puede considerarse como una forma pequeña; de tal modo que es ella la que sostiene el espectáculo llamado recital de piano, conforme su sinfonía mantuvo el espectáculo llamado concierto sinfónico.

El recital de piano es, dentro del aspecto intimista, "salonnier", de la música, una creación del siglo XIX en donde la función social del instrumento solista en el siglo XVIII queda enteramente subvertida. Guarda de él su calidad aristocrática en el género y cierta dificultad de apreciación, cierto hieratismo en su sentido que le dan un especial prestigio intelectual; pero, conjuntamente, se alza la enorme categoría asumida por la sonata de Beethoven, tanto por lo que concierne a forma y contenido como por lo referente a excelencia instrumental. En un aspecto, el desarrollo de la función social del recital de piano, con sus características especiales que quedan apuntadas, es semejante al desarrollo del concierto sinfónico bajo este concepto de función social. Otro segundo aspecto característico del "recital" responde

a una derivación del entusiasmo que la sociedad de todos los tiempos sintió por los artistas de grandes facultades, y de brillante ejecución, vocal o instrumental. Sin embargo, el solista de gran virtuosidad vivió siempre al margen de la música concebida como un juego soberbio entre forma y contenido, y tal solista no perdió nunca su peyorativo origen juglaresco; pero, gracias a él, la música se transforma al llegar el siglo XVII, y la monodía acompañada termina por desterrar el arte polifónico vocal. Toda la ópera vive después de él, y el desarrollo de la música instrumental le debe sus principales estímulos. Mas como éstos son de una índole exterior y circunstancial, el primitivo "concierto" de solistas o de un solista acompañado, típico del primer clasicismo italiano del siglo XVII y de la primera mitad del siglo XVIII, se vió relegado a términos subalternos, tras de la importancia asumida por la forma Sonata y Sinfonía.

Unicamente en la ópera el solista conserva su hegemonía; pero ya la ópera romántica alemana, culminada en Wagner, se esfuerza por realizar en la escena una proscripción semejante a la que experimentó en la música instrumental. Su gran auge como solista del bel canto con fiorituras tiene tres consecuencias muy típicas en el siglo XIX, a saber: el tipo de virtuoso diabólico del que Paganini es el ejemplo

fehaciente; segundo, su reflejo en Liszt; tercero, el estilo melismático y arabesco en el pianismo de Chopin.

El recital de piano nació al mediar el siglo XIX, a expensas de ese auge de la virtuosidad vocal e instrumental, de modo que en los primeros conciertos de piano-solista intervenían con frecuencia cantantes de grandes facultades, que llevaban al programa arias de ópera. Liszt, al sentirse capaz de realizar en el dominio del teclado un arte de análogos atractivos, fué el primer pianista que se atrevió a ofrecer todo un programa exclusivamente de música para teclado. Es natural que figurase en él una buena cantidad de virtuosismo, que en Liszt afectaba la forma de fantasías sobre óperas, rapsodias de temas populares y "perífrasis" de música teatral. El ejemplo respondía indirectamente a la necesidad de llevar a un público tan extenso como fuese posible el alto arte adonde Beethoven había elevado el piano con su Sonata. Sin tardar mucho, el recital para piano se formalizó como una sesión en la que figuraba alguna gran sonata y varios grupos de formas pequeñas, en las cuales la necesidad de invención y de originalidad propias del estímulo romántico se veía forzada a solicitar del ejecutante unas grandes facultades técnicas; es decir, de un virtuosismo

no superficial ya, sino realmente subordinado a altas cualidades estéticas.

Esto último fué obra sobre todo de Mendelssohn, Schumann y Chopin, a más de Liszt, quienes, tanto en las formas pequeñas como en las formas mayores, crearon la corriente que, mejor que la altamente sinfónica, va a desembocar en el nuevo siglo. Las formas pequeñas, de las que Schubert había dado insuperables ejemplos adaptados a la sociedad vienesa, se desdoblaron tras de él en dos tipos calificados: de canción de arte y de pequeña pieza pianística también refinadamente confeccionada. Esa transición se encuentra en las *Canciones sin palabras* de Mendelssohn, tras de los *Impromptus* y *Momentos musicales* de Schubert. Consecuentemente, se crea otro tipo secundario de concierto: el recital de "lieder". Mas hay que añadir que las formas mayores de los grandes compositores románticos para el piano no proceden mucho más directamente de la Sonata beethoveniana que no procedió del espíritu de sus sinfonías la sinfonía romántica. Del mismo modo que la gran creación romántica en el terreno orquestal es el poema sinfónico, que procede de la ópera beethoveniana, las formas mayores pianísticas proceden de la Variación de Beethoven y de sus scherzos para piano, no de su gran construcción "primer-tiempo-de-Sonata", aun tan elástica

como era. Gran cantidad de las obras mayores del pianismo romántico son series de variaciones, a lo que incitó ya el propio Beethoven con sus grandes obras, integradas por variaciones únicamente, mientras que sus sonatas “al modo de una fantasía” se adaptaban más a la necesidad que esos compositores sentían de inventar continuamente fórmulas características en el terreno del teclado. Ante esta circunstancia, lo mismo que ante el progreso ininterrumpido de la técnica orquestal y del creciente interés por el colorido orquestal, les era difícil entronizar tipos cerrados de forma como la Sinfonía o la Sonata de Beethoven, en las cuales la importancia dada al contenido sentimental no progresaba mancomunadamente con el avance de la técnica instrumental y de su creciente provisión de nuevos timbres, en el sentido de lo que se ha amado “materia” musical, al que tan decisivamente atendieron los compositores románticos desde Schumann a Chopin en un proceso cada vez más agudo que fué a parar directamente y sin interrupción en el arte de Claudio Debussy.

Estamos a la puerta del nuevo siglo. Un río se vierte en la mar plena. Vida nueva, al parecer. Pero estamos oteando el paisaje desde un avión, y el efecto es enteramente distinto de cuando contemplamos el panorama desde una altura próxima a la costa. El

mar no es la infinita extensión azul que todos sabemos, sino una serie de líneas desiguales que van desde un color blanquecino al verde intenso: la profundidad de las aguas es la que da origen al tono, reflejo del cielo. El río lleva sus propias aguas azules a bastante distancia dentro del mar; en un principio, igual que si sus propios márgenes le trazasen unas líneas de fuerza en un sentido paralelo, que en seguida se hace divergente y que termina por ensancharse de tal forma que el matiz aportado por el río se funde entre los tonos verdosos marinos. A ambos lados de la desembocadura las arenas, detritos y materia muerta que arrastra consigo la corriente del río forman extensos deltas; propíleos que marcan la entrada de los tiempos nuevos.

En el siglo actual apenas hemos traspuesto esos propíleos formados por el lastre del siglo último; pero la corriente azul, purificada, avanza considerablemente, ya extendida de tal modo y sin sujeción al cauce de la reacción pública que no tardará en fundirse en la conciencia popular. Lo ocurrido con la música de Beethoven en el primer tercio del siglo pasado ocurre en éste con toda aquella serie de novedades, tan desasosegantes en sus últimos años, y todavía materia de viva discusión durante otros muchos del actual, cuyo mejor ejemplo lo proveen las obras de Claudio Debussy, como *La siesta de un fau-*

no, que es de 1892, o los *Nocturnos*, terminados el último año del siglo XIX. Con *Pelléas et Melisande*, que se estrena en 1902, comienza el siglo XX; pero esa obra estaba trabajándose desde diez años antes. Las primeras piezas para piano, significativas de la personalidad de Debussy, datan de 1901 y poco después; en ellas se advierte todavía, junto a rasgos ya específicos de su personalidad, su procedencia de la técnica pianística romántica, Schumann y Chopin, por varios motivos, sin perjuicio de aportaciones personales, ya en crisálida, ya larvadas para poco más tarde. Otro aspecto notable del genio de Debussy, su música para canto y piano, de más atrasada fecha de creación (las *Ariettes oubliées* son de 1888, y los *Poemas de Baudelaire* de 1890), muestra aún más claramente la doble procedencia de su personalidad, las dos corrientes que formaron su espíritu, a saber: la estética del Romanticismo alemán involucionada en un movimiento literario y pictórico que, en el período de floración del genio de Debussy, se aparecía a sus contemporáneos como el último punto de avance en todas las cualidades más primorosas y más sensibles del arte; más propias al espíritu francés además. Me refiero a la poesía y a la pintura francesa de las últimas décadas del XIX.

Tanto en el simbolismo poético como en el impresionismo pictórico francés se observa algo análogo

a lo que tras del arte beethoveniano, arte de grandes formas, significó el arte intimista de la segunda generación romántica en Alemania. Es una intensificación del espíritu romántico, pero tiene distintos modos de reacción social: en lugar de solicitar a las grandes audiencias, de lanzar abrazos a los "millionen", de expansionarse en el drama lírico de gran vehemencia, se contenta con el piano, en el que busca a la vez escena, orquesta y... paisaje. Es natural que si encontraban todo eso en el dominio del teclado no lo fuese sino en virtud de un espejismo. El drama no se manifestaría más que de una manera alusiva, concentrada en fórmulas escuetas, aunque de una gran incisividad de gesto; la orquesta era un nuevo modo de apreciar calidades sonoras un poco al modo de los tocadores de guimbarda, el aparatito sonoro que se sostiene entre los dientes y resuena dentro de la caja craneana. El paisaje era solamente la ilusión de algún momento vivido con singular intensidad en un paisaje real o imaginario. El arte se refería, no a la descripción de las pasiones humanas en su gran proceso dramático, sino a sensaciones aisladas, breves, efímeras, que, para no perder su intensidad de un momento, requerían procedimientos expresivos muy intensos en la instantaneidad de su acción. Y puesto que el drama, la orquesta y el paisaje estaban dentro del espectador y era la propia

interioridad del espectador lo que había que conmover, el agente sonoro necesitaría ser una especie de medicina, o de fórmula o de llave, o de símbolo que, introduciéndose en el ánimo del paciente, desarrollase en el interior de su facultad estética toda la potencia expresiva de que tal símbolo, o forma, o llave, o específico estaba dotado.

Se sabe cómo semejante concepto ha sido llevado no sólo al piano, en donde tuvo nacimiento y lógica prosperidad, sino incluso al teatro, con las experiencias de algunos artistas rusos. Llevar este proceso intimista al teatro es, desde el punto de vista lógico, una contradicción sustancial; pero la experiencia ha producido resultados notables. En todo caso es un experimento llevado a su límite más extenso. Entre ambos límites estará el arte musical de Debussy, y de los músicos que le acompañaron más o menos de cerca, cuando llevaron a la orquesta sinfónica esa manera de concebir el arte, y aun introdujeron en su técnica semejantes procedimientos, creando una técnica nueva de la instrumentación, que ha sido comparada, acertadamente a mi juicio, con el puntillismo en pintura: una técnica disociativa, de fragmentación de aquellos elementos que corrientemente se presentaban como un conglomerado de sustancias sonoras o cromáticas, a fin de que los materiales al natural, como el color puro o el timbre aislado

de los instrumentos, operasen no en mezclas cuya oportunidad y conveniencia estudió largamente la ciencia del siglo XVIII y del XIX, sino en yuxtaposiciones en el espacio—en la pintura—o en el tiempo—en la música—, cuya mezcla se haría en el laboratorio personal, íntimo, del espectador; el cual, como es consiguiente, recibiría una emoción cuya categoría e intensidad estarían en relación con su nivel mental o sensibilidad artística. El arte del siglo XIX, al extender un principio de siglos anteriores, hablaba al individuo después de dirigirse a la masa social; es decir, que se dirigía primero a la conciencia general en un mensaje de universales alcances. En seguida, juntamente con este mensaje, el compositor añadía términos secundarios que solamente algunos individuos de entre la masa, provistos de órganos detectores más afinados, eran capaces de captar. A la inversa, el arte con que el siglo termina y comienza el actual se dirige a la conciencia individual en forma de breves apotegmas y sentencias cuya agudeza críptica es percibida en su total medida solamente por los iniciados. Si llega a producirse un estado de conciencia social es porque los tales iniciados se congregan en círculos de intercambio de opiniones y porque merced a un fenómeno especial, creado por el siglo XIX, hay unos órganos de ligamento y de contacto que consisten en la literatura

crítica, la prensa especializada y las sociedades artísticas. Se crea un estado de conciencia que ya no procede directamente de la emoción artística, sino, secundariamente, de un trabajo de propaganda doctrinal. El concierto público tiende a ser cada vez más restringido por lo que afecta al número de oyentes que solicita, lo mismo que el museo y la exposición de pinturas, cuya razón de ser consiste en la necesidad de presentar conjuntamente las diversas experiencias individuales a fin de crear una conciencia estética colectiva. (Así, el nuevo régimen alemán ha reaccionado violentamente contra la pintura moderna, rebajándola en los museos oficiales a una categoría de "galería de horrores".) Indirectamente, por lo tanto; de tal modo que, cuando los organizadores de una y otra formas de manifestación artístico-social, siguiendo los principios de educación democrática o de democratización de los espectáculos llevan el arte musical a las grandes masas, éstas imprimen un fuerte movimiento regresivo, colocándose en su normal punto de gravitación, o sea en la sinfonía beethoveniana (*). El

(*) A lo menos en un sentido espiritual, cualquiera que sea el grado de avance que haya asimilado en la técnica, como se observa en los grandes públicos de la Europa Central.

progreso en los gustos de una minoría que suele imponer su opinión transitoriamente en la selección de las obras no debe producir ilusiones ni equívocos. La consecuencia consiste en que mientras que la gran masa se desentiende de las manifestaciones más refinadas del arte intimista, la levadura formada por la minoría inteligente se retrae a núcleos cerrados de audiciones especializadas. Aquella mayoría toma sólo de las obras nuevas su mayor o menor proporción de espíritu viejo, esto es, siglo XIX; mientras que la minoría solicita una acentuación en la proporción del espíritu nuevo. Un antagonismo resulta en el cual, por la normal evolución de los hechos, se terminará a la larga agotando el contenido de lo viejo, pero creando núcleos mayores propicios al nuevo espíritu. Ahora bien, mientras el cambio en la conciencia social se opera, el organismo de transmisión, que es la escena o el concierto, sufre grandes contratiempos, ya que, creado en virtud de ciertos principios y para realizar determinada función, no puede adaptarse sin quebranto a principios distintos—si no contradictorios—y a una función de diferente alcance. En nuestros días y por lo menos en nuestros países meridionales estamos presenciando esas crisis de la escena y del concierto; y aún vemos cómo surgen tipos de provisión artística nuevos, entre

los cuales los más extendidos y popularizados son el cinematógrafo de una parte y la música mecánica de otra. Estamos lejos del período final de esta etapa de transformación, y por eso no se ve claro todavía qué tipo de arte nuevo, qué creación específicamente propia del siglo xx van a crear esos dos grandes agentes de la estética social. Ellos mismos están en plena evolución, determinada por las dos grandes fuerzas en oposición recíproca y contraria, es decir, la aportación de fuertes personalidades y la demanda hecha por los núcleos sociales cuya conciencia estética está aún en período de plena formación.

CAPITULO II

LAS GRANDES FORMAS. LA ESTÉTICA.

Los dos aspectos más significados de la función social que la música desempeña en todo período histórico, con una unidad reconocible en cada ciclo cultural, corresponden como cosa más propia de ellos: al aspecto demótico del arte, las grandes estructuras sonoras, las grandes formas musicales, grandes no sólo por la longitud, aglomeración de elementos, suntuosidad en el estilo de la dicción y extensión del radio de acción, sino correlativamente por la riqueza y complejidad de su fisiología orgánica; y el aspecto aristocrático, selecto, refinado, intensivo, no exento de cierto hieratismo, a las formas pequeñas. Aquéllas, las formas grandes, se dirigen en términos generales a la masa; estas otras a un público especializado. Por lo tanto, aquéllas están movidas por una gran fuerza expansiva y buscan la catolicidad de forma, a fin de imponerse directamente a la masa de auditores, a la

que transmiten mensajes que, aunque provengan de una procedencia individual, aspiran a la pluralidad humana: en ellas, lo individual quiere convertirse en expresión universal, y lo personal es sólo la fuerza dinámica de la expresión. La generalidad de la función no obliga a la recíproca, es decir, que una obra de gran forma no por eso ha de tener un alcance forzosamente colectivo, ni una obra de forma pequeña ha de ser forzosamente de una calidad aristocrática por esa sola razón. La trayectoria inversa a la anterior se encuentra en las formas pequeñas: lo que es expansión, pluralización en las grandes, es, en las pequeñas, concentración de pensamiento, represión de fuerza, análisis de elementos. Si las grandes proceden de dentro a fuera, transformando el sentimiento del artista en símbolo musical capaz de ser recibido por la conciencia social, en las formas pequeñas el artista procede de fuera adentro; recoge los datos ofrecidos por la materia sonora articulada y los disgrega en sus elementos, a los cuales impregna de una sustancia íntima y personal, en una combinatoria cuya complicación se basa en una sucesiva aceptación de convenciones simbólicas, y, por lo tanto, en un creciente hieratismo de significado, y exterior apariencia jeroglífica. Se comprende cuál es el peligro que amenaza a cada uno de esos dos

grupos de formas: lo expansivo de las grandes conduce a la vaguedad; lo represivo de las pequeñas, a lo arbitrario. Mas, en las épocas sociales en que ambos grupos de forma realizan una función genuina, ésta obliga a un intercambio entre ellos que sostiene el equilibrio y la vitalidad; de tal modo que por el crecimiento normal de la función y el proceso de asimilación y necesidad de nuevo alimento, llega a ocurrir, y tal ha sido el caso constante de la música en el siglo XIX, que las formas pequeñas aumenten su radio de acción, mientras que las grandes intensifiquen la suya merced a la aceptación de ingredientes propios de las pequeñas.

Este fenómeno de simbiosis ocurrió según dos fases. La primera fué la del ascenso a la categoría de gran forma de otras que anteriormente a Beethoven no tenían sino la de formas pequeñas, a saber: las formas pianísticas y las concertadas de cámara. El hecho fué posible por razón de la estructura idéntica en su época entre las grandes y las pequeñas, esto es: la forma Sonata, general a todas ellas. La causa inmediata del hecho fué la creación del recital de piano y de cámara, bajo el estímulo del concierto sinfónico.

La segunda etapa de este intercambio consiste en llevar al tipo sinfónico un linaje de matices expresivos y procedimientos de combinación

técnica, de laboratorio, por decirlo así, que eran peculiares de las formas pequeñas. No ya de aquellas que habían ascendido de categoría, como la sonata y el cuarteto, sino de la música intimista, de la "kleine stück", que tienen en Schumann su mejor representante por lo que se refiere a la caracterización expresiva, o, dicho de otro modo, por la acentuación del gesto sonoro; y en Chopin, por el poder expresivo y colorista de la armonía y la riqueza ornamental melismática. El traslado de estos elementos de expresión íntima e individual a la gran música sinfónica se opera cuando los compositores dejan de encontrar que el piano es una orquesta en miniatura suficiente para su voluntad expresiva, y aspiran a expresarse en una orquesta efectiva, a la que, en consecuencia, aplican un modo de tratamiento analítico y disociativo. El hecho está consumado en la música llamada "impresionista", en los primeros años del siglo xx, y, calificadamente, con Debussy.

La ilusión del medio ambiente en que se movían los impresionistas pudo hacerles creer que se producían en los términos propios de las grandes formas, y de este modo, Debussy, que en sus *Nocturnos*, o en *La mer* y en *Images* llegó a dar al impresionismo su máxima dimensión, trabajaba encarnizadamente desde apenas terminado el *Pre-*

ludio para el "Après midi d'un faune" en la ópera *Pelléas et Melisande*, que es la obra cumbre del impresionismo musical llevado al terreno de la forma de mayor volumen que exista: la ópera, conforme años antes había intentado en *La demoiselle élue* una especie de oratorio, ya que la Cantata de escuela *L'enfant prodigue* apenas merece incluirse por su circunstancialidad en esta serie de razonamientos.

Pero, como digo, se trataba más bien de una ilusión. Lo que caracteriza a las formas grandes no es sólo la consecuencia en el estilo, en la expresión y en la manufactura, esto es, la constancia en el principio estético, sino precisamente el sentimiento de unidad general producido por la continuidad del esfuerzo en una gran línea ininterrumpida que se eleva desde el comienzo, prosigue su curva dinámica, para no descender más que en la recapitulación final, una vez cumplida su misión.

Este sentimiento interior de la unidad es el principio fundamental de las formas grandes, y si puede analizarse técnicamente en las del tipo sinfonía, en cambio es impreciso en su formulación, aunque no sea menos evidente, en aquellas grandes formas que no tienen una tectónica preestablecida, como la Misa, fuera de lo puramente litúrgico, el oratorio, la Cantata y la Opera, formas integradas por

piezas sueltas en las que, sin embargo, no se encuentra el carácter fragmentario, disuelto, oscilante de las grandes formas impresionistas. El hecho de que exista una cierta rotación formularia en las grandes formas, compuestas por una sucesión de piezas integrantes, no impide ni estorba para lograr ese sentimiento de totalidad que el compositor encontraba en la correlatividad entre su idea y su esfuerzo creador, ya al mantener el esquematismo de la rotación en los tiempos de la Misa y de la Sinfonía, ya cuando prescinde de ella y crea alternaciones nuevas.

Pero el principio alternativo, cuya formulación era una herencia de los períodos clásicos y esencialmente del vienés, parecía ya a los románticos de la segunda generación una influencia vertical, paralizadora, que conservaban cuando abordaban las grandes formas sin un deseo manifiesto de renovación, como Schumann en sus sinfonías, pero que modificaban considerablemente en aquellas obras que como el *Fausto* y el *Manfredo* o el *Paráiso y la Peri* responden directamente a su sentimiento romántico. Estas obras, cualquiera que sea el calificativo genérico que lleven, muestran la última consecuencia en tiempos románticos de una de las formas grandes de más interesante fluctuación a lo largo de su existencia; la Cantata tanto

como el Oratorio, que es el eslabón con que la Canta se une a la gran forma colectiva por excelencia: la Misa.

Bien que la Cantata tenga un aspecto religioso y otro profano, la diferencia consiste sólo en la clase de texto elegido, pero funcionalmente ambas son la misma cosa, lo cual ocurre en el Oratorio. Ambas formas son la consecuencia de la función musical concebida como expresión del sentimiento religioso en la sociedad. Cuando la función social en términos musicales deriva hacia el teatro en la segunda mitad del siglo XVIII, ambas grandes formas, Cantata y Oratorio, decaen y se anquilosan (*). La gran Cantata de Bach, que él eleva a considerable altura, desaparece con él mismo. Posteriormente, la Cantata se relega a ocasiones episódicas en las que el carácter social y en cierto modo religioso predomina, así en las Cantatas Francmasonicas de Mozart, y alguna ópera suya como *Il re pastore*, que se confunde con la cantata profana, tanto como otras obras de Haydn. En los románticos, la cantata vive como forma de excepción para que solos y coros y orquesta interpreten textos poéticos que se aproximan en esencia al teatro, aspiración permanente en el movimiento romántico,

(*) Véase la nota 11.

pero que por su hechura especial no tienen posibilidad de ser llevados a la escena. O bien persiste la cantata romántica como forma anquilosada para solemnidades del carácter indicado. La pervivencia del tipo cantata en la Inglaterra romántica y post-romántica es un ejemplo claro de su función dentro de una sociedad lenta para las transformaciones sociales.

El Oratorio es una de las grandes formas prerománticas que el Romanticismo conserva gustoso, porque su doble aspecto sinfónico y vocal le permite construir obras de vasta dimensión a la que puede aplicar el nuevo espíritu de la música dentro de un ámbito de religiosidad que es, de hecho, inalienable a las grandes estructuras sonoras, lo mismo que a las grandes arquitecturas. Sólo la aplicación cambia, y la aspiración anterior, que era el templo, puede llamarse después Palacio de Justicia, Palacio del Imperio, Ministerio, Palacio de Exposiciones o de Industrias, Teatro de la Opera o Cinematógrafo. La penetración de los estilos modernos en el sacro recinto de la Misa ha sido practicada entre discusiones, y únicamente tolerada cuando la música, aunque careciese del aspecto severo e imponente del canto llano, estaba dictada por un sentimiento de verdadera religiosidad, como en Beethoven o en Liszt. La pro-

funda diferencia entre la religiosidad del romántico y la fe del músico en las grandes épocas polifónicas consiste en que el romántico expresa sus sentimientos “propios”, tan fervorosos como se quiera; pero no es, como en aquellos otros tiempos de Palestina o Lasso, el eco directo de la fe multánime. El Romanticismo sentía la religiosidad en la manifestación exterior, pero podía discrepar, y discrepa frecuentemente, del principio dogmático. La revolución francesa sentó entusiasmada el principio de la “Misa laica”, y, sustituyendo el principio por otros de nueva entronización, creó grandes obras corales y sinfónicas donde el hombre se divinizaba, el Creador dejaba de ser el Dios del Vaticano para convertirse en el Padre de la Humanidad, en el Ser Supremo de la Razón y de la Justicia, y la comunión de todos los seres se hacía, no con las divinas sustancias, sino bajo la evocación embriagadora de la alegría por su redención civil y de su libertad política.

El sentido religioso cambia en el siglo XIX. La sociedad de la Iglesia y sus fieles está sustituida por el nuevo concepto del Estado y sus ciudadanos; pero cuando por virtud del principio suntuario se necesita enaltecer el nuevo sentimiento religioso, las formas universales y constantes de lo suntuario se repiten; a saber: magnitud del local, riqueza de-

corativa, ordenación rítmica de las masas y ceremonias mágicas, en suma, la Música en su más amplio despliegue de fuerzas. Un mito común a todas las épocas y civilizaciones guardará el contacto entre las solemnidades eclesiásticas y las civiles de nuevo cuño: el culto a los muertos, que en el nuevo caso es el culto a los héroes. Así, el Romanticismo, desde sus primeros tiempos, cultiva con especial fervor el Réquiem, las sinfonías fúnebres y triunfales. Cuando Beethoven escribe una Misa a su gusto, vierte en ella su concepto romántico de la divinidad, y, recíprocamente, cuando, tras de rendir homenaje a los principios románticos del heroísmo, del madrigal amoroso, del amor a la naturaleza, de la embriaguez dionisiaca (en cada una de sus sinfonías), le toca escribir otra sinfonía sobre el gran tema de la Libertad y de la alegría de la Redención, se ve forzado a recurrir al doble ingrediente de la orquesta y los coros, fundamental en las grandes formas de procedencia religiosa.

Este carácter de religión laica tan propio de los primeros años románticos persiste en toda la obra de Beethoven y está indisolublemente ligado a su concepto de la forma sinfónica entendida como gran forma de la nueva religión social del siglo XIX en oposición a la gran forma profana de esa misma época que era la música escénica, la ópera de Ros-

sini. "Nicht diese toene", dice, aun cuando, a seguida, haga ver que su tratamiento del solista vocal no ha podido escapar a la técnica virtuosista del gran italiano.

El público religioso que después de la Misa había sido llamado a fiestas musicales menos solemnes y de un sacratismo menos profundo, como el Oratorio y la Cantata, deriva tras de Beethoven al concierto sinfónico concebido como fiesta espiritual de la más honda procedencia. Incluso en sus primeras manifestaciones, el concierto se titulaba "Concierto espiritual" (12), y aún no enteramente emancipado de la tutela eclesiástica, era la forma de ejercicio de las más nobles facultades en épocas del año en que la Iglesia llamaba a sus fieles a un recogimiento mayor que lo acostumbrado en la vida social; así, las fiestas especiales de la Cuaresma duraron en España hasta muy entrado el siglo.

No es exageración decir que la Sinfonía beethoveniana representó pronto en el concierto sinfónico del siglo XIX un papel análogo al de la Misa en las religiones cristianas. En ella recibía el auditorio ochocentista sus divinas sustancias y el cuerpo y la sangre del nuevo Mesías. La comunidad se llama ahora "público". Y cada vez que un músico cree ver una congregación de fieles tras de la masa de auditores, cualquiera que sea el sentido de la

idea religiosa imperante, sus obras escritas dentro de las grandes formas asumen un carácter religioso, como se comprueba, “desde dentro”, en las Cantatas de Schumann, en las Sinfonías de Liszt, en *Parsifal*, en Bruckner y en Franck mejor aún que en sus obras de un carácter religioso oficial, como sus Misas y Oratorios. En las postrimerías del Romanticismo, el Réquiem de Brahms cierra el ciclo abierto por el de Berlioz, para prolongarse tardíamente en Inglaterra con las obras sinfónico-vocales de sus músicos hasta el momento actual, según conviene a la lentitud de evolución de la vida social inglesa, desde el advenimiento de la casa de Hanover, con la subsiguiente influencia de la música alemana y el paulatino olvido de la gran época musical inglesa, desde el tiempo de los Tudor a los isabelinos.

Paul Bekker observa justamente que, o bien la música sagrada domina a la profana en cada época histórica, o bien ésta domina a aquélla. Lo primero ocurre en épocas de formación, lo segundo en épocas de disolución. El predominio o la decadencia de la Música está implícito en esa opinión del gran crítico alemán en consonancia con la función social desempeñada. Pero el siglo XIX, que en el aspecto analítico presentaba tendencias tan fuertemente disolventes, era, en su sentido político, hon-

damente constructivo. Construía un nuevo tipo de sociedad, que fué la sociedad burguesa, la clase media. Solidario de este nuevo tipo social es el auge del concierto sinfónico, que responde en cierto modo a una forma de música de intensidad espiritual y de alcance social religioso en el sentido de que sus manifestaciones están dictadas por principios superiores: el esteticismo y el cientifismo, típicos del siglo XIX.

Ambos principios, si están aliados no ya a un sentido de construcción social, sino al prurito analítico y disolvente, darán origen a todo el movimiento seguido en el ochocientos por las formas pequeñas, con su última fase actual ultraesteticista y supertécnica. ¿Es aventurado suponer que si uno de los rasgos característicos del siglo XX consiste en su tendencia hacia la formación de un nuevo tipo social, la música vuelva a asumir caracteres de música religiosa? Este nuevo tipo social que parece buscarse en los momentos actuales proviene del movimiento democrático del XIX, bien como consecuencia evolutiva en el socialismo democrático, bien en las formas de socialismo autocrático, como el comunismo y el fascismo. Si estas tendencias triunfasen, la muerte de las pequeñas formas actuales de arte, refugio del individualismo más agudo de perfiles, parece irremediable, al ser barridas por formas

de gran empaque en sus manifestaciones llenas de un contenido elemental capaz de imponerse por su esquematismo simbólico a las masas. Todos aquéllos que sienten afición y gusto por la Música se aterrarán, conmigo, ante la perspectiva de una emisión de sinfonías patrióticas, humanitarias, sociales, proletarias, economistas, etc., mientras que todos nos dedicaríamos a buscar, como el entomólogo al insecto raro y delicioso, al músico solitario que fabricaría una música individualista, especie de grillo cantor a la puerta de su agujero. Realmente, la doble tendencia está ya iniciada cualesquiera que sean los resultados de la lucha social. Las formas pequeñas, laboratorios de todos los experimentos en el orden técnico que he de detallar en el capítulo próximo, tienden a desaparecer a lo menos como función social robusta, cediendo parte de sus descubrimientos a formas de mayor tamaño que se asimilan los nuevos modos de proceder para someterlos a una elaboración propia de las formas grandes, y éstas, además, apuntan hacia un sentimiento de índole religiosa que, en la actualidad, no se manifiesta más que bajo una apariencia protestante de Salmos, Cantatas, Oratorios breves, en todos los cuales se observa: 1.º Que el sentimiento estrictamente religioso es más bien frío y convencional, como en la *Sinfonía de Salmos* de

Strawinsky, correlativamente a sus obras clasicistas de asuntos paganos. 2.º Que las obras que aluden a asuntos religiosos, bíblicos o mitológicos, lo hacen más en un sentido sugestivo y pintoresco que fervoroso. Finalmente, que, aunque en las últimas producciones rusas e italianas parece apuntar en germen el espíritu político que las domina, ninguna obra lo confiesa paladinamente, y no existe aún “Sinfonía comunista” ni “Cantata fascista” (*). Si la deducción no parece demasiado arriesgada, me atrevería a sugerir que, por lo que se refiere a la música, el movimiento indicado, de ser cierto, se intensificaría indudablemente en lo sucesivo; pero que si las formas políticas actuales no cuajan en formas artísticas definidas, es porque son puramente transitorias (13).

(*) Algún intento llevado a cabo en Italia no ha tenido ulteriores consecuencias. En Rusia hay algunas sinfonías dedicadas a Lenin y a la Revolución de Octubre, como las de Schostakowitz. Mossolow ha cantado las fundiciones de acero conforme Honegger se había inspirado en las locomotoras. Ultimamente un joven ruso, Julius Meytuss, ha escrito una pieza “colectivista” inspirada por los trabajos para construir una presa sobre el Dnieper; no sin sentido musical, aunque sin que suponga la menor renovación estética en la “música descriptiva” renacentista, barroca o burguesa.

Hay una gran forma, la gran forma musical colectiva y congregacional por excelencia después de la Misa, y es la Opera, que alcanza su último esplendor y decadencia en el siglo XIX. Espectáculo señorial y privado en sus comienzos, se transforma en la segunda mitad del siglo XVIII por la fuerza fecundante de la comicidad italiana, en la que es factor "sine qua non" la cualidad cantante y voluble del idioma, que permite sustituir el lenguaje hablado por una forma especial de recitado cantilénico. Sin él, la Opera verdaderamente tal no existiría más que en sus variedades de música episódica para el teatro, pero no en su cualidad de gran forma musical. Volveré en seguida sobre este punto primordial, cuya magnífica proposición y exégesis debemos a Paul Bekker.

El italiano es al recitativo lo que el latín al canto litúrgico, y ni la Misa hubiera podido existir sin éste, como gran forma orgánica, ni la Opera sin aquél, en este mismo sentido.

Pero no sólo no habría existido como forma de arte, sino que ni aun como género teatral habría podido existir. El desarrollo de la Opera, en efecto, se debe a su función social siempre creciente, y es precisamente, en el país en que tiene nacimiento como fruto artístico nacido del genio del idioma. La Opera nace justamente con el movimiento.

censional del italiano, del toscano, hacia una gran altura artística una vez desprendido de la tutela del latín como “sermo nobilis”.

De una parte, el Renacimiento (*) y los tiempos que siguieron su impulso buscaban la formación de una forma espectacular que reuniese en una síntesis todos los elementos de que se podía disponer: coros, solistas, orquestas, suntuosidad decorativa, forma de arte que equivaliese en la sociedad burguesa, cada vez más numerosa, cultivada y rica, de la república florentina a las manifestaciones de la sociedad eclesiástica.

Por otra parte y a consecuencia de la perfección y constante expresividad del idioma y de la forma poética, se buscaba su incorporación a la música en términos distintos del procedimiento habitual en la época, que consistía en la repartición del texto entre las diversas voces de la polifonía. De la creciente necesidad de expresión nace el estímulo que lleva a la homofonía acompañada, y este estímulo responde a un concepto de vuelta a la Naturaleza, a lo natural, semejante al que sirvió de lema para

(*) Un primer esbozo de ópera (más desarrollado en “secònda redazione”), el *Orfeo* de Poliziano, se representó en la corte de Mantua el año 1472, y fué repentinamente en Venecia en 1474.

el movimiento Romántico. El movimiento progresa acentuando dramáticamente la voz y dando al acompañamiento un valor armónico creciente. Del predominio de uno u otro elemento nacería, tiempo después, la división entre el concepto de la Opera como forma desarrollada del aria vocal o como forma representada de la armonía orquestal.

El arte de la polifonía, arte practicado por maestros cuyas iniciativas estaban reguladas por los hábitos inveterados en una profesión de carácter marcadamente corporativo, y que no tenía los caracteres liberales e individuales con que hoy se considera al artista creador, quedaba enfrente del otro arte, del canto homofónico, practicado por artistas no profesionales, sino que procedían del campo de la poesía, los cuales, por el espíritu sintetizante del Renacimiento, no sólo eran poetas, sino cantantes e instrumentistas, además. Ahora iban a ser inventores de la música que cantaban. Como los trovadores de antaño, cuyo arte renovaban en cierto modo, se dirigían a un público que no era ya el del camarín regio, pero que seguía siendo el público escogido de deleitantes refinados y de gentes reunidas alrededor de un magnate. Solamente que el arte se tomaba entre ellos con una seriedad mayor y no era tanto un "entertainment" como una aspiración hacia un modo más elevado de vida; deseo de crear

una forma de "otium cum dignitate" que mantuviese reunida a la sociedad en términos de gran elevación espiritual. La Opera recién nacida respondía a la necesidad de crear una función social de tipo inteligente, espiritual, tan elevada como fuese posible merced al refinamiento de los elementos puestos en juego y la riqueza y abundancia de éstos.

El siglo XVII es, para Italia, tiempo de gran depresión política, repartido su suelo entre reyes extranjeros, y en notoria decadencia las regiones con gobierno propio. (V. B. Croce, *España en la vida italiana durante el Renacimiento*, cap. XII, "La decadencia hispanoitaliana".) Mas en su vida interior, los espíritus mejor dotados y la parte más sana de la sociedad italiana reaccionaban poderosamente (ídem, cap. VI, "La protesta de la cultura italiana contra la invasión española"), y, especialmente en el arte del teatro, de gran novedad y capacidad de universal atracción, pusieron un interés ardoroso que iba a dar frutos rápidamente sazonados (14).

Siguiendo la trayectoria indicada en la elevación del idioma, dos regiones que poseían un fuerte sentido regional en su habla tanto como en sus costumbres, Venecia y Nápoles, se apoderaron de la nueva forma artística y la desarrollaron por su cuenta. Importa decir que cuando Monteverde fué a Venecia en 1613 no existía allí aun ningún teatro

fijo, en el sentido en que hoy lo entendemos, con una función social definida por su reiteración. Cinco años antes, miles de gentes congregadas en Mantua para escuchar su *Ariadna* rompían en sollozos al oír la famosa "lamentazione" (*).

El primer teatro con existencia fija data, en Venecia, de 1637. Poco después su número ascendía a dieciséis, todos ellos fundados por particulares (**).

La aportación de los napolitanos al desarrollo de la ópera es capital desde sus primeros tiempos, porque si Monteverde da a la ópera veneciana una profundidad dramática que gana el corazón de la muchedumbre, Alejandro Scarlatti logra la perfección de la forma en la ópera como ampliación evolucionada del "aria". Y cuando la ópera scarlattiana ha rebasado el marco primitivo al quebrar unos límites exhaustos que le imponía la política dominante con sus monarquías extranjeras y su vida de corte, alejada del sentir popular, es precisamente

(*) Representada por primera vez en Mantua el año 1608 ante seis mil personas. Según cartas de la época, las damas presentes "enjugaron sus lágrimas" al oír cantar el aria en que Ariadna expresa su dolor al verse abandonada por Teseo.

(**) A. Capri: *Il seicento musicale in Europa*, páginas 105-106.

Nápoles quien crea, tiempo adelante, la forma del pequeño teatro musical por excelencia: la ópera bufa (15) (*).

El tipo de vida social en los demás países de Europa modificó, en diversos sentidos, la evolución de la Opera, adaptándola a formas menos vocales y más rítmicas en la Francia de los Borbones, transformándola en la "Opera-ballet" de gran aparato escénico, predominante sobre el musical, género que tiene en España un eco en las producciones teatrales de gran boato de Lope de Vega y Calderón, con quien colaboran nuestros más grandes ingenios de la época y otros extranjeros, muy superiores en su aportación espectacular respecto a sus colaboradores musicales (16).

En Alemania, la Opera cae prisionera de las cortes reales y, como en las de España, es un arte de importación y de lujo. Cuando algún ingenio alemán intenta ofrecer una ópera con texto vernáculo a la burguesía de la época, no preparada para el nuevo espectáculo y suficientemente nutrida musicalmente con la música eclesiástica que le suministraban los conductores espirituales de la Reforma,

(*) Véase más adelante lo dicho sobre el teatro dialectal italiano en el capítulo IV, además de lo que se menciona en las notas 15, 26, 27 y 28.

el ofrecimiento cae en el silencio (17). Si Haendel, llevado a Inglaterra por unos monarcas alemanes, logra prosperar, es porque sabe unir al arte del Oratorio, decaído en Italia por obra de los avances de la Opera, pero sustancial a la sociedad luterana, su propio impulso sajón, refinado por su contacto con la ópera italiana. En cambio, su coetáneo Juan Sebastián Bach, aunque no impermeable a los aires tramontanos, desarrolla su genio creador en un arte netamente imbuído de espíritu alemán, ya tan incongruo con las generaciones jóvenes, que desaparece prácticamente con su persona. He indicado cómo alguno de sus hijos, Juan Cristián, el más joven, marcha a Italia. El más viejo de sus hijos músicos, Carlos Felipe Manuel, que es el lazo entre la tradición y los tiempos nuevos, sólo fructifica, a través de su hermano menor, en un músico en quien la cepa vernácula madura al sol italiano: en Mozart (18).

En tiempos de Mozart apunta ya en Alemania el deseo de la sociedad burguesa para llevar a su seno la ópera señorial italianizante de la corte, y, con ese deseo, el de establecerla sobre las bases de su propio idioma. Es el gran trabajo de Gluck y de Mozart. El espíritu más denso, más germánico, por decirlo así, de Gluck le lleva hacia la "ópera seria", o sea el tipo dramático, para lo cual no encuentra

una hostilidad marcada en el idioma rebelde a la música (dentro de las formas italianizantes de la música vocal predominante en aquellos momentos) que es el alemán. Pero Mozart hace esfuerzos inauditos para lograr en alemán un tipo de "ópera bufa". Las realizaciones de ambos músicos en el teatro, por notables que sean, no pudieron tener más que una importancia transitoria en la sociedad alemana del siglo XVIII, y si se tiene en cuenta que la Opera como forma musical nace del espíritu del idioma y que su aceptación popular, es decir, su eficacia como función social, no podrá realizarse más que si ha logrado esta involución del idioma en términos musicales, se comprenderá por qué la Opera no prospera en Alemania desde este punto de vista hasta que en tiempos románticos ingresa en ella, con Weber, el alemán del pueblo, cualesquiera que sean las limitaciones impuestas por el estilo del momento. Por otra parte, mientras que la Opera evoluciona permanentemente en Italia a instancias del instinto vocal, en Alemania se desarrolla a expensas del instinto instrumental, propensiones en uno y otro caso que proceden de la predisposición fundamental dictada por el genio del idioma.

El instinto *teatral* latente en la base del Romanticismo, y que es su más poderosa fuente dinámica (aliado a la gran creación del espíritu romántico

alemán, que es el arte sinfónico), propondría un cambio de influencias recíprocas, que señalan con su tinte especial la evolución de ambas grandes formas en Alemania: la música sinfónica se dramatiza constantemente; la música teatral, la Opera, se sinfoniza en la misma proporción. Así, en sus límites extremos, Wagner puede llegar al más absurdo y gracioso de todos los errores estéticos, a proclamar que la ópera italiana es un arte falso, cuando, al contrario, la ópera italiana, desde el punto de vista de lo que la Opera significa, es lo único genuino y auténtico. Dejo aparte la estimación de los puros valores musicales, que por lo que a Italia se refiere, y determinadamente por lo que se refiere a la Opera, son valores medidos con la escala vocal, de ningún modo con la sinfónica. La más perfecta enseñanza de esta reacción del público burgués del XIX está ofrecida por Stendhal en su biografía de Rossini, que es, para quien sepa entenderla, un tratado de estética de la época y el más claro ejemplo del sentido de la función social desempeñada por la Opera en ese momento.

Parece evidente que, en tales circunstancias, la Opera no podría continuar desempeñando una función dentro del siglo XIX—como tal género teatral, conviene repetirlo—más que dentro de su concepción vocal, es decir, de la forma italiana. Si la for-

ma alemana vive fuera del público alemán es porque se la concibe como música sinfónica dramatizada mejor que como real forma teatral, al paso que en la Alemania de nuestros días la forma vocal italiana en sus últimas consecuencias, con el "verismo" en primer término, goza de una vida social y de una popularidad tan grande como en todos los demás países no germánicos, mayor aún que en Francia, cuya Opera, más congruente con el espíritu del idioma, puede sustituir al teatro musical italiano.

Mientras que los compositores alemanes de ópera en estos últimos tiempos, con Schreker, D'Albert, Schillings o Korngold, han procurado crear un tipo de ópera verista derivado del italiano, los compositores de raíz tradicionalista se han esforzado en los países germánicos por crear una ópera moderna que responda al sentido nacional del romanticismo alemán. Mejor dicho, del romanticismo en general, por esencia nacionalista, puesto que el hecho capital del Romanticismo consistió en la emancipación de las normas unitarias, generalizantes, propias del clasicismo, y que anteriormente tenían un carácter imperativo, mágico y religioso. Emancipación del individuo y, solidariamente, de los grupos minoritarios con caracteres originales que permanecían aprisionados bajo el concepto de un Estado unitario. Es lo que se ha llamado el "nacionalismo",

aunque, políticamente, una nación sea algo más que un conjunto de rasgos diferenciales, del mismo modo que el individuo no logra "personalidad" respecto del individuo-masa por la posesión de caracteres accesorios no cuajados en una definición formal.

Semejante proceso de emancipación de los principios generales ha dado al arte o a la política del Romanticismo su aire redentorista y a sus artistas o políticos su especial mesianismo, del que está infectado el siglo XIX y lo que le sigue. Este aspecto redentorista aparece en casi todas las producciones de índole religioso-colectiva de los compositores románticos, sobre toda otra consideración, al paso que en Beethoven, menos eclesiástico que hondamente religioso en su más amplio sentido, la redención se encomienda, no al Cristo, sino a la idea de un Dios bíblico de más añeja procedencia. Del mismo modo, el teatro romántico, y el wagneriano en primer término, tienen como tema inspirador casi constante el de esa famosa redención que en términos políticos afecta formas utópicas seguidas de prácticas sangrientas. ¿Redención de qué? Del dolor producido por el pecado. La redención, absurdamente, no se hace merced a una cesación del dolor y por una devolución de energías vitales al dolorido enfermo, sino gracias al apaciguamiento

de toda actividad, producido por la muerte. Amor y Muerte son los términos de todo teatro romántico; en los italianos, como fenómenos normales de la vida, sin complicaciones ulteriores; en los alemanes, con un consiguiente corolario redentorista.

De semejante manera de entender el mundo huyó desde el primer instante la ópera bufa. Y mientras que en la ópera seria y su derivada la ópera romántica sólo intervenían potencias de disolución, la ópera bufa afirmaba su fe en la vida, apelando únicamente a las potencias vitales más enérgicas y, entre ellas, a la picardía, que es una manera de esquivar toreramente el bulto al dolor y a la destrucción. Cuando bajo el estímulo del movimiento nacionalista comenzó a prosperar el teatro nacional, la ópera nacionalista, el principio romántico se cumplía por el hecho de recurrir a algún episodio histórico seguido de prisiones y matanzas, al que se dotaba, como fuente dinámica patética, de algún episodio amoroso, siempre desgraciado. O bien se ponía de manifiesto algún vicio o virtud predominante del carácter nacional, capaz de producir grandes catástrofes. La utilización de músicas populares se hace a la vez para seguir el estímulo pintoresco, inalienable, como fácilmente se comprende, de todo nacionalismo, pero también bajo el influjo popular al que respondía la ópera bufa, pues que esas mú-

sicas populares, casi siempre alegres, van infundidas en los episodios cómicos que no pueden faltar en una obra escénica nacionalista si se quiere que la gran masa social se interese por ellas. Así, la ópera nacional resume la costumbre practicada en el siglo XVIII en Italia, Francia y España de injertar espectáculos cómicos entre los actos, de solemne andadura, de la ópera seria (*); y esta fusión de elementos es típica del teatro popular musical español en su zarzuela (**). Cuando la intervención de lo cómico tiene carácter excepcional, la masa de auditores lo agradece doblemente: así, por ejemplo, en *Los maestros cantores*, y hace de tal espectáculo su preferido. Al contrario, en los países donde lo cómico es función natural, como en Italia, su elevación a grandes alturas artísticas, como en el *Fal-*

(*) Por lo que se refiere a España en el siglo XVII, véase Karl Vossler: *Lope de Vega y su tiempo*, cap. XX, págs. 339 y 340: "En tiempos de Lope, sin embargo, empezó a decaer la moda de las loas, entremeses y pasos como formas especiales desglosadas, viéndose el dramaturgo, por su parte, obligado a buscarles sucedáneos dentro del marco de la obra principal". La costumbre de injertar "intermedii" o "intrromese" se remonta en Italia al siglo XVI en sus comienzos.

(**) Véase mi libro sobre *La Música contemporánea en España*, págs. 326-327.

staff de Verdi, no logró mantener su contacto con el público, y éste se desentiende de tales obras. Como el dolor es universal y lo cómico no prospera más que bajo circunstancias muy determinadas, los públicos internacionales acogen fríamente la parte cómica de las óperas nacionalistas; comprenden bien la trágica, pero no se dejan afectar por ella, ya que afecta a gentes de tan lejana condición; no se preocupan por el gran conflicto histórico que plantean sus argumentos y, en resumen, sólo admiten pasajeramente y con un interés superficial la parte pintoresca de cantos y danzas nacionales. Es el caso del teatro nacional del siglo XIX y la razón de su decadencia en el siglo actual. Recuérdense el *Boris Godounof* de Mussorgsky, que tan profundamente afectó a Debussy, más no como tal teatro, sino por las novedades musicales que su autor aportaba, mientras que a nosotros sólo llega a interesarnos por la fuerza dramática, de viejo teatro, que ponga el protagonista en sus escenas más aparatosas y, circunstancialmente, por la novedad de su tratamiento coral y la de su recitativo melopéyico.

El nacionalismo musical ha afectado de diversas maneras a las naciones europeas que tenían un arte de líneas definidas, y su consecuencia sobre el siglo XX es, asimismo, diferente en cada caso. Las que ya habían hecho una experiencia histórica, primero

con el teatro romántico y en seguida con la gran ópera meyerberiana, no tenían por qué repetirla, y buscaban preferentemente alguna anécdota de color local para inyectarla a fuerte presión pasiones violentas. *Carmen* y *La Arlesiana* de Bizet son el mejor y más señalado ejemplo, pronto repercutido en la España de Bretón y Chapí. Este es, sobre todo, el caso de los países latinos en quienes la concepción de la ópera nacional como episodio histórico fué una idea culta derivada o de la gran ópera, o de las teorías wagnerianas, o del nacionalismo ruso y checo. En resumen, era precisamente un punto de vista antipopular, y por lo tanto las obras así concebidas estaban ya quebrantadas desde su base. Al mismo tiempo, el triunfo de la música wagneriana y su invasión en el mundo entero como consecuencia del auge del concierto sinfónico presentaba un tal carácter de dominio que la reacción se produjo inmediatamente, porque contradecía el principio liberal sobre el que se asienta el Romanticismo, y aunque los alemanes viesan en esa música una fuerte raíz nacional, su ejemplo desde el punto de vista del teatro no podía cundir más que en aquellos países que carecían de óperas concebidas como evolución del núcleo vocal; así se explica la existencia de las óperas nacionalistas del oriente europeo, más o menos basadas en el wagnerismo, mientras que intentos análogos en Francia,

por ejemplo, con D'Indy, o en España con Pedrell, no lograrían estado en la conciencia pública, cualesquiera que fuesen los beneficios producidos entre los compositores nacionalistas por la doctrina que esos maestros propagaban. La reacción más fuerte se hizo notar, pues, por los caminos de la ópera vocal. Massenet en Francia y Puccini en Italia son las figuras culminantes, y sus obras, fuera de la categoría estética que críticamente se les asigne, respondían con exactitud a todos esos puntos señalados como vitales en la conciencia social, y, consecuentemente, vendría su notorio triunfo.

Ese teatro francés e italiano nacía, sin embargo, con un "handicap": el de la gran categoría que daba al teatro lírico una música como la de Wagner. El núcleo social más culto, o sea el que reacciona más débilmente ante estímulos pasionales, tenía que ver con cierto desdén la mediocre calidad que, por comparación con la música sinfónica germánica, tiene la música del teatro moderno en los países latinos. Pero el público de mayores masas, sin dejar de interesarse eventualmente por la música sinfónica, acudía con mejor voluntad a la llamada del teatro sentimental de los franceses, o naturalista de los italianos. Una escisión profunda dividió ya en las últimas décadas del siglo pasado a los aficionados del concierto y los aficionados de la ópera, que, frecuentemente, se mostraban inconciliables. Era la lucha en-

tre la música como función natural y la música como función cultural. El triunfo del nacionalismo en música, tan brillantemente logrado en Rusia y en España, principalmente, ayudó a resolver esa disyuntiva, y la función natural venció a la cultural.

¿De qué manera? Merced al ingreso en las costumbres burguesas y populares, desde mediados del siglo, de un género de teatro ligero que servía de compensación al énfasis de la gran ópera meyerberiana, el cual le servía de mofa, y, de paso, de cuanto se le antojaba. Ese género, que es el de la opereta, tenía un entronque popular muy acentuado en la comedia con arietas, "ballad-oper" inglesa, "singspiel" alemán, "vaudeville" francés y tonadilla española, géneros que no hay que confundir con la ópera bufa italiana, según queda apuntado. De aquella opereta francesa procede, a su vez, pese a sus antecedentes históricos, la zarzuela española de mediados del siglo XIX, que es su género similar en España, pero no de la "komische-oper" alemana, porque esta variedad es la consecuencia engendrada por la ópera bufa en Alemania tras de verse la imposibilidad de adaptar a su idioma el recitativo melopéyico italiano.

Pero con los matices peculiares a cada nación y la mayor o menor proporción del elemento cómico o dramático en cada una de esas variedades, todas son semejantes entre sí y realizan la función de sus-

tituir en el gran público a las grandes formas de la Opera. No son, pues, formas pequeñas verdaderamente, sino especies de menor cuantía de un mismo género. Por eso el título de "opereta" es perfecto, mientras que la "ópera bufa", que sí es una forma pequeña, no lleva implícito ningún diminutivo. A este punto conviene dejar bien asentado que una miniatura, reducción o reproducción achicada de una obra grande, no es por eso una forma pequeña, por ejemplo, un pisapapeles hecho con la Victoria de Samotracia: puede ser una forma degenerada o en decadencia, pero no una forma pequeña, como una Tanagra. De la misma manera, una Sonatina de Czerny o Kulhau no es una forma pequeña, sino una forma grande abreviada, mientras que una Sonata de Scarlatti, más breve aún, es, como género, una forma similar a la gran Sonata posterior (*).

Es lo que me he propuesto sugerir cuando, al hablar del Impresionismo, dije que llevaba lo propio de las formas pequeñas a la vasta extensión de las grandes formas, engañado por un espejismo. Sin paradoja o exceso de sutileza puede afirmarse consecuentemente que *Iberia* y *El mar*, de Debussy, si bien siendo pequeñas formas, a pesar de su dimen-

(*) En resumen, que no hay que confundir las formas grandes o pequeñas con las obras largas o cortas.

sión, proporcionalmente mayor que la acostumbrada.

La cualidad analítica, disolvente, de las pequeñas formas se afirma, en terrenos del teatro, con la ópera de Debussy *Pelléas et Melisande*, inaudito esfuerzo para construir un monumento con la técnica de la miniatura y que se asemeja al realizado por Alban Berg en su *Wozzeck* respecto al "expresionismo" ultracromático. Intentos que considero comparables al de Claude Monet al proponerse pintar un vasto friso, las *Nymphéas*, con la técnica disociativa del color. Lo peculiar de las grandes formas es el dinamismo de la línea, melódica o pictórica, con que se anima la gran robustez y equilibrio de su tectónica, el gran aire del perfil, sin lo cual la elocuencia o la decoración pierden toda su eficacia y desaparecen, como en aquellos casos de Monet y Debussy. Se logra la creación de una cierta atmósfera de líneas y masas inconcretas, pero lo propio de la decoración mural y del teatro, que es la conmoción por una acción, desaparece. El teatro se convierte en un espectáculo estático, lo cual es antitético a su esencia, y por tanto, aun en los mejores casos, como *Pelléas*, una pura excepción.

Es natural que Debussy, que tan estrecho parentesco espiritual y sensible tiene con Massenet y Puccini, quisiera encontrar, en los albores del siglo xx,

un arte teatral que superase como calidad a la voluble insustancialidad en que aboca el teatro francés, desde Thomas, Auber y Gounod a Massenet, o a la brutalidad sensacionalista en que pára el “verismo”. Al aplicar a su propósito los procedimientos impresionistas, Debussy fué tan lógico consigo mismo como Ricardo Strauss al llevar a su teatro los procedimientos del sinfonismo postwagneriano. Pero, en uno y en otro caso, parece como si los compositores hubieran sentido que aportaban al teatro un lastre demasiado incómodo que les privaba de la necesaria libertad de movimientos. En las soluciones dadas por uno y otro a sus respectivos problemas se observa cómo vieron un camino de salvación en las formas primitivas del teatro (en lo cual se les anticipó Wagner, que concibió su *Parsifal* como una especie de gran Oratorio, titulándolo *Festival escénico*) cualesquiera que fuesen los idiomas en que se expresaran: Debussy hizo su experiencia en *El martirio de San Sebastián*, que es una especie de misterio al modo de los tiempos medievales, con la consiguiente simplicidad expresiva y de escritura y aun un cierto colorido de modalidades antiguas. Strauss intenta la suya volviendo los ojos al “singspiel”, a la comedia con arietas, para lo cual encuentra propicio un argumento del siglo XVIII, *El burgués gentilhomme*, y, en todo caso, la comedia musical mozartiana,

como en el *Rosenkavalier*, asimismo con una eliminación de ingredientes en la escritura y una voluntad de simplificación en la prosodia cantada. Es posible que lo conseguido por el músico francés y por el alemán no pase de la pura apariencia; pero, en todo caso, muestra la vía real por donde los mejores músicos de los dos aspectos esenciales de la música de fines del XIX buscaban su orientación hacia los tiempos nuevos.

Esa vía llega hasta la afirmación clasicista, arcaísta, con el consiguiente hieratismo en la expresión y en el idioma—como es lógico—de las últimas producciones de Igor Strawinsky en el terreno escénico, que corresponden, como se recordará, a sus últimas realizaciones en el dominio de la música pura. Mas no es posible comprender con exactitud las últimas obras escénicas de Strawinsky sin tener idea cabal del significado que el “ballet” ha asumido en estos últimos tiempos y del sentido transformador que su efímera, pero intensa revivificación en los años próximos a la guerra europea, ejerció sobre las artes de la escena.

El resurgimiento del “ballet” pudo ser, en la intención de Sergio Diaghileff, una idea puramente incidental, aprovechamiento eventual de elementos plásticos que encontraba al alcance de su mano, con el ánimo de dar a conocer, tras de las grandes óperas

nacionalistas y la pintura ochocentista rusa, a los jóvenes artistas de la música, la danza y la escenografía. Mas la repercusión inmediata que tuvo el *ballet* (llamado "ruso" por sus orígenes inmediatos, aunque fuese francés y alemán de procedencia y cada vez se convirtiese en un arte más europeo) en el mundo del arte se debe a razones más profundas que las de la moda, aun admitiendo que la moda sea un fenómeno que responde a complejas razones de oportunidad social y de acomodación al gusto de una minoría dotada de una fuerza impositiva. El "ballet" ruso llegaba en un momento en que la evolución del teatro parecía encerrada en un callejón sin salida, porque una de sus formas, la vocal, se perdía en el mal gusto, y la otra, la instrumental, revertía a la abstracción sinfónica.

El nuevo arte del "ballet" recogía todas las apetencias de las gentes artísticas de su tiempo, que no sabían cómo aunarlas en una forma sintética capaz de un gran alcance colectivo. Las músicas de más avanzada especie, desde el nacionalismo ruso y español a las últimas creaciones del Impresionismo, estaban admitidas en su seno; pero pronto se vió que las obras que respondían a un criterio disolvente no respondían al espíritu de colaboración colectiva del "ballet" y así ocurrió que las de Debussy, Ravel, Schmitt, etc., quedaron pronto relegadas ante los

avances de Strawinsky y sus más jóvenes continuadores, capaces de unir en su nacionalismo original las más recientes experiencias en el terreno sonoro.

Por otra parte, el "ballet", que no quería aparecer como un producto "moderno", sino que aspiraba a una consideración histórica (que en realidad tenía, pero que estaba olvidada), hizo alternar con las obras de más reciente producción las que presentaban los estilos tradicionales del "ballet" francés clásico de academia de puntas y tonelete de gasa. El encanto de la evocación y el repristinamiento de los viejos estilos prestigiosos ha sido un elemento utilizado por todas las artes de las primeras décadas del siglo, y en rigor hizo acción de presencia de varios modos todo lo largo del Romanticismo, desde la pintura nazarenista alemana a la prerrafaelista inglesa, que tan dilecta sugestión produjo en Debussy.

Situado en el conflicto producido por la decadencia de los dos tipos de ópera, el vocal o latino y el instrumental o alemán, con su mayor o menor proporción en las óperas nacionalistas, Igor Strawinsky, que a la altura de sus mejores "ballets"—los modelos del género en esta última fase de tal arte—quería escribir una ópera, se encontró con la disyuntiva entre ambas formas de ópera, sin saber resolverse en favor de una o de otra. "Puedo escribir música vocal—dijo en una declaración célebre, a raíz de suspender la

composición de *El Ruiseñor*—y música para la acción; pero ambas cosas a la vez me es imposible.” El auditor que me haya seguido estrechamente comprenderá la razón de esa incapacidad, la cual no suponía sino la aguda respuesta que la sensibilidad de Strawinsky daba a las necesidades de su tiempo frente a un arte de alcance colectivo que no sabía cuál fuese, pero que, por lo pronto, se le apareció claro en el “ballet” donde renunciaba simultáneamente a la voz y al sinfonismo para quedarse en el gesto puro. Ahora bien; este prurito fué el que llevó a Schumann y a sus contemporáneos a buscar en el teclado un tipo de música enteramente distinto del arte sinfonista beethoveniano. Y se sabe qué realización genial e insospechada dieron los artistas de Diaghileff a la música de Schumann y a la de Chopin, a las que hasta ese instante se había considerado como perfecta ejemplificación de los “abstracto”, siendo, en resumen, todo lo contrario.

En la total decadencia de la gran forma escénica, la aparición del “ballet” vino a realizar una fermentación semejante a la producida en la música para concierto por las pequeñas formas románticas. Toda una nueva producción nace a partir de Strawinsky y sus dos grandes “ballets”, de tal modo que, como ocurrió con la Sonata y el Cuarteto prebeethoveniano, que eran formas pequeñas y a causa de la evolución

romántica se convirtieron en formas grandes, el "ballet", en sus ejemplos mejor conseguidos asume, a su vez, una categoría de forma grande en el terreno escénico del siglo xx.

Este movimiento parece haberse cortado en flor por razones puramente circunstanciales, pero de compleja índole. Las principales son la escasez de repertorio, el haber entrado en él, de conformidad con el principio del cual nace el "ballet" moderno, aquel particularismo subjetivista y el abuso de la técnica desviada de su función normal, la falta de renovación en los artistas y el rápido agotamiento del género a causa de su constante intensificación de efectos dentro del medio ambiente del esnobismo internacional más acentuado, útil en sus primeros tiempos por la gran aportación social que traía al "ballet", pero al que intoxicó en seguida con su atmósfera asfixiante. La muerte de Diaghileff fué, después, tan grave suceso como el haber derivado los fundadores del "ballet" moderno hacia los cauces de la música de concierto, Strawinsky en primer término.

La eficacia que el "ballet" ejercía sobre la renovación escénica se vió aquí pronto detenida, pero ello no es sino perfectamente natural, porque el "ballet", en su limitación al gesto exclusivo, cercenaba sus posibilidades de evolución y su alcance como arte co-

lectivo. La falta de la voz se hizo pronto intolerable: tan pronto como el "ballet", ascendido a la categoría de gran forma, intentaba rivalizar con las verdaderas grandes formas escénicas. Como paliativo, algunos músicos, Strawinsky entre ellos, y otros, como Falla, Rieti y alguno más, introdujeron la voz en el tejido instrumental, a título de un instrumento nuevo, no en función humana. Esto retrotraía el género a la vieja acepción de la voz entendida como virtuosismo de laringe, a lo cual se oponía toda la cultura sinfónica del siglo XIX. El valor de la novedad fué puramente episódico, y Strawinsky, tras varias experiencias, volvió al tipo del "ballet" clásico y clasicista en *Apolo Musageta* y del "ballet" romántico en *El beso del hada*, así como revivía el tipo arcaico de la Cantata para solos, coro y música instrumental en *Noces*, y volvía a la Opera-Oratorio en *Edipo Rey*, cuyo texto en latín significa su deseo de permanecer alejado de toda expresión subjetiva y sentimental para retraerse a un objetivismo de ideas y a una universalidad de lenguaje semejante a la de las épocas clásicas y preclásicas.

Mas la corriente musical suscitada por el "ballet" no podía quedar en suspenso y derivó, ya al terreno de la escena en pequeñas formas teatrales, de las que *Renard* y *Mavra* son el ejemplo más claro (con *El retablo de Maese Pedro* en España), ya a la música

pura, introduciendo en ella una fermentación rapidísima que fué uno de los más poderosos agentes de su descomposición, en los términos ya descritos.

El estímulo de las pequeñas formas en el teatro, suscitado por el "ballet", llevó a una revivificación del tipo "divertimiento", el cual existió en los grandes siglos de la escena dramática y lírica bajo diversos aspectos, y, calificadamente, como sainete, entremés,ailable, etc. (sin perjuicio de las consecuencias ya señaladas al resolverse esas formas pequeñas en la ópera bufa, que sentaba categoría especial). El tipo "divertimiento" va, en nuestros días, desde el número de "variété" al de los pequeños espectáculos del teatro de cabaret, en *El Murciélago*, *El Pájaro azul* y agrupaciones análogas. En sus casos de mayor mérito esos breves espectáculos se comportan como género de forma pequeña, con el refinamiento de expresión, de intenciones, de tectónica y su influjo sobre el teatro grande, de todo lo cual las tres décadas de este siglo están llenas de ejemplos. A la vez alejado de la Opera como tipo vocal y como tipo sinfónico, el teatro actual de formas pequeñas toma del "ballet" su esquematización de gesto y la acentuación de rasgos plásticos en la música, su incisividad expresiva, que frecuentemente adopta una manera de expresión burlesca, ya presente en el *Carnaval* de Schumann y que

llega hasta el *Pulcinella*, de Strawinsky, o el *Pierrot Lunaire*, de Schoenberg, estilización de un tipo bufo italiano que, a través de sus resurrecciones ocho y novecentistas, se evade fácilmente, y elude mejor la responsabilidad de su huída de todo aspecto sentimental, vocal o sinfónico. Ironización y esquematismo que encontraron en el viejísimo teatro de marionetas un intérprete ideal.

Burla burlando, el pequeño teatro cumple así, a su modo, el destino de todas las formas de arte musicales, grandes y pequeñas, o sea la vuelta a los tipos de arte preclásico, donde todo rasgo personal se fundía en lo característico general para ganar de este modo la más amplia función colectiva.

Veremos cómo semejante proceso queda asimismo confirmado por la evolución interna de la técnica, merced a lo que podría llamarse la paradoja del personalismo: esto es, que el anquilosamiento de las normas generales por causa de un exceso de individualización conduce a una destrucción de las características individuales, privadas de términos comparativos y, por lo tanto, lleva, tras de un período anárquico, otra vez a la definición de rasgos generales, insospechados por los individuos, pero capaces tras de cierto tiempo de imponerse como ley.

CAPITULO III

LAS FORMAS PEQUEÑAS. LA TÉCNICA.

Antes de ingresar en el dédalo de actividades técnicas propias a la música de este siglo en las cuales existen principios diferenciales respecto de las que dieron hechura a las obras ochocentistas, principios diferenciales que responden a criterios estéticos asimismo diferentes, o que conducen a consecuencias merecedoras de ser consignadas, lo cual es el objeto de este capítulo, creo útil hacer algunas aclaraciones acerca de las grandes y pequeñas formas tantas veces aludidas, y lo hago en este momento porque antes habrían pasado, probablemente, inadvertidas.

Todo arte que desempeña en determinada época una función viva, es decir, que no es una convención o una arbitrariedad circulante entre un grupo de gentes, sino que afecta a un núcleo social importante, tiene, habitualmente, dos maneras de expresarse (sin perder la unidad de función); maneras, una y otra, que acarrean diferencias específicas en la mate-

ria, en el modo de expresión y en la técnica de su tratamiento. Una de ellas se dirige, como ya he dicho anteriormente, hablando en términos generales, a una vasta audiencia; la otra, a una audiencia más selecta y reducida. Aquel aspecto requiere vastos locales, y su contenido, de gran alcance colectivo, se plasma en formas sintéticas de amplio paso y extensión. El otro aspecto se reduce a espacios más exigüos, apela a sociedades menos numerosas, pero más selectas; busca modalidades nuevas en la expresión, refina la materia e indaga procedimientos técnicos capaces de conducir por terrenos de aventura, paisanos o exóticos.

Lo grande y lo pequeño en esas formas no es, desde luego, más que un modo de hablar, y tal magnitud depende comparativamente de ambas. Si consideramos el arte típico, el de las formas plásticas, como la pintura, encontraremos que existe una pintura mural y otra pintura de reducida área de pigmentación: la pintura de caballete. Mas, dentro de las formas de decoración mural, encontramos tanto las fastuosas sinfonías de la Sixtina y la música de cámara de las logias del Vaticano, como el arte del arabesco en las estancias pompeyanas, forma grande la primera, pequeña la última. La calificación de la que ocupa el puesto intermedio dependerá de su proximidad al empuje estético y técnico de las su-

perfiles miguelangelescos o de la minuciosidad del anónimo latino.

En la pintura de caballete, la composición, el retrato, el paisaje y el cuadro de género pueden engendrar calificaciones de grande y pequeña forma que van desde el cuadro de historia a la miniatura sobre marfil. En ningún caso podrá dudarse respecto a la aplicación del término forma grande o pequeña forma, y si alguna vez existe la duda será sólo en momentos concretos y por vía de comparación.

La importancia que asume la distinción entre la forma grande y la pequeña consiste en el modo especial con que una y otra se conducen dinámicamente. Por forma, entiendo aquí el principio general que sostiene en una unidad ideológica toda obra musical, no precisamente el corte o estilo de ellas en el sentido que dan los didácticos a las formas sinfónicas o a las de danza. Forma, en la acepción que le doy aquí, es aquel sentimiento por el que se reconoce la individualidad de todo organismo como ente vivo, de toda composición orgánicamente estructurada. Pero lo peculiar a todo organismo es su dependencia de un núcleo central, cuya evolución origina el complejo orgánico, mantenido en un régimen de voluntades y de servidumbres, en un equilibrio, pues, entre fuerzas dinámicas de opuesto sentido;

centrífugas, que impulsan al crecimiento, y centrípetas, que aseguran la unidad.

En la Música, no solamente toda forma, sino aun las estructuras que la realizan, están basadas en un hecho estético resultante de un complejo proceso fisiológico. Tal base general es el sentido armónico, que permite: 1.º, aglomerar varios sonidos en una entidad armónica única; 2.º, descomponer cualquier aglomeración sonora en entidades armónicas, dejando aparte los sonidos que no pertenecen a la entidad.

Hay, pues, en el sentido armónico un movimiento sintético asociativo y otro movimiento analítico que procede sobre las admisiones del anterior. La evolución del sentido musical involucionado en formas de arte se opera, como puede comprobarse históricamente, según una alternación rítmica de uno y otro proceso dinámico. Todas las épocas de formaciones de estilos responden a imperativos estéticos dictados por la necesidad centrípeta y sintética, esto es, por la ineludible necesidad de reducir a unidad los materiales recogidos. Son, por decirlo así, épocas de entusiasmo corporativo, de fe en principios superiores que no se conocen bien, pero que se presienten. A la inversa, las épocas de apogeo, de formas pletóricas en las que el contenido estético rebasa los límites convencionalmente admitidos en un período an-

terior, aspiran a una difusión centrífuga; el afán analítico concede entidad a lo que hasta ese instante era sólo elemento del conjunto (19). El proceso es disociativo y el ciclo estético al que pertenecen encuentra en ese movimiento su máxima expansión y su muerte, como ciertos vegetales que crecen rápidamente tras de un largo proceso exento de novedades exteriores y que, después de una floración admirable, pero efímera, se agostan para lanzar al aire el polen fecundante, mientras su corazón se rompe en infinidad de semillas. La unidad de la planta se ha convertido en una pluralidad de flores, todas ellas, sin embargo, unidas en el mismo tallo; pero elementos ancestrales, insospechados, renacerán en las generaciones sucesivas, latentes en esas semillas, y según una ley rítmica que la ciencia moderna sobre la evolución y los caracteres heredados empieza a conocer.

El gran ritmo evolutivo de la Música, según queda descrito, se ha manifestado históricamente bajo el doble aspecto de la tendencia hacia la pluralidad de voces o hacia la unidad armónica en el acorde. Esas tendencias han engendrado la época polifónica y la armónica. En términos generales, las dos grandes épocas de la Música como arte: la de la música religiosa cuyo núcleo central es el canto gregoriano, entendido a partir del siglo VII, y la música armónica,

que viene a comenzar a mediados del siglo XVI y que continúa hasta nuestros días girando en torno de la unidad central, que es la unidad armónica concebida como acorde. Fácilmente se echará de ver que la primera gran época fué eminentemente vocal, la segunda instrumental. Y por lo tanto, cómo el sentimiento armónico se produce en un sentido horizontal, o sea temporal, cuando el órgano utilizable es la voz humana; al paso que el sonido instrumental lleva en sí la armonía de estado latente, verdadero engendrador de acordes, razones por las cuales se hará asimismo fácil comprender por qué lo esencial de la música polifónica se desarrolla en aglomeraciones en las cuales la horizontalidad es sustancial y la superposición es tectónica, al paso que en la música instrumental la sustancia radica en las formaciones verticales, acordales, mientras que su horizontalidad responde a la ley normal de la Música como fenómeno que se desarrolla en el tiempo (20). La melodía vocal engendra, por un proceso trófico, un sentimiento tonal, precisado lentamente tras largas tentativas de unificación melódica en las modalidades de Iglesia. Pero en la afirmación del sentimiento tonal concebido como relaciones armónicas intervino poderosamente la superposición de voces obligada por el estilo vocal. En éste, la unidad como estructura del tejido sonoro, es decir, lo que diferenciaba tal te-

jido de una aglomeración accidental de voces cantantes, se conseguía “exteriormente” por el empleo de las llamadas “imitaciones”, es decir, la repetición de grupos melódicos iguales en las distintas voces. Caso éste exactamente repetido en la armonía atonal de Schoenberg y sus discípulos y el consiguiente tratamiento que dan a la célula melódica, que ellos llaman “grundgestalten”, figura fundamental o trozo melódicoarmónico. “Interiormente”, la simultaneidad sonora imponía paso a paso, en aquellas viejas épocas, nuevas leyes dictadas por el sentido armónico en paulatina evolución. Cuando este sentido exigió que la progresión de las voces se hiciese no sólo según el precepto de unidad melódica modal, ni siquiera, más tarde, de la unidad tonal, sino como progresión de aglomerados sonoros en estructuras dependientes de un núcleo armónico central, la progresión de la música en el tiempo quedó sujeta desde entonces, como los globos cautivos, a un potente amarre, foco del cual emanaría todo sentido unitario en la obra, a saber, el acorde de tónica.

De tal modo que, impuesto el sentido armónico como núcleo organizador del magma sonoro, cada sonido no era ya sino un símbolo de una función armónica, es decir, de una dependencia funcional. El sonido “do”, por ejemplo, no es, desde que la música se concibió como una organización armó-

nica, el simple sonido de tantas vibraciones por segundo, sino que es varias cosas, según la función que desempeña en la tonalidad. Es alternativamente tónica, dominante, subdominante, etc., en las tonalidades de do, fa o sol, y aun dentro de una misma tonalidad tiene diferentes acepciones, según que pertenezca a un acorde o a otro; por ejemplo: fundamental en el acorde tónico de do mayor, quinta en el de su subdominante, tercera en el acorde de sexto grado, y así sucesivamente.

Paul Bekker dice, muy exactamente a mi juicio (*), que el desarrollo de la Música como formación armónica y función artística está determinado por tres impulsos sucesivos, a saber: 1.º El proceso que acentúa principalmente la marcha del bajo, donde se concibe a la armonía como una irradiación suya, y a este bajo como el zócalo, base o peana de la armonía. Es la primera fase de la música concebida armónicamente y por ello se comienza así en las escuelas el estudio de la Armonía, en el mismo sentido con que en la Biología se estudia el embrión. Al mismo tiempo se comprenderá por qué la música

(*) Véase Paul Bekker: *Von den Naturreichen des Klanges* (1924), *Musikgeschichte als Geschichte d. Musikal. Formwandlungen* (1926), *Materiale Grundlagen d. Musik* (1926).

de las primeras épocas polifónicas aparece al oído actual tan pobre de melodía, carente de formaciones melódicas estructuradas, para no presentar sino tímidos conatos de giros melódicos: motivos propicios para ser tratados en imitación, no realmente “frases”. 2.º El proceso que acentúa principalmente el fluir de la melodía, donde se concibe a la armonía como un substracto de la melodía, y a la línea melódica como la fuerza motriz del conjunto. 3.º El proceso que acentúa principalmente el movimiento de las voces intermedias. Por medio de las modulaciones, especie de agentes explosivos que hacen su labor dilacerante en las voces centrales, este proceso impulsa a la armonía hacia arriba y hacia abajo, hacia el bajo y hacia la melodía conductora.

Tal término de “explosión” en la armonía, favorito de Bekker, es un hallazgo del gran crítico que favorece extraordinariamente la comprensión de la evolución de la música actual desde que a partir de las grandes síntesis sinfónicas de Beethoven la armonía intervino en el tejido musical como principal factor dinámico, en progresiva acentuación con los románticos, hasta nuestros días, en que, efectivamente, la música parece disgregarse en átomos a impulsos de las explosiones interiores de los núcleos armónicos. Si se recuerda la definición escolástica

de que “consonancia es un intervalo de reposo” y “disonancia un intervalo de movimiento”, se verá que la teoría “explosiva” de Bekker es perfectamente ortodoxa. El lector perdonará la comparación si le digo que, de acuerdo con ella, la música actual, como los automóviles y como los motores de chispa, en general, marcha en virtud de un proceso de explosiones internas.

Como Bekker dice felizmente, “la sensación del sonido armónico podría compararse a un prisma que descompusiese la luz en sus elementos cromáticos”. La imagen es útil sobre todo al situarse frente a la música impresionista y a sus tendencias disolventes que han quedado aludidas. “En consecuencia, añade el crítico alemán, la ley primaria de todas las formaciones armónicas se basaría en el principio de la descomposición, de la dispersión, de la expansión dinámica, y, análogamente, la ley primaria del movimiento de reflujo se basaría en el principio de la concentración, de la condensación. El objeto de esta condensación será el de la vuelta a la unidad primaria del sonido. Se renunciará a la forma ganada por la refracción prismática del sonido en la armonía. El impulso creador tenderá a presentar al sonido en su plenitud primitiva e indivisa, tal, por ejemplo, como el viejo arte

polifónico lo había concebido" (*). Es importante tener en cuenta todo ello, porque, desde el punto de vista del proceso interno, hace ver la razón de los movimientos clasicistas actuales, por una parte, y por otra, el deseo de impersonalización, de "des-humanización", como se ha dicho, rasgo tan característico del arte de nuestro siglo, y que es la apariencia adoptada en la expresión artística por el deseo impreciso y vago del compositor para restituir a la música esa "plenitud primitiva e indivisa" del sonido en las primeras épocas musicales, caso éste que parece confirmar la presunción enunciada en mi ensayo titulado *Disonancia y color armónico*, que se publicó en 1928, pero que data de algunos años antes. Según esa presunción, se acerca una época en la que imperará un sistema de cosas análogo al de la primitiva música polifónica, o sea el período de formación de la tonalidad mediante los tanteos llevados a cabo en un tejido polivocal; polifonía polivocal, en efecto, frente a la polifonía univocal de la época armónica (**).

A semejante continente parecen empujar los alisios de la música contemporánea, con los ensayos

(*) *Ibíd.*, *Musikgeschichte*, cap. XX.

(**) Las últimas obras de Alban Berg parecen realizar, con completo éxito, esta presunción.

de renovación del sentido tonal que se llevan a cabo bajo los títulos de atonalidad, politonalidad, etcétera, según voy a detallar en seguida. Este proceso, como toda la evolución íntegra del sentido armónico, se presenta en substractum en un símbolo constante, y que tiene para el caso una importancia sintomática tan grande como la de algunos órganos fisiológicos en la evolución de las especies; por ejemplo: el repliegue semilunar en el ojo, la membrana interdigital, las vértebras del cóccix, etc. Este miembro de tan singular valor representativo en la evolución armónica es la cadencia. Sabido es que la sucesión de acordes con los que termina toda obra de música, y que se denomina "fórmula de cadencia", presenta en síntesis todos los sonidos de la gama en un desfile de las funciones armónicas fundamentales, que puede ser completo extendiendo esa fórmula cadencial.

Incluso caben en la cadencia alusiones a las tonalidades secundarias a las que el compositor haya acudido en el transcurso de su obra. De tal modo que, mientras que la cadencia es como el substractum del sentido armónico vigente en la época, puede decirse que toda forma orgánica es una extensión más o menos dilatada de la fórmula de cadencia. Alfredo Casella ha intentado con buena fortuna presentar esquemáticamente un cuadro de la

evolución de la Música desde el punto de vista de su sentido armónico mediante un desfile de las fórmulas de cadencia propias a cada momento histórico (*). Y apenas necesito recordar que las cadencias tienen diferente función, conclusiva, semiconclusiva o suspensiva, como acentuación prosódica, en el desarrollo del discurso según el lugar que ocupa dentro del ritmo; lo mismo dentro del ritmo de los períodos que del ritmo melódico.

El esquema de la forma dinámica se basa en la dispersión y en la concentración de las fuerzas tonales, viene a decir Paul Bekker. Esta concentración es el alma de la cadencia. Cuanto mayor es la expansión que por medio de la cadencia retrocede a la concentración, tanto más importante es la función de la cadencia en el conjunto. De este sentido dado a la cadencia en la música romántica proviene el carácter de “redención” propio de esta música (**). La cadencia despierta siempre la impresión de un “goal” tras del esfuerzo representado por la obra en su longitud. Y en este punto es donde se observa mejor lo que enlaza y lo que separa a la música moderna respecto a la música romántica. El

(*) Alfredo Casella: *L'evoluzione della Musica*. J. & W. Chester. Londres, 1924.

(**) De “victoria”, en la música de Beethoven.

músico romántico se complacía en la formación de esas grandes dilataciones, para construir las cuales recurría a su subjetivismo, cargándolo con la fuerza dramática de sus peripecias personales. Esto ha desaparecido hoy, cuando apenas queda ya más que la cadencia escueta, desnuda, como símbolo de la concentración y de la unificación de las fuerzas sonoras que habían sido dispersadas por la explosión de la armonía. “La voluntad formativa de la música nueva comienza, pues, por decirlo así, en el punto mismo en que la música romántica se detiene; esto es, en la cadencia conclusiva, y desde aquí continúa su camino. Para ello, la música vuelve a los medios propios al arte polífono.”

He procurado mostrar cómo las grandes formas típicas como la sinfonía y el teatro habían cedido el paso desde el Impresionismo a un cambio de sentido estructural; esto es, que ni *El Mar*, ni *Pelléas et Melisande*, ni *Wozzeck*, son ya formas sintéticas de gran impulso constructivo, sino una amalgama o superposición, mezcla y no combinación química de formas pequeñas, mejor aún, diminutas, y cuanto técnicamente es propio de ellas, consecuencia final del movimiento disociativo, disolvente, de las formas pequeñas pianísticas, y después orquestales, iniciado ya por Beethoven en alguno de sus últimos cuartetos, mientras que otros muestran, igual que

la Sinfonía Novena, la disolución de la forma acarreada por el proceso contrario, la hipertrofia del unitarismo armónico propia de las formas grandes. En consecuencia, encontraremos en la música actual que las preparaciones de laboratorio experimentadas principalmente en las pequeñas formas, aparecen asimismo en las de mayor dimensión; mas no por el sentido involucrativo, sintético, de éstas: hecho trascendente del cual proviene lo insatisfactorio de las tales grandes formas desde el punto de vista de su unidad estructural, reemplazada por la unidad del estilo, color y tratamiento.

Por lo que al lenguaje armónico se refiere, la excepción aislada, la busca de acentos más incisivos que los habituales, la libertad y el ánimo de nuevos descubrimientos, o bien el hallazgo insospechado, pero útil, han sido constantes en la historia de la Música. Sin embargo, lo que, al repasar la historia de la Armonía, aparece con categoría de fase evolutiva no es la excepción aislada, sino la repetición de lo primeramente excepcional hasta convertirlo en norma de uso. Todos los tratadistas modernos de la ciencia armónica se esfuerzan en presentar ejemplos de "modernismos" desde los tiempos más remotos, unas veces porque al no haberse decidido todavía el sistema clásico, los procedimientos interiores tienen una novedad y sentido espe-

ciales al oído actual, otras veces porque los compositores, grandes y pequeños, aun moviéndose dentro del terreno estrictamente legal, se permiten libertades de gustoso efecto. Pero si estas libertades se reiteran, pasan a enriquecer el acervo técnico escolástico y pierden su atractivo excepcional.

En el constante esfuerzo por ampliar el alcance armónico, todos los compositores, desde que a mediados del siglo XVII se completa el repertorio de los acordes que constituyen la base de la armonía en los siglos XVIII y XIX, presentan ejemplos notables, bien porque en su textura se deslicen ecos del pasado, tan interesante hoy por la sensación de renovación que da, bien porque presuman funciones nuevas en las agrupaciones sonoras, prediciendo el porvenir. Pero, en términos generales, puede decirse que la armonía diatónica agota sus recursos con Beethoven y la armonía cromática alcanza su máxima expansión en *Tristán*. Entre esos extremos, el largo proceso evolutivo está lleno de peripecias interesantes por demás, y no haremos sino aludir a los casos más señalados antes de presentar los procedimientos más característicos de la música del siglo XX, que, en su mayor parte, no son sino la floración de aquellas semillas.

Juan Sebastián Bach ha sido uno de los músicos más estudiados desde el punto de vista de su es-

critura. Su concepto musical era, sin duda, el del contrapunto lineal, y un tratadista en extremo minucioso, el musicógrafo suizo Dr. Kurth, lo ha estudiado en este sentido (*), conforme estudió parejamente la armonía romántica en su sentido vertical. Mas es indudable que en el lenguaje armónico de Bach se encuentran ya aglomeraciones que no provienen de lo fortuito de la escritura lineal, sino que tienen el valor de acordes insólitos, así como su empleo de la modulación, no sin contacto con las reliquias que el canto gregoriano deja en su prosodia (21). El empleo de la modulación cromática en Rameau, aun empleada pasajera, adelanta a su tiempo. En Mozart y Haydn la modulación acentúa su valor como conquista verdaderamente nueva del sistema tonal respecto de los viejos sistemas modales, y anuncia un futuro, en seguida encontrado, que hace de la modulación el alma de la armonía del siglo XIX. En esos dos maestros hay acordes cuyo sentimiento escapa a lo escolástico y hay encadenamientos excepcionales de acordes. Si Beethoven no avanza extraordinariamente sobre el idioma armónico de Mozart y Haydn, en cambio utiliza la modulación conscientemente como proce-

(*) E. Kurth: *Grundlagen des Linearen Kontrapunkts*. Max Hesses, ed. Berlín, 1916.

dimiento de desarrollo o ensanchamiento de los períodos, aunque rara vez en el planteamiento del período temático inicial, y aun es posible encontrar en él atisbos para la formación de acordes por intervalos distintos de la tercera, cosa tan típica de los tiempos nuevos. El color de la modulación está utilizado asimismo en plena consciencia del efecto. Más que otra cosa, el empleo de la modulación es lo notable de Schubert; pero el sentimiento del color del acorde y de las notas extrañas a la armonía, es decir, el empleo de la disonancia como expresión de color, sobre todo en el dominio del teclado, no vendrá hasta Schumann. Acordes de Berlioz que parecieron revolucionarios en su época se encuentran en Bach; pero el sentido del color que asumían en Berlioz era enteramente nuevo, así como cuando alude vagamente a los modos medioevales para acentuar la ilusión de una atmósfera religiosa, cosa que Liszt utiliza magníficamente en su oratorio *Christus*. El sentido del paisaje, especialmente la descripción de la poesía nocturna, ha provocado en casi todos los músicos románticos hallazgos que frecuentemente consisten en encadenamientos especiales, en insistencias sobre ciertas notas, en el empleo de notas extrañas al acorde, notas pedales y especialmente la gran divisa impresionista: los acordes de novena. En las *Romanzas sin palabras* de Men-

delssohn, en las bacarolas, mazurcas, baladas, estudios de Chopin se encuentran incesantes ejemplos; especialmente en éste, cuyo empleo del color armónico, más como pincelada larga en la acuarela que como toque de pincel colorista en el óleo, es de una originalidad poderosa y de una trascendencia definitiva en el lenguaje armónico del último tercio del siglo XIX. El sentimiento "moderno" de la armonía en Wagner, el color del acorde, la formación de acordes nuevos y sus encadenamientos, el recurso de las notas extrañas a la armonía, la modulación, son trascendentales para la música de la época, sobre todo porque esos descubrimientos van realizados por una orquestación que los destaca extraordinariamente, subrayando su valor. Los rusos llegan a Francia en los últimos años del siglo para encantar a sus músicos, a quienes el cromatismo wagneriano producía cierta sensación asfixiante, ya que los procedimientos de éste, tan penetrantes en su efecto, estaban ligados íntimamente, y con frecuencia de una manera indisoluble, a su pensamiento, de un carácter personalísimo e inalienable; sin embargo, invasor y tiránico.

La sensibilidad de los rusos los puso a salvo, especialmente a los nacionalistas, de la gran inundación wagneriana; pero, como en los casos anteriormente citados, la novedad proviene en ellos más

de su sentimiento especial de las armonías que del descubrimiento de funciones nuevas o de agrupaciones especiales. Un mismo intervalo, una fórmula disonante, idénticos encadenamientos suenan diferentemente en Wagner, en los rusos o en los franceses actuales. Todo estriba en el sentido que pone en movimiento a esos agentes sonoros, y, como siempre en el arte, el efecto proviene de la idea motriz a través de la realización técnica; ésta puede repetirse, pero si aquélla es nueva, el efecto lo será también. Por olvidarse este principio vital en el arte, la música de las últimas décadas precipita su disolución en una decadencia no menos rápida que la que presenció la música en determinadas épocas; pero en aquellos casos el arte envejecido cedía al impulso de fuerzas nuevas. En el caso actual más bien parece declinar por la interna falta de jugos vitales.

Las dos primeras décadas del siglo actual muestran, especialmente en Francia, aunque también en los demás países europeos, y entre éstos Austria en primer término, una industria afanosa por acentuar la novedad de los procedimientos en el empleo de la armonía tanto en el de la orquestación. Tras de la llamada a la puerta de los tiempos nuevos con que *Boris Godunof* hace su presentación en el occidente europeo, la agitación comienza con una avidez

de novedades que llega en seguida al frenesí. Scriabin en Rusia, Debussy y Ravel en Francia, Bela Bartok en Hungría, Schoenberg en Viena, en seguida Strawinsky en su patria de adopción, Suiza o París, levantan banderas a las que se enrolan multitud de músicos jóvenes que, curiosamente, no son bienvenidos por sus capitanes, sino que los consideran como intrusos.

Debussy odiaba el debussismo. Al franckismo lo hicieron odioso sus secuaces. Strawinsky "corta los puentes" a sus seguidores en cada nueva obra que presenta. La brújula se vuelve loca, no sabiendo ya a qué norte atender. Pero en todos ellos hay rasgos coincidentes y movimientos cuyas ondulaciones pueden coordinarse en sistemas.

Ya en 1909 Anselm Vinée examina en París los principios del nuevo sistema musical. En 1910, el inglés Potter estudia los nuevos acordes, y en 1912, René Lenormand traza un panorama muy completo y detallado de los nuevos procedimientos armónicos seguidos por los compositores franceses contemporáneos, lo cual amplía al resto de los compositores europeos A. E. Hull en 1913, en su libro sobre la *Armonía Moderna*, que yo traduje al castellano en 1915. Los trabajos de detalle o de conjunto se suceden y pronto fué posible trazar de una manera coordinada el panorama de actividades técnicas de

nuevo cuño. Desde 1911 Domenico Alaleona comienza a divisar la línea del horizonte y la dibuja con suficiente limpieza en la *Rivista Musicale Italiana*, de Turín. En 1917, E. Lechter Bacon aboceta en Chicago una gramática del nuevo idioma, más bien nuevo patúa internacional nacido de infinidad de aportaciones nacionalistas.

En breve resumen, estas prácticas son las que a continuación expongo (junto a algunas otras) siguiendo el orden con que están presentadas por A. E. Hull en el *Dictionary of Modern Music*, publicado en 1924, fecha después de la cual no han aparecido otras novedades dignas de ser recogidas en un conjunto coherente y enteramente a la fecha, como es el *Traité de l'Harmonie* de Charles Koechlin, publicado en 1930 (22).

Temperamento de la escala.—La mayoría de los compositores actuales aceptan el sistema del temperamento igual de la escala, o sea el de los instrumentos de teclado, con todas las consecuencias que resultan de prescindir de la escala natural o de intervalos producidos por la resonancia natural en los cuerpos sonoros. Otros compositores, como Bantock y Tovey en Inglaterra, y algún teórico, como Domínguez Berrueta en España, abogan por el sistema físico natural, que proporciona sorprendentes agrupaciones armónicas, por ejemplo en el acorde

de do mayor, en donde los quintos armónicos de sus tres notas dan mi, sol sostenido, si, es decir, un acorde de mi mayor superpuesto al de do. Y no solamente estas resonancias, sino que determinados armónicos dan intervalos menores que el semitono, lo cual está explotado abiertamente por algunos compositores actuales.

Escalas.—Al ser permanente la función armónica en todas las tonalidades mayores, mientras que las diferentes escalas menores, último residuo de las modalidades medioevales, ofrecen funciones distintas, como son la dominante y subdominante menores, acorde disminuído sobre el segundo grado y, por lo tanto, con sensación de séptima de dominante del relativo, etc., gran número de compositores se fabricaban escalas especiales prescindiendo de ciertos intervalos o sustituyéndolos con otros alterados, lo cual puede alterar o no, a su vez, las funciones armónicas, produciendo una gran variedad en la estructura tonal.

Escala de doce notas o duodécuple.—Este principio de formación libre de las escalas ha dado por origen la escala cromática de doce notas, no basada en la función tonal, sino en la escritura inarmónica procedente del piano, o sea con sostenidos para la escala ascendente y con bemoles para la descendente. La importancia de esta escala, tan favorecida por

Schoenberg y sus discípulos, consiste en su liberación de toda función tonal y en la libertad que presta a la escritura no concebida como tejido de acordes relacionados por sus funciones tonales. Hay momentos en Beethoven y Mozart que predicen esta escala por el uso del mismo intervalo en dos acepciones inarmónicas, aunque no, desde luego, como escritura atonal.

Escala en tonos enteros.—Algunas escalas populares, generalmente extraeuropeas, son defectivas, es decir, que carecen de alguno de los grados diatónicos normales. Las más frecuentes son las de cinco sonidos, cuya ordenación varía. Una selección particularmente empleada en la música moderna es la escala de cinco sonidos separados entre sí por el intervalo de un tono: es la llamada escala en tonos enteros divulgada por Debussy, pero ya utilizada por algún músico ruso, como Rebikoff. Se encuentra excepcionalmente la escala de tonos en Schubert, Dargomijsky y algún otro autor, aunque empleada como sucesión de dos acordes de quinta aumentada dentro de una tonalidad normal. Rebikoff ha escrito pequeñas páginas para piano en la misma escala de tonos, y en este caso no hace referencia a una tónica, pero lo más corriente es que se module de una escala a la otra que puede formarse dentro de la gama duodécuple (do, re, mi, fa sostenido, sol

sostenido, la sostenido, do natural, o bien re bemol, mi bemol, fa natural, sol, fa, si, re bemol) haciendo referencia a un centro tonal.

Construcción de acordes.—Los acordes se construyen en la teoría clásica por terceras mayores y menores alternativamente (nunca dos terceras mayores o menores consecutivas, porque producen una quinta aumentada o disminuída, salvo en esta clase de acordes). Los compositores modernos que no se sujetan a la formación clásica conciben sus acordes como aglomeraciones formadas por superposición de cuartas, quintas (perfectas, aumentadas, disminuídas) o segundas mayores y menores. Estos acordes no se relacionan a un bajo fundamental, y sus inversiones carecen de sentido, por lo tanto.

Escritura a varias partes reales.—La escritura a varias voces tiende a independizarse del bajo tónico, como en los tiempos de la Polifonía, y a seguir independientemente la lógica de cada voz aislada. No hay, por lo tanto, progresiones defectuosas desde el punto de vista de la relación armónica de las voces entre sí, ni existe la resolución en el sentido armónico de su dependencia de una disonancia anterior. La disonancia es accidental y proviene, como en tantos casos de la escritura de Bach, del encuentro fortuito de las voces, que progresan según su sentido propio, no según el problema armónico que

la disonancia plantea. Así ocurre que pueden encontrarse movimientos paralelos disonantes como progresiones de séptimas, novenas, etc., en un sentido semejante al de la diafonía medioeval o a las series de séptimas en la música vocal del siglo XIV; o bien dos líneas en terceras mayores unas y menores otras, lo cual da series de acordes completos, mayores o menores.

Omnitonalidad.—La ampliación del sentido tonal tras de la extensión asumida por la modulación ha pasado por varias fases hasta llegar a la disolución de la tonalidad por la carencia de puntos estables de referencia, o sea por la supresión de las pequeñas cadencias interiores, que son, por decirlo así, como los alfileres con que una modista sujeta el hilván que ha de asegurar en seguida la costura. La omnitonalidad, apenas designada así más que por Hull, no es sino un proceso modulatorio más rápido y constante que disuelve la unidad de la sensación tonal. En César Franck se encuentran ya pasajes de este género.

Politonalidad.—Es menester distinguir entre la omnitonalidad, que es un proceso netamente armónico, y la politonalidad, que nace del tratamiento contrapuntal de varias voces en distintos tonos. Este último aspecto de la música moderna nació, como el contrapunto, en los tiempos medioevales de la

marcha de dos líneas melódicas cuya sensación tonal horizontalmente era distinta, pero que podía reducirse a un centro armónico determinado merced a los intervalos que ambas melodías formaban entre sí. En la overtura del *Don Juan* de Mozart, en Bach, en Haydn y en Beethoven, en Schumann, en Saint-Saëns, en Fauré, en Bizet, y con mayor motivo en compositores más recientes, encuentra el gran teórico francés Charles Koechlin huellas claras de un bitonalismo horizontal; pero al analizar las obras escritas entre 1900 y 1910, ese teórico comprueba que el bitonalismo se presenta en forma armónica, como consecuencia necesaria “de la relación íntima entre la realización y la idea” (23).

El proceso bitonal condujo al politonismo como extensión del principio en que se basa. Si en lugar de proceder en un contrapunto empírico de líneas heterotonales (o, como dice Hull, en una especie de diafonía de voces fuertemente coloreada en su sentimiento tonal, de tal manera que su simultaneidad no la desvanezca), cada una de estas corrientes es una sucesión de acordes, la politonalidad, por lo tanto, es un hecho. Cabe, luego, dar independencia a cada voz, y la polifonía politonal se presentará de una manera equivalente a la polifonía armónica, pero la “univocalidad” de esta polifonía, como acertadamente la llama Bekker, a pesar de la aparente

paradoja, es menos ceñida, está menos confundida en el magna armónico.

En Malipiero la politonía se presenta como una corriente de acordes sobre un acorde pedal, y en Kodaly, al contrario, como una melodía sobre un denso conglomerado armónico. En algún prelude de Debussy se observan claramente tres planos armónicos. En Casella, cuatro. Cinco en Strawinsky. Este paso progresivo se observa asimismo en el género de combinaciones politonales, que han ido partiendo de superposiciones sencillas de dos o tres acordes mayores o menores; luego, un acorde de séptima sobre un acorde perfecto; más tarde, estos dos acordes y otro distinto, como resultado de la construcción de acordes por cuartas; en fin, las combinaciones de Schoenberg, que, aunque puedan reducirse a superposiciones de acordes tonales, no responden, como Koechlin observa, a tal origen, sino que provienen de otro concepto enteramente distinto. De todas maneras, y aunque sea posible establecer cierto proceso evolutivo, como éste no responde a un principio teórico, sino a un empirismo que tiene por fuente la intuición, unas veces tal fórmula arriesgada se presenta cronológicamente antes que otra más sencilla, etc. La sensibilidad de los compositores, además, no sigue un paso sincrónico

con los procedimientos, y estos, por otra parte, no responden más que a ciertas ideas, y no a todas.

Atonalidad.—La independización de todo principio tonal y de las leyes a que obliga encuentra su empleo estético más adecuado en el llamado “expresionismo”, de Arnold Schoenberg y sus discípulos. Huellas atonales se observan desde tiempos remotos. Se discute la legitimidad del término, según ha quedado dicho, ya que más que una total ausencia de sentimiento tonal lo que se encuentra a partir de las *Bagatellas* de Bela Bartok y en seguida en el *Pierrot lunaire* de Schoenberg es un sentimiento cromático en sucesión extremadamente rápida. Este primer aspecto de la atonalidad ha sido llamado también “postcromatismo”, aludiendo al hito que constituye el cromatismo de *Tristán*, y también “ultracromatismo”. Por otra parte, hay que observar que aunque se recurra a la escala de doce tonos sin punto de referencia tonal, siempre ocurrirán intervalos y aglomeraciones que, a poco que duren en el oído, producirán puntos de referencia tonal. Una atonalidad absoluta no se producirá más que cuando se llegue a emplear el microtonalismo absoluto, es decir, la mezcla de toda clase de entonaciones menores que el semitono; como se sabe, hasta ahora solamente se han hecho experiencias seguidas de éxito relativo con el cuarto de tono, según haré re-

ferencia en seguida. También se hacen tentativas desde fecha reciente para manejar los tercios y sextos de tono.

Espaciamiento de la disonancia y color tonal.—Hull observa muy juiciosamente que en todos los ensayos y tanteos que realizan los músicos actuales hay dos puntos importantes que les sirven de apoyo y que no pueden quedar inadvertidos. Uno consiste en que la disonancia presenta muy distinta capacidad de efecto según la colocación que tienen las notas disonantes en el tejido sonoro y según el espacio que media entre esas notas disonantes, así como según lo que hay dentro de ese espacio. El color instrumental es otro punto importante que viene a subrayar la intención del compositor por lo que se refiere a la acentuación o desvanecimiento del efecto disonante. Es sabido que, inversamente, en la armonía clásica se pueden producir efectos disonantes con acordes perfectos simplemente por su inoportunidad cromática. De igual modo es clásico el principio de la colocación de las notas de la disonancia; el acorde de novena, por ejemplo, cuya cuarta inversión no permite la escuela, es el caso más típico.

Microtonalismo.—La influencia de las músicas exóticas, cada día más acentuada en el arte europeo, ha producido diversas consecuencias. Las dos divisas más importantes y de una trascendencia más

penetrante consisten en el empleo de los intervalos menores que el semitono y en el empleo de varios ritmos conjuntamente, o polirritmia. Estos dos puntos son enteramente ajenos a la técnica europea, aun la más avanzada, y cuyos intentos más arriesgados acaban de mencionarse. Por lo que respecta a la entonación, se ha visto que la mayor parte de los compositores europeos prefieren la escala artificial, obtenida por el temperamento igual, o sea el sistema de afinación de los instrumentos de teclado. Pero tanto en la voz humana como en los instrumentos de cuerda, capaces de entonaciones libres, los artistas no han cesado nunca de reforzar la expresión, alterando levemente el tono justo, por lo regular en el sentido atractivo o disyuntivo de la disonancia hacia su resolución. Los músicos que prefiriesen la escala justa, o sea la ofrecida por la resonancia natural, tendrían que recurrir al empleo de intervalos muy pequeños, cuya unidad auditiva perceptible es la coma pitagórica. Pero en la música de los pueblos orientales se encuentran entonaciones que unas veces provienen de la resonancia producida por sus instrumentos de viento y otras veces provienen del modo tradicional, sagrado y mágico, de afinar sus instrumentos de cuerdas. En determinados casos, cuando los músicos orientales fundan sus cantos en el em-

pleo de fórmulas modélicas, como los makamath árabes (no sin semejanza a las fórmulas melódicas de la música medioeval), algunas notas, que son idénticas para el oído europeo, se diferencian levemente según el makamath a que pertenecen. Esto da origen a las supuestas escalas ultracromáticas de los orientales, cuya música, rigurosamente, carece de escalas en el sentido tonal que el europeo da a este término, razón por la cual Robert Lachmann llama a las series de sonidos de la música oriental “índice” o “catálogo” de sonidos puestos en sucesión, conforme los vocablos están en sucesión alfabética en un diccionario.

Los músicos europeos que han sentido el deseo de utilizar las entonaciones menores que el semitono no lo han hecho, sin embargo, en ese sentido de la música oriental, sino como procedimiento para enriquecer y ensanchar el actual sistema. Tal es, como caso más reiterado, el del empleo de los cuartos de tono. M. Ch. Koechlin hace remontar la idea a Saint Saëns. Otros parten de la entonación “larga” del séptimo armónico (un si bemol más alto, como séptimo armónico de do) o una entonación “corta” del armónico undécimo (un fa sostenido bajo). Los partidarios de la utilización de los cuartos de tono, como el checoslovaco Alosius Haba, la emplean en los instrumentos de arco como superen-

tonación cromática, o bien en pianos de dos teclados a distancia de cuarto de tono entre sí. Concebido el cuarto de tono como nota intermedia entre dos semitonos, permite conservar la integridad del sistema cromático, y únicamente se presenta como una manera de extremarlo, pero en nada modifica el sistema armónico habitual, puesto que todas las notas funcionales conservan su posición en la estructura tonal, aunque, como se comprende, el cuarto de tono puede utilizarse rigurosamente dentro de la escala dodecafónica, que así se convertiría en escala de 24 sonidos.

El resultado es casi nulo desde el punto de vista práctico. En sucesión es fácil percibir los cuartos de tono, pero dentro de la textura armónica un “do tres cuartos de tono” se confunde con un “do sostenido” o un “re bemol”; esto es, cada cuarto de tono tiende a confundirse con el semitono de sentido más próximo. Sin embargo, en líneas monódicas muy sencillas, el cuarto de tono es un intervalo fácilmente apreciable para el oído europeo, y yo recuerdo con qué claridad se los oía en una plegaria que entonaba un mendigo árabe en El Cairo.

Ferruccio Busoni, muy inquieto por cuanto se refiere a la evolución de la estética y por lo que esta evolución acarrea, creía más fácil para el oído europeo la percepción del tercio de tono; y, además,

su empleo sistemático obligaría a una renovación total de la estructura tonal, pues que la escala de tercios de tono no coincide ya con la diatónica ni con la cromática. Mas sus proposiciones no han pasado a un terreno práctico (*).

Polirritmia.—La sujeción a un principio rítmico es constante en la música europea, que conserva así el germen organizador universal de la música de Occidente, verdadero núcleo vital que hizo posible toda coherencia tonal y de forma, ya que el sentido funcional depende del lugar que el acorde ocupa en el ritmo métrico, y que los efectos cadenciales dependen asimismo de su colocación en el ritmo de la frase. En las músicas orientales la sensación de unidad rítmica está obtenida por la persistencia, de tal manera que es fácil superponer dos o más líneas rítmicas batidas en instrumentos ruidosos de timbres muy diferentes y característicos. Esa superpo-

(*) Ferruccio Busoni: *A new Esthetic of Music*. G. Schirmer, ed. Londres y Nueva York. En España han hecho experiencias microtonales el profesor de Salamanca D. Juan Domínguez Berrueta, autor de obras sobre la afinación pitagórica y constructor de un armonio que acusa la diferencia semitonal de la escala física en "comas". En Valencia ha construído otro instrumento afinado en tercios de tono y ha escrito composiciones para él, en 1922, D. Eduardo Panach Ramos.

sición no es cacofónica, sino que las diferentes líneas se oyen con claridad, como todo el mundo sabe tras de la experiencia hecha desde algunos años con la música de "jazz", cuya percusión proviene, no de la alta sabiduría tradicional de los pueblos orientales, sino de las prácticas mágicas, sencillas de estructura, pero de gran efecto, de los negros del Africa occidental. En el arte europeo la atonalidad encuentra un complemento oportuno en la polirritmia, si bien aquélla suele preferir la vaguedad rítmica indiferenciada, si su escritura atonal carece de líneas bien marcadas. La polirritmia se hace particularmente útil en los casos en que la politonalidad se produce por la superposición de líneas simples o en formaciones acordales suficientemente separadas entre sí por el timbre.

Nuevas formas.—Puesto que la forma en la música tonal está estrechamente ligada a las relaciones interiores de los acordes entre sí y, funcionalmente, con respecto al eje tónico central, y puesto que la trama del discurso se anuda, como los cuadros de una malla, en las cadencias interiores, se comprende que cuando se prescinde de este sistema de estructuración tectónica, la forma general de la obra, tanto como los procedimientos de cohesión interna, tienen que ser sustituidos por otros más adecuados a los nuevos métodos. Pero éstos son

eminentemente experimentales, y en la mayor parte de los casos la doctrina que los expone es, más que una realidad, comprobada "in extenso" en la práctica, una deducción o generalización teórica, al paso que su aplicación se hace en calidad de experiencias aisladas dentro de un conjunto sonoro donde predomina la gramática clásica. Más que en un esperanto de fresca invención, los músicos, por avanzados que sean, necesitan apoyarse en un mínimo de principios capaces de ser admitidos por el auditor, por avanzado o especialista que éste sea a su vez. Pero el cuerpo general del edificio, es decir, la estructura formal, permanece en pie, con tantos quebrantos como se quiera, aunque con un mínimo de equilibrio. Únicamente se prescindirá del conflicto de fuerzas que lo mantienen erguido cuando se haya descubierto otra estructura tan sólida. A lo menos, otra que, si no fuese capaz para que se levanten sobre ella grandes edificios, sí lo sea para que se sostengan en pie pequeños pabellones de una arquitectura y decoración de nuevo tipo. Por eso el terreno de experimentación tiene que ser el de las pequeñas formas, y si algún compositor se siente con fuerzas para abordar una obra de gran dimensión, lo hace llevando a ese terreno, no la fuerza unificadora y sintética de las formas grandes, sino yuxtaponiendo pinceladas breves.

Desde los primeros tiempos de la metodización de las nuevas prácticas, el teórico inglés antes citado, A. E. Hull, erigió como principio constructivo el lema de que "forma quiere decir coherencia". Algo es, pero no es sino un "pis aller". Un Viollet le Duc se habría sonreído si alguien le hubiese dicho que el arte de la arquitectura consiste en poner un ladrillo sobre otro. La forma, en este caso, no pasa de la categoría de muro o de pie derecho. Indudablemente, en el arte hay más, pero la arquitectura actual no ha podido inventar otro tipo de construcciones que carezca de base, techo y paredes, de puertas y ventanas. Su combinación es lo aleatorio, no su existencia. En la música postimpresionista, en la que va del expresionismo a la atonalidad, se querría construir el edificio sin paredes, techo ni cimiento. Es, pues, un edificio de aire, que flota en el ambiente. Se trata de saber si es habitable. Las últimas obras de Alban Berg parecen responder afirmativamente.

Como en los tiempos en que Schumann buscaba en el piano fórmulas rítmico-melódicas capaces de acentuar el gesto y el carácter, gran parte de la música basada en las nuevas divisas se ensaya en coordinar sus materiales de manera que ofrezcan algún sentido. Las pequeñas piezas para piano de Schoenberg muestran a la perfección este proceso balbu-

ciente que procura pasar en seguida a la unión de vocablos entre sí, esto es, al engarce de brevísimas fórmulas, sus “grundgestalten”, en las que se presenta ya un principio de contenido musical, según se ve en sus *Cinco piezas orquestales*. El miniaturista más acreditado del grupo, Antón von Webern, llega incluso a la composición de sinfonías, pero éstas tan sólo son fugaces yuxtaposiciones de pinceladas sonoras, de finos timbres orquestales, apenas ligados entre sí por una sustancia plástica; o bien minúsculas combinaciones armónicas que se ofrecen al auditor muy espaciadas, aisladas, como un puñadito de confites deliciosos al paladar. Si la materia plástica interviene como sustancia aglutinante, el símil confiteril se convierte en un especie de guir-lache..., que conviene degustar lentamente mejor que triturarlo entre las mandíbulas.

Fuera de las razones de funcionamiento tonal, los principios constructivos en que se basa la música como organización de trozos sonoros llamados motivos, giros o frases, no pueden ser más sencillos: consisten, en esqueleto, en el principio rítmico de la arquitectura, esto es, en la repetición alternada. El ritmo plástico más elemental es el de una columnata, esto es: columna, vano, columna. Así obtendremos un primer período, que podemos repetir más lejos, con lo cual puede obtenerse una apa-

riencia de forma: por ejemplo, si sobre esos dos grupos se superpone el frontón clásico, que sirve de elemento cohesivo, con principio y fin de un proceso dinámico. A saber, en el primer grupo de columnas se abre el crescendo de las líneas divergentes del frontón. Llegan a su ápice en el centro del gran espacio central, y luego las líneas se cierran convergentemente en un decrescendo sobre el segundo grupo de columnas. Es fácil traducir musicalmente este elemental proceso constructivo, representando a la columna por giros breves repetidos más o menos exactamente entre materia sonora amorfa. La dinamicidad del frontón clásico se consigue en la composición escolástica merced al proceso moduladorio, que ensancha un período central o de desarrollo, llevando la tonalidad hasta un “climax” o punto de elevación lírica desde donde se desciende al tono fundamental en un proceso recapitulativo.

En la música atonal se observa bien la primera parte de este elemental sistema. Los compositores trabajan para sustituir la segunda por algo equivalente. Entre tanto, algunos compositores renuncian a la parte dinámica de ese proceso y buscan en la primitiva sonata monotemática, que responde bastante exactamente al sistema columna-vano-co-

lumna, un campo de experimentación, reducido, desde luego, pero no sin firmeza.

Primitivismo.—Esta es una de las razones por las cuales hay en la actualidad un grupo muy avanzado de compositores que, aunque manejan una sustancia sonora en extremo moderna, retroceden a las formas elementales de construcción. Es un resultado lógico, porque aquellas formas muy escuetas respondían a un estado de inseguridad en el manejo de la materia y desconocimiento de las posibilidades de ésta. El primitivismo enunciado anteriormente como el futuro en la música de las próximas generaciones aparece aquí confirmado otra vez (*). Así, pues, repetimos: formas elementales, llenas de una sustancia que responda a un nuevo sentido tonal, y tratada en superposiciones polifónicas. Sustituída la tonalidad propia del período armónico conforme éste sustituyó a la de los tiempos medioevales, se repetirán probablemente las fases históricas de evolución en la escritura, en la forma y en el ensanchamiento del sentido armónico mancomunadamente, porque dichas fases de la evolu-

(*) Véanse mis artículos sobre el XIII Festival de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea en Praga, septiembre de 1935. (En el libro próximo a aparecer, *Cuestiones actuales de Música y Danza.*)

ción histórica responden al mecanismo de la evolución biológica.

En parte porque se siente vagamente este retorno a las viejas prácticas, o, mejor dicho, porque se presiente la vuelta de un estado de cosas semejante al de los tiempos primitivos de la Música (conforme ciertos escritores políticos presumen la vuelta de un estado de cosas semejante al de la Edad Media), parte como reacción contra los puntos más extremos de la música actual, algunos compositores se han declarado defensores, paladinamente, de la tonalidad medioeval y del empleo de las modalidades eclesiásticas; o han vuelto a la escritura muy simple de polifonía vocal; o bien buscan en el contrapunto formalista un escape hacia una música que llaman objetiva en el sentido de que rechaza imperativos de carácter sentimental o subjetivo; o bien buscan la estructura de la sonata monotemática de Domenico Scarlatti y la técnica correspondiente del ataque duro, no cantante, en el piano, después trasladado a la orquesta, en donde se busca preferentemente el empleo de timbres fríos e instrumentos poco expresivos; o bien todavía algunos compositores se retrotraen a la época de la "galantería" mozartiana y al sinfonismo prebeethoveniano.

Estos compositores responden a un criterio diatónico cuyo mayor rigorismo coincide con su ma-

yor primitividad. Es la contrapartida del ultracromatismo: y su impassibilidad expresiva es la reacción contra el “expresionismo” de donde proceden los procedimientos atonales más disolventes.

CAPITULO IV

PERSPECTIVAS HACIA EL FUTURO.

Savez-vous ce qui fait de la poésie aujourd'hui et de la philosophie surtout, lettres mortes? C'est qu'elles se sont séparées de la vie.

A. GIDE. *L'Immoraliste*, pág. 170.

Expuestas sintéticamente la circunstancias en que nace el siglo XX, y examinado el paso que siguen las producciones más señaladas de su primer tercio, se hace posible y es además necesario examinarlo a la par del ritmo seguido por las que presidieron el nacimiento del siglo XIX. De este modo aparecerá más claro en qué puntos persiste o varía el sentido de la función social de la Música en nuestra época, en razón de la conciencia social del tiempo en que vivimos.

El hecho inicial más significativo del siglo XIX consiste en el cambio de función social impreso por Beethoven a los tipos de arte sinfónico y de cámara del siglo XVIII, a saber: 1.º Con la gran sinfonía

hace posible el espectáculo “concierto sinfónico” para una gran masa de auditores, la cual se siente inflamada por el contenido humanista de la música beethoveniana. 2.º Transforma el arte del cuarteto, de su aspecto limitado de diletantismo aristocrático, en forma libre que depende en su estructura de un contenido expresivo cada vez más íntimo y concentrado. 3.º Las formas pequeñas de la música, en relación a la gran forma sinfónica, a saber, la sonata para piano y para cuarteto de cuerda, quedan convertidas, poco después de Beethoven y merced a sus sucesores, en formas grandes de un nuevo tipo de concierto público, el recital de piano y de música de cámara.

Weber aporta al teatro semejante cambio de función social, haciendo de la Opera un producto de fuerte esencia popular e iniciando la relegación del virtuoso vocal.

Schubert lleva desde el pueblo al salón burgués la música de canto y de danzas populares y crea con ellas un nuevo tipo de función en las formas pequeñas. Sobre esta base y no sobre la de Beethoven se apoya el arte intimista de la segunda generación romántica (24), arte refinado, que se vierte dentro del individuo y no de la masa. Estos son los hechos más señalados de la primera treintena del siglo XIX.

Los más señalados de la primera treintena del siglo xx son: mientras que el concierto y la ópera parecen prolongar su función social en pleno declive, es decir, que la tal función periclita, agotándose, tipos nuevos de arte aparecen, el más importante por su extensión social, el cinematógrafo sonoro, que equivale en sus rasgos generales al teatro popular con música del xix, tanto por su superposición de escena visual y de acompañamiento sonoro, como por su apelación a la pluralidad de espectadores.

Mientras que se presencia la posibilidad de una evolución en ese arte aun rudimentario, ninguna perspectiva se ofrece como transformación del tipo recital y concierto, cuya vida se sostiene de un modo cada día más artificioso y siempre como prolongación de una función social cuyo contenido parece agotado. Si el concierto sinfónico, de organización antieconómica hoy, y, por lo tanto, amenazado de muerte, se lleva a las grandes masas atendiendo a un criterio de democratización del arte y de alivio económico, el resultado conduce a otra forma de agotamiento por la falta de renovación en el repertorio, ya que las obras capaces de interesar a las grandes audiencias parecen haber consumido su comunicatividad, mientras que la mayor parte de las que se construyen en el siglo xx retraen su sentido a públicos cada vez más restringidos.

A su vez, las obras inspiradas en la música popular, tratadas según la estética denominada nacionalista a fines del siglo último, o han perdido eficacia o han evolucionado en tipos superiores de arte. En los años de la gran guerra, la música sintió ya sed de elementos populares y exóticos que la fecundaran, encontrando un cauce de frescos en la música negroide, y en general en todas las de un exotismo lejano. Su influencia se extendió en seguida a las formas pequeñas, repitiéndose, en cierto sentido, el período que en este siglo correspondería a la influencia de Schubert, los Lachner y los valsistas vieneses en el siglo XIX; pero mientras que estas formas pequeñas ochocentistas evolucionaron en términos de nivel estético superior, impulsadas por el movimiento romántico vital en su época, las actuales formas de danzas influenciadas por las aportaciones exóticas no han seguido semejante movimiento ascensional, por no existir hoy impulsos estéticos análogos a los sugeridos por el movimiento romántico. El sentido democrático y de gran extensión popular que pudieron traer esas formas pequeñas quedó en seguida satisfecho, y el producto que se obtuvo agotó pronto su contenido, como los tipos de arte menor que nacían y desaparecían rápidamente en la segunda mitad del siglo XIX y cuyos representantes más caracterizados fueron el cuplé y las varietés jun-

to al espectáculo escénico que se calificó de "género ínfimo": formas disminuídas de arte en las cuales no se encontraba ya ninguna de las cualidades que permitieron la prosperidad de las formas pequeñas tras de Schubert y cuya acción en la evolución de la música del XIX fué tan decisiva.

Examinando, pues, ambos tipos de creación artística propios del siglo XIX, en su pervivencia dentro del primer tercio del siglo actual, se observan dos conclusiones generales: 1.^a Parecen vaciarse progresivamente de la función social que les dió razón de existencia. 2.^a Esa anemia vital procura compensarse aportando otros elementos de alta consideración intelectual, capaces de mantener, durante cierto tiempo, el prestigio en que dichas formas de arte eran tenidas en la escala de valores del siglo XIX y que continúa a lo largo del siglo XX, es decir, la escala de valores técnicos.

Dicho en otras palabras, se compensa la falta de sustancia vital merced al prestigio de la técnica: esto es semejante al recurso de sustituir en un organismo decadente su metabolismo funcional merced a la ingestión de sustancias minerales compensadoras. Es sabido que si la fisiología no reacciona a tiempo, el organismo perecerá envenenado. Semejante intoxicación se observa en la mayor parte de la música actual según un doble proceso: 1.^o Por complicación

en la parte tectónica, estructural de la música, esto es, intoxicación por exceso. 2.º Por trastorno, “détournement”, desvío de la función propia de la técnica, o como si dijéramos, por equivocación en el régimen medicinal de un enfermo a consecuencia de un diagnóstico equivocado. La intoxicación proviene aquí del extravío de la función técnica.

Ha sido fenómeno ejemplar y constante del siglo XIX el desarrollo del tecnicismo en el sentido de su creciente eficacia. Coincidentemente, por ley económica, la eficacia tendió a la eliminación de agentes superfluos, de tal modo que la complicación creciente de la técnica provino, no de aglomeraciones inútiles, y por lo tanto perjudiciales, sino por consecuencia de la progresiva riqueza de conocimientos y de aprovechamientos de fuerzas: toda complicación que no esté dictada por una multiplicación de la eficacia es complicación viciosa, destinada a morir tan pronto como un nuevo mecanismo más sencillo sea capaz de obtener el mismo resultado; o bien si un mecanismo más complicado ofrece un rendimiento cuya utilidad está dictada por determinadas ecuaciones. Como se sabe, se han creado graves problemas de índole económica a consecuencia del aumento en progresión geométrica de la producción tras de un aumento en progresión aritmética de los factores de trabajo.

En el arte, el fenómeno inverso parece presenciarse: a un aumento en progresión geométrica del esfuerzo creador responde un aumento en progresión aritmética de su eficacia en el medio social: la pérdida en la función conduce paulatinamente al agotamiento.

Mientras que el principio mecánico evolutivo dice que a la misma eficiencia debe responder mayor simplicidad, vemos que en todo el arte musical contemporáneo se observa exactamente lo contrario; esto es, que a un progresivo refinamiento en la textura sonora, exquisitez de procedimientos y de mezclas armónicas y de color, sutilidad en el encaje de los ritmos, etc., corresponde una menor eficacia sobre el público. Durante cierto tiempo se ha pensado que dicha complicación de la técnica provenía de la necesidad de ir sustituyendo un material sonoro agotado en sus posibilidades expresivas, y que su primera escasez de eficacia en el público era transitoria, porque provenía de una falta de entrenamiento de éste en los nuevos procedimientos y en la nueva estética a que respondían, es decir, de su falta de cultura inicial, que se esperaba quedase rebasada poco tiempo después.

En general, algo semejante ha ocurrido en cada momento en que una personalidad potente ingresaba en el arte; pero esta desorientación fué tan-

to más breve cuanto que la aportación del nuevo genio estuvo más dentro de la función social del arte de su tiempo o fué capaz de hacerla evolucionar en la propia medida de su genialidad, lo cual viene a ser un fenómeno correlativo. En semejantes casos, el genio desconocido encontraba pronto su acomodo y la manera de dirigirse a un público, más o menos limitado; porque, por ambas partes, había una necesidad fundamental de entenderse. Aun en los casos más dramáticos, los artistas “no entendidos” en su generación, lo eran en la siguiente, lo cual en nada trastorna el juego normal de la sucesión de generaciones. El artista procedía habitualmente por tanteos, y partía de una base muy amplia tradicional. No sabía “exactamente” lo que quería, ni sus auditores tampoco; pero esa serie de tanteos preliminares le eran a él tan útiles como a la masa de público, y al cabo de algunos de ellos, cuando el artista no había rebasado aún su época de madurez, la perfección de su estilo personal estaba ya conseguida, y un público cada día más numeroso se sentía capacitado para comprenderlo.

En la inmensa mayoría de los casos, la aportación personal, con las modificaciones técnicas consiguientes, apenas modificaba lo establecido sino en una proporción modesta. La parte más sensible del cambio consistía en la novedad en la expresión y en la

de las ideas o sentimientos comunicados, que pertenecían a un linaje u orden de propósitos estéticos lo suficientemente distintos de lo establecido para que pudieran pasar por revolucionarios. Pero los fundamentos generales del arte, por lo que a forma y prosodia se refiere, cambiaban relativamente poco. Esta trayectoria ha sido subvertida enteramente en la última fase artística, es decir, dentro de este siglo. Al producirse el divorcio con las grandes masas como consecuencia de la trayectoria intimista seguida por la música, unos productores, los que no quisieron perder el contacto con esas grandes masas, pensaron que su salvación consistía en la repetición de los modelos llamados clásicos, y comenzaron a producir un arte de segunda mano, tanto en las altas esferas artísticas como en las más bajas. A ello contribuyó la enseñanza de las escuelas oficiales con sus procedimientos para la composición de falso arte, o sea de arte según determinado modelo.

Como reacción contra ese arte de calco y copia, otra parte de los productores creyeron, más lógicamente, que el arte debía evolucionar en el sentido determinado por las causas del divorcio; esto es, en un sentido cada vez más refinado como expresión, materia utilizada y confección técnica. De este modo, la música, cada vez más alejada de las masas, adquiere paulatinamente un carácter críptico, y, conse-

cuentemente, su público va reduciéndose al formado por la clase misma de productores, a los que se añade un coro cuyas reacciones no están dictadas por el fenómeno artístico que presencian, sino por otras razones de índole políticosocial, de propaganda basada en la petición de principio del buen tono, etc. Es lo que se ha llamado el esnobismo, que, al reclutar gran parte de sus fuerzas entre las gentes ricas, consigue suplir por medios indirectos la anemia económica que aquejaba a este modo de producción del arte. Como la propaganda y el esnobismo—juntamente con una cantidad nada desdeñable de gentes que realmente sienten un placer en este arte, más otra masa inerte de concurrentes por hábito y costumbre pasiva—dieron origen, ya desde fines del siglo, a la constitución de sociedades especiales, y como la divulgación creció en una proporción desconocida, pareció que se creaba un nuevo público que aumentaba mecánicamente a impulsos de una nueva mecánica de reclutamiento. Un espejismo se presentó así, al crearse un público especial dentro del público general, esto es, siguiendo una trayectoria inversa a la que el crecimiento de auditores siguió desde el público especializado del siglo XVIII al público general del XIX.

Este espejismo tiende a su evaporación al intensificarse las causas que lo crearon, o sea el creciente

sentido crítico del arte de estos últimos años. Impulsado con un fuerte movimiento el deseo de aguzar los rasgos expresivos y el de presentarlos dentro de procedimientos técnicos enteramente desusados, la técnica pasó pronto a un primer plano, relegándose a último término la idea estética. Cada vez más en precario ésta, no tardó en ser suplida por fórmulas convencionales, tan breves e inoperantes como fuese posible, mientras que se construía sobre ellas un edificio teórico, en la mayor parte no menos convencional y forzado, fruto de elucubraciones personales que no respondían a ninguna necesidad estética, sino al movimiento centrifugo y disolvente iniciado desde las primeras obras del siglo, desde Debussy como cabeza visible.

En el tanteo al que todos los artistas de real personalidad se han visto obligados para acomodar ciertos aspectos formales y técnicos a sus necesidades expresivas, presidía siempre, si el proceso era genuino, una cierta ley de equilibrio entre el productor y su público (digo "su" intencionadamente para distinguir una primera minoría más inteligente de la masa general) finamente observada por aquél, y que se traducía en una literatura exegética de tonos melodramáticos. Es lo que se ha llamado el dolor del artista, los sufrimientos del artista, la tragedia del artista, etc. Pero dicho artista, si lo era verdadera-

mente, no perdía nunca en su conciencia el sentimiento de esa ley de equilibrio, que no se formulaba claramente, ni es fácil de formular, pero de la cual hay un síntoma claro, y es el apoyo o el desasimiento del público.

Al convertirse los artistas productores en público de sí propios, con sus ardientes partidismos o contrapartidismos acérrimos y la agitación consiguiente, se acentuó el fenómeno de espejismo que he señalado. Pero la ley de equilibrio estaba rota y paulatinamente la conciencia social iba abandonándolos, relegando este movimiento a un núcleo especializado de la sociedad contemporánea, sin real acción en la conciencia social de nuestra época. La situación es tal, que, en los casos extremos, el artista productor se ha convertido en autoconsumidor, como lo saben bien los editores de música, o en proveedor de pequeños grupos adictos cuya acción dentro de las fronteras patrias o fuera de ellas se organiza prolijamente en virtud del trabajo de entidades "ad hoc". La gran función social ejercida por la Música en tiempos anteriores, tanto como función social religiosa, aristocrática o burguesa, se anquilosa paulatinamente y se reduce en nuestros días a una actividad secundaria y especializada, más propia del tipo coleccionista, como la numismática o la filatelia, que una función de carácter social. Así ha nacido lo que hoy se denomina, en la esfera del auditor, el

“coleccionista de audiciones”. Unos coleccionan audiciones de obras clásicas, otros de obras modernas o ultramodernas, lo mismo que se coleccionan pipas o azagayas.

Hay, pues, un doble síntoma, síntomas graves que acusan una periclitación de lo que entendemos por arte musical, en el siglo presente, según un concepto que procede enteramente del anterior. Estos síntomas son: la pérdida de función social y el desvío del sentido técnico; por decirlo en términos biológicos: la atonía del funcionamiento fisiológico y la fatiga de los órganos sometidos a un trabajo inadecuado. La fatiga aumenta a causa del abuso de excitantes particulares que aceleran la destrucción de la armonía orgánica. No hay que ser zahorí para predecir el resultado. Si el enfermo no cae en buenas manos y no es conducido rápidamente a un sanatorio, su defunción es cuestión de tiempo. Pero ¿es que hay sanatorios para este género de enfermedades sociales?

* * *

La diferencia entre un “sermo nobilis” y un “sermo vulgaris” se produce en el arte no en su período de apogeo, sino poco después, cuando comienza a desprenderse de ella un sector que desvía el sentido de la función social general en funciones secunda-

rias; bien en una trayectoria ascendente o descendente. No es fácil determinar en los primeros momentos si esa nueva trayectoria es lo uno o lo otro, y frecuentemente se confunde la extensión del radio de acción con el movimiento ascensional en la categoría de un arte; o, mejor todavía, se considera como decadente la limitación del radio de acción sobre la sociedad contemporánea. Es menester esperar cierto tiempo para poder decidir a la vista de las reacciones producidas. Un movimiento en apariencia decadente puede engendrar estados de opinión cada vez más intensos, y ese dinamismo en el sentido de profundidad puede trocarse tiempo después en extensión. A la inversa, una extensión del área receptiva puede ir, y lo va frecuentemente, en menoscabo de su fuerza de penetración, lo cual acarrea una debilidad próxima.

La depuración de un "sermo nobilis" respecto de un "sermo vulgaris" puede ser seguida de una u otra consecuencia: el "sermo nobilis" termina por desterrar al "vulgaris", creando un nivel letrado superior, o inversamente, puede terminar en un eufuismo anémico. Uno u otro fenómeno se producen, como puede comprobarse históricamente, según que la discriminación del idioma vulgar en idioma selecto responda a un movimiento ascensional de la vida social del momento o al contrario. En nuestros días, la

música de más alto porte se ha divorciado en su idioma de un modo tan radical respecto al lenguaje de la música vulgar (por no decir popularesca, o de barrios bajos), que aquélla es perfectamente incomprendible para los habituados a esta otra música de tipo bajo. No es que una lengua romance nazca de un bajo latín, después de ser éste un descenso provincial del idioma metropolitano, sino al contrario, es decir, que un idioma integrado por giros, modos de dicción y vocablos seleccionados se separa del idioma general: 1.º Para expresar conceptos especializados, lo cual da origen a los “argots” de oficio. 2.º Por amor a la forma misma de la expresión, separadamente del concepto que deba expresar. En el primer caso, el lenguaje de laboratorio se corrompe en la medida de lo especial o críptico de su contenido, yendo a parar a una jerga. En el segundo, el divorcio con la idea que hay que expresar llega a tal término que ésta tiende a desaparecer conforme los modos especiales de dicción se hacen más cerrados en su convencional elegancia. En gran parte de los casos, parece que esto es lo que ocurre actualmente en la música contemporánea.

¿Es que el nuevo lenguaje que la técnica actual de la armonía y su concepto de la tonalidad ha llegado a crear se debe a la necesidad de expresar conceptos para traducir los cuales era incapaz el “ser-

mo vulgaris” de la armonía y tonalidad clásicorrománticas? En los capítulos anteriores se ha dado la respuesta, al encontrarnos con que la mayoría de los compositores que más acentuadamente utilizan esos procedimientos reaccionan ante estímulos expresivos netamente románticos, mientras que se estima concluso el ciclo de los compositores impresionistas a causa de la limitación de su horizonte expresable. La mayor parte de los descubrimientos técnicos de éstos, que respondían a una trayectoria lógica y legítima, puesto que intentaban servir a ideas de nueva circulación, han sido asimilados por aquellos otros de un modo menos orgánico que adjetivo, lo cual no es la mayor garantía de permanencia.

Se ha querido comparar esta creación de un “sermo nobilis” dentro de la música del nuevo siglo con la adopción del latín por los humanistas italianos de la baja Edad Media, en los propileos ya del Renacimiento. Un somero repaso a este movimiento ideal, por tal modo extraordinario, aclarará mejor nuestras ideas. Que unos hombres de agudo espíritu y movidos por la fuerza de unas ideas insólitas busquen su expresión en una lengua muerta, apenas conocida más que por una casta letrada, es un hecho extraordinario que nos advierte sobre la limitación y especialización de la función social desempeñada por semejante género de literatura: esto

es, el divorcio que plantea con la conciencia popular y, mejor dicho, el desdén hacia ésta, cuya existencia apenas se daba por válida, para dirigirse a otro tipo de conciencia social más alta, residente en las clases cultas, las únicas eficientes en la marcha de la sociedad, a lo menos en determinado período de la historia italiana; período circunstancial bajo cuyas apariencias latían fuerzas que no tardarían en hacerse presentes de una manera que quiero recordar, porque aclara mi idea respecto al juego de fuerzas entre el artista creador y la sociedad de su época, con su acción y reacción recíprocas.

La adopción normal del latín entre los humanistas italianos parte, como se sabe, de Petrarca. Todavía el Dante, que era cuarenta años más viejo que él, se complacía al oír sus versos recitados por los trajinantes, en el camino real, y por los herreros que los apañaban, forjando herraduras en el yunque cantante. En sus epístolas familiares, Petrarca solicita el tributo de los doctos y desprecia el homenaje de la plebe. Acentuando este impulso restrictivo, Poliziano, tiempo adelante, incluso oscurece su latín (*),

(*) Como en nuestros días Mallarmé, que para dar por terminado un poema necesitaba "ponerle dentro alguna oscuridad". Véase sobre este punto Alfred Poizat: *Le Symbolisme*. Mallarmé, III (1919), y Ernest Raynaud: *La Mêlée symboliste*, vol. II, "S. M." (1920).

seleccionando el escaso público de eruditos capaces ya de entenderle. Desde Leonardo Bruni al comenzar el siglo xv hasta Francisco Guicciardini, cien años después, se tiene al pueblo por cosa sospechosa, si no es que se le considera como una cantidad informe de necios. Con los aires de erudición se crea una aristocracia de letras, y como a ello acompaña el fino comportamiento social, las buenas maneras, esa aristocracia literal asciende a los palacios de los regidores, en quienes refina la bárbara sangre que-rellista y guerrillera, enseñándoles a la par el aprecio por el hombre de letras y por las obras de arte, cuya suntuosidad colabora en su autoridad y poderío merced al deslumbramiento del vulgo. El humanismo italiano traslada el centro de gravedad de la sociedad, que no cae ya en la masa estrictamente sometida a reglas de carácter trascendente y procedencia divina, como en la Edad Media, sino que lleva ese centro de gravitación a núcleos aristocráticos que se erigen en dictadores de leyes. La unidad del universo medioeval en su aspecto de estado religioso con su doble corriente, se rompe en el cuatrocientos, y una causa eficiente en esta ruptura consiste en el estado de espíritu creado por la intelectualidad letrada, en seguida apoyada por la aristocracia gobernante, de tal manera que esa adopción del latín, que parecía críptica y retrogradista

a los núcleos de sociedades monásticas, ejerce un influjo insospechado: la creación de grupos rebeldes a la autoridad apostólica, y aunque en un principio despóticos y aristocráticos, sirven de levadura en la masa del pueblo, que se siente ganada de semejantes estímulos. El humanismo latinizante, que en la especie produce un tipo de "deformación profesional" inteligentemente expuesto por Ph. Monnier en su estudio sobre *Le Quattrocento*, o de "barbarie de especialistas", como lo denomina Ortega y Gasset, resulta ser una semilla exótica cuyos gérmenes maduran en pródigos frutos.

La aristocracia del arte y de las letras se diferencia de la aristocracia de sangre en un detalle fundamental: en que no se hereda. Es una selección por el espíritu, y el espíritu surge donde le place. Las nuevas generaciones de artistas y letrados salen del reservorio universal, del gran orco que es el pueblo. Frecuentemente no pierden contacto con él: si algunos hablan un lenguaje críptico entre colegas, el recuerdo enternecido de sus compañeros de infancia les vuelve a los campos. Sobre todo en las artes plásticas no cabe oscuridad de lenguaje. El pueblo siente su emoción y dirige la vista hacia lo alto. Cuando Lorenzo de Médicis sucede al gobierno de sus padres y abuelos, la voz de su sangre popular habla en él con tanta energía como la voz de su in-

teligencia, cultivada en los mayores refinamientos. El latín y el griego no son lenguas comprensibles para el vulgo florentino; pero éste recibe indirectamente su influencia por la virtud de los ingenios esclarecidos y el beneficio de sus creaciones, que, en un conjunto de excelencias sociales, han logrado un nivel de vida magnífico y lo han dotado de tal fuerza dinámica que produce un tiro de chimenea merced al cual el pueblo florentino se ve impulsado en una corriente ascensional. La erudición, de área limitada, resucita artes, letras, fiestas de mucho más dilatado radio de expresión, y todo ello no prosperaría y perecería por asfixia si no se llamase al pueblo para que participase en la euforia intelectual que la irradiación del espíritu produce (*). Lorenzo de Médicis liba en las flores más escogidas que los grandes ingenios literarios le ofrecen; pero la miel que el suyo propio destila no revierte en esos cálices, sino que busca el camino de aquellas masas que tan jovialmente le acompañan en sus fiestas. El espíritu refinado por el humanismo está latiendo en la

(*) Recuérdese lo dicho en la nota 14 sobre la expansión de la "Opera in música" y del teatro lírico popular. Sobre el elemento popular en el teatro de Lope de Vega, véase Karl Vossler, *Lope de Vega y su tiempo*, pág. 189. Madrid, 1933.

base de sus poesías; pero Lorenzo quiere que su lenguaje, como lo quería el Dante, sea comprendido por el menestral y el artesano, por el erudito y el gañán. No es menester ni hablar en culto ni hablar en rústico. Puede hablar en el idioma que ya era tan puro y gentil en el Alighieri y que constantemente puede mejorar en la forma, guiado a la vez por una inteligencia cultivada y un sentimiento netamente popular. Así, el latinismo de los humanistas, críptico y minoritario, desaparece, como toda innovación voluntaria y sistemática, toda vez que ha comunicado su movimiento ascensional, de gran vitalismo, a la enorme corriente de la masa dotada de un impulso coincidente. La función restringida del primer movimiento intimista se ha convertido en amplia función social (25).

Por lo que se refiere a los latinistas que siguieron fieles al principio hasta última hora, cuando ya el toscano lo había depuesto en su calidad de "sermo nobilis" literario, su suerte no pudo ser sino la que cabe a quienes practican un arte del que se ha evaporado la razón de ser y queda exhausto como función social: a saber, el amaneramiento y el academismo, que es una forma legal de amanerarse. Como Monnier dice, a mi juicio, con gran acierto, "el latín clásico, el bello latín no es una lengua, sino una actitud", una posición estética. Pero la sangre po-

pular late con demasiada fuerza aun en los humanistas más sedentarios y esa posición estética superior que debía verter en bello latín bellos conceptos, no tarda en decaer hasta el nivel de la calle. Uno de ellos, Guarino, había llegado a separar de tal modo el "sermo nobilis" del "sermo vulgaris" que pudo afirmar que la vida es una cosa y la literatura otra. La distinción no dura mucho si la literatura es flaca y la vida tiene robustas apariencias. Tras de la dignidad de un Poggio surge la procacidad de un Filelfo, y el latín empieza a servir para describir las mayores bajezas y arrojar al colega un cubo de insultos eruditos. Esta influencia de la calle, sin embargo, no es estéril, sino que, como queda dicho, contribuye poderosamente a acercar al pueblo un orden de cosas que parecían ajenas a él, lo cual, si corrompía el bello latín, esclarecía al pueblo. Esa doble corriente, que es el mejor síntoma de la vitalidad de un arte, está observada por Monnier al decir que "al llevar la antigua nobleza a las pobres cosas del pueblo, ciertos tipos de poesía popular inspiraron a algunos de entre los mejores latinistas de la corte de Lorenzo de Médicis, de tal manera que gracias a la influencia italiana se obtuvieron, por decirlo así, nuevos géneros latinos, y de la misma manera se obtuvo gracias a la influencia latina nuevos géneros italianos". Naturalmente, una vez en

marcha el italiano como lengua literaria, no le quedaba al latín sino perecer por segunda vez. O lo que es peor, sobrevivirse en precario, de lo que es testimonio, el más elocuente entre todos, la suerte del humanismo en Nápoles, donde lo popular aprieta con mayor fuerza que en ninguna parte y donde la influencia latinista llega con considerable retraso. Tras de Pontano y Beccadelli, tan populares en sus asuntos y de tan cuidado idioma, el latinismo termina su obra en Nápoles con Sannazaro, en el primer tercio del siglo XVI, con una perversión de gusto y en medio de amaneramientos que pueden persistir entre las gentes refinadas de una corte real, pero no en la discusión de una república burguesa como Florencia. La dominación española en Nápoles retrae para el uso de su corte a poetas cuyo contacto con el pueblo se hace cada vez más raro (26). Un arte especial, el arte cortesano, superficial, vacío de contenido, pero pomposo en su ostentación, se crea lejos de todo contacto con la fuente vital fecundante. Una sociedad artificialmente sostenida crea un arte para su propio uso, el cual caerá tan pronto como aquélla, falto de mayores raíces, según se ha apuntado al hablar de las grandes formas en el segundo capítulo de este libro (27). A su vez, las formas pequeñas se preciosizan, se amaneran, se alambican, tanto en la corte de los reyes de Aragón,

en Nápoles, como en la Francia de los Luises, donde al lado de la pompa de la “ópera-ballet” alterna la minuciosidad preciosista de las piezas para clave. “Literatura de monarquías, dice Monnier, que crece, prospera e infecta las cortes de España, de Inglaterra, de Francia”, y que forma un mundo enteramente aparte de la conciencia social de la época, la cual no late en la sociedad de los salones, sino en el pueblo llano, cuyos ecos resuenan más sugestivamente en aquellos salones que no entre las gentes modestas la preciosidad de los “clavecines” (28). En pleno siglo XVIII, la tonadilla burlona o desgarrada sube a las salas de las damas; Domenico Scarlatti puede en vano abrir las ventanas de su camarín al camino de arrieros, la cuesta de San Vicente o el camino real de Aranjuez. A él le llegan rumores de guitarras y canciones destempladas de los mozos de mulas. Las exquisitas modulaciones del clavicimbalista famoso apenas hallarán resonancia en el alma de un monje solitario en su celda del Escorial... Amarillos papeles, ración de eruditos.

* * *

El arte musical que vivimos en los momentos actuales, cumplido el primer tercio del siglo, me parece que se hace cada vez más ajeno a la conciencia

social, en la que no ejerce ya apenas una función viva, sino, todo lo más, una función cultural. Es, pues, un arte que vivirá mientras el concepto evaluativo de los agentes culturales no cambie su sistema de valoración. Pero es una vida reducida al ámbito de una vitrina; es un objeto de museo (*). De tal modo está esto claro en la conciencia de los compositores, aun de los más aturridos, que continuamente andan yendo y viniendo al pueblo en busca de tónicos. Pero hay demasiada cocina y demasiada farmacopea en el arte actual y los gustos están demasiado refinados para que los artistas, al acercarse al pueblo, se decidan a sentarse en el figón y comerse un buen plato rústico, una buena merienda y un buen trago de vino de la tierra. Y si lo hacen, es una vez al año, como diversión y turismo, volviéndose en seguida en el autobús a casa (**).

(*) Véase en el apéndice, nota 29, la más reciente opinión alemana sobre Arnold Schoenberg, descontando en ella el matiz político, que tiende a excusar el actual extrañamiento de Alemania de ese músico a causa de su ascendencia israelita.

(**) El populatismo a la moda del "jazz", de Krenek, Hindemith y Weill en sus operetas recientes, o sea lo que se denomina en Berlín la "Gebrauchsmusik", ha sido un episodio rápidamente abandonado. Este intento fué la consecuencia alemana, en rigor, del estilo parisiense de postguerra, con el grupo de los "seis".

Otros destilan las esencias populares en recetas de botica frecuentemente repugnantes al paladar y al olfato, con lo cual alejan todavía su arte del ánimo general. No deja de haber, en fin, quien se come las berzas sin aliño y las patatas con cáscara: este tipo de patanes del arte, que si no abunda no es tampoco raro, colabora a su vez en el alejamiento de la conciencia social hacia un arte que o huele a falta de ventilación o a ese indefinible olor gatuno del papel viejo de los archivos, o a farmacia, o a perfumería, o a corral. ¿Es que el buen aroma a tierra mojada, a hierba que se acaba de cortar, el perfume de la mies, aun el recio olor a moza de mesón, puede encontrarse únicamente ya en la canción popular?

Tampoco. La canción popular convertida en pasto de un nuevo aspecto de la ciencia que es el folklore parece haber desecado sus salubres esencias. Sería menester refugiarse en los pueblos recónditos para encontrar un canto popular fresco y no manoseado por los folkloristas. Pero en este caso lo más probable es que el músico en trance de cacería se encogiese de hombros: el canto popular en su estado silvestre no dice nada a la conciencia artística contemporánea.

No es la trayectoria normal esa de los músicos actuales que van al pueblo como a un balneario en

busca de alivio momentáneo para sus achaques. Un arte no lava su piel con jabones salinos ni normaliza su digestión con elixires estomacales. Individualmente, los compositores pueden encontrar gran provecho en esas excursiones campestres, pero el arte no, porque el arte no tiene realmente existencia histórica más que cuando existe como función viva en la conciencia de un momento social. El popularismo de Manuel de Falla, tan admirablemente trabajado en su mufla de esmaltador y de orfebre, ha producido obras de rico valor, pero tanto más rico cuanto más se alejan de la conciencia popular, como su *Concierto para clavicímalo*, cuyo simple título enuncia ya elocuentemente el concepto cultista que lo ha inspirado. Si otras obras suyas, como *El amor brujo*, ganan extensión en el área popular es, indirectamente, por su referencia a los géneros populares, no por su valor como arte, de tal modo, que sus páginas favoritas alternan en el repertorio de *bailaoras* junto a los Valverde o a los Romero, entre “bulerías” y “alegrías” a la guitarra. El negrismo eventual de Strawinsky le sugirió fórmulas del más vivo interés para el profesional, que salpimentan su música, pero que en nada la acercan a las masas trepidantes ante el primitivismo rítmico del “jazz” o que se extasían en la sensualidad tropical de los danzones, Cuba o Hawai.

Y en cuanto a su inspiración rusa, se ha desprendido de la conciencia social europea tanto como de él mismo, en un sentido evolutivo de su personalidad análogo al de Manuel de Falla y su hispanismo; de tal modo, que el gusto que las primeras décadas del siglo actual sintieron por las músicas nacionalistas parece haberse desvanecido enteramente. Cada música popular vuelve a caer en el ámbito justo de donde salió, sin apelar a más gentes que a las del propio terruño, porque si sale de ellas es a modo de diversión pintoresca, artículo de exportación y espectáculo de "varieté", lo cual nada tiene que ver con la conciencia popular estética. Simple distracción o entretenimiento, que es la manera más indecente de considerar el arte, pero que es todavía como los periódicos ingleses titulan la sección donde se habla del arte de la Música: "entertainments". Es lo correlativo a la clasificación "clase de adorno" con que la música tenía cabida en los colegios de señoritas en el siglo XIX. La decadencia del concepto burgués de la música en el último tercio del siglo XIX queda así proclamada; pero dice, al mismo tiempo, de qué modo se había hecho la música una costumbre consuetudinaria. Un niño, al jugar con un tranvía minúsculo, con un automóvil o un aparato de radio, indica suficientemente hasta qué punto profundo ha penetrado la ciencia eléctrica y me-

cánica en la conciencia social y de qué manera indispensable ejerce una función.

Hoy, el arte se aleja de ella conforme el deporte la gana. ¿Es que los artistas deben ir al encuentro de la masa de auditores? No más que van a ella los boxeadores o futbolistas. Es la masa la que viene a ellos. ¿Por qué ese cambio? No es cosa mía el explicarlo aquí, ni lo conseguiría probablemente; pero he procurado exponer por qué proceso y por qué razones el arte de la Música, tal como lo concebimos todavía, pierde en el siglo xx su función social, es decir, por qué está condenado a morir (30).

* * *

Conviene no desolarse demasiado pronto: al decir que la música del siglo actual está en periclitación y en trance de muerte no quiero significar que el arte sonoro vaya a desaparecer sobre la haz del planeta. Esto es asunto enteramente diferente. La Música, o por lo menos una serie organizada de sonidos, ha desempeñado desde los tiempos más remotos de la prehistoria una función social. Huecos labrados de reno fueron ya instrumentos musicales; laminillas ronflantes, según que se las imprimiese, atadas a una cuerda por el cabo, un movimiento rotatorio. La cueva de Cogul, en Lérida,

muestra pinturas rupestres en donde varias mujeres danzan en torno de un varón. Danzas ceremoniales, instrumentos mágicos que producen sonidos misteriosos, no se sabe por qué. En el acto de exaltación de las potencias superiores, el hombre pone en acción de presencia todo aquello que le parece más precioso. El arte suntuario nace con la más elemental forma de sociedad, y va vinculado inalienablemente a toda manifestación de superioridad: guerrera, sacerdotal, regidora. La belleza del objeto corresponde a la superioridad personal en todas sus apariencias, de tal manera, que si el guerrero o el sacerdote no son bellos, se los embellecerá ornamentándolos con objetos que, además de su preciosa sustancia, están dotados de influencias mágicas, como los instrumentos que producen ruidos entonados y capaces de regulación. Toda la suntuosidad traída a recaudo en la sociedad de Neanderthal o de Altamira, en Cogul lo mismo que en Bizancio o en la Francia de los Luises o de los Napoleones, está puesta en movimiento, es decir, está dotada de vida merced a la danza. Cada tipo de sociedad utiliza suntuariamente sus concepciones mágicas de la belleza y de la fuerza: las decoraciones murales, los frescos de la Sixtina, los coros antifonales de la Sinagoga y de los monarcas bizantinos, el canto gregoriano, el gran órgano, los fusiles y los cañones en un de-

terminado modo de danza plural que se llama parada, los aviones, los himnos militares, las canciones revolucionarias. El color, el gesto y el sonido colaboran en el triple simbolismo de la organización estatal, como bandera, reverencia o saludo, e himno, de tal modo entendido por nacional que las gentes se matan (y matarse es lo más grave que puede ocurrir al hombre y a la sociedad) al estímulo producido por un trapo coloreado, por un ruido rítmico de tambores, por una tocata de trompetas. No sólo en el Senegal o en el Congo o en las islas Papúes, sino en toda la historia milenaria de Europa, hasta este instante preciso.

La Música, concebida como función social, es inalienable a toda organización humana, a toda agrupación socializada. Pero en cada caso, sus maneras de producirse van íntimamente ligadas al concepto general en la época de lo suntuario. Lo suntuario en un momento determinado es milicia; en otro, religión; en otro, corte; luego es sociedad burguesa; en seguida se infiltra, en el siglo XIX, de conceptos técnicos y culturales. En este instante nos encontramos. Lo que el siglo XX sea socialmente, eso será la música del siglo XX. Pero yo no sé qué cosa llegará a definir claramente, vulgarmente, al siglo XX, de la misma manera que el minueto definió al siglo XVIII y el vals al XIX; la cornucopia y la

silla de manos a aquél; el zig zag de la chispa eléctrica y la bicicleta a este otro. De cualquier modo, si la música actual está destinada a morir y yo no me equivoco, alguna otra música, impensada en sus hechos auditivos y en su manera de actuar, se levantará en el siglo xx para sustituir a la difunta. Un momento se pudo pensar que los ritmos negros y la cacofonía del “jazz” norteamericano sustituirían a las orquestas europeas, llenas de efluvios impresionistas: pudo ser, porque esas músicas respondían al estado de conciencia social que se define en dos palabras: Gran Hotel. Pero todo eso pasó también. La pianola, se dijo, sustituiría al piano; el gramófono a la orquesta y al canto, la radio a todo ello. Pero la pianola, el gramófono y la radio están en un período tan transitorio, tan poco definido como forma, aunque su función social tenga un radio de acción muy extenso, y caen en seguida en tan bajo descrédito por su abuso, que no es posible imaginar rasgos concretos en los que a todos esos ingredientes, tan típicos ya del siglo xx, lleguen a cuajar. Ahora bien, el arte, pictórico o musical, no llega a plasmarse en formas definidas, es decir, capaces de ser consideradas como clásicas, representativas de un criterio concluso, si el modo de vivir no se ha asentado a su vez en un estilo (31). Por decirlo así, no hay minuetto si no hay cornucopia y no hay

vals y romanza de salón si no hay quinqué. Hoy existe una música “de maleta” que va bien con el automovilito, propicio al “flirt”, y hay gramolas y heterodinos que acompañan bien la danza después del té. Creer que esta clase de músicas pueda llegar a representar el siglo xx es como decir que las gentes de sus últimos años guardarán una visión de él encerrada por las líneas de una carrocería aerodinámica o la cruz de un avión. Sin embargo, no es disparate pensar que el nuevo estilo ha de venir por aquí o que, a lo menos, todo eso ha de dejar huella indeleble en el estilo nuevo.

Con todo, si la proposición que esboqué en el primer capítulo no es demasiado arbitraria, y si el lector me ha acompañado en mis deducciones, según las cuales el siglo xx tiene más probabilidades de ser un “siglo corto”, como el xviii, mejor que un “siglo largo”, como el xix, conviene recordar que lo propio de los siglos largos es que a su final se acuerdan bastante bien de sus comienzos y que si al comenzar el siglo siguiente una “élite” se ha separado de los tipos característicos del siglo anterior, ellos siguen viviendo con pasable robustez en la conciencia plural; mientras que, a la inversa, los siglos cortos se olvidan de sus artistas iniciales cuando surgen otros que caracterizan mejor la nueva época; así en el siglo xviii, con los sinfonistas vieneses y

los operistas italianos, que desterraron a los polifonistas instrumentales como Bach, quien encarnaba en su tiempo mejor al espíritu del siglo XVII que el del XVIII. A lo menos según lo que el siglo XVIII significa hoy para nosotros, es decir, de la conciencia histórica que vive en nosotros bajo la especie siglo XVIII. No es, pues, un desvarío suponer que toda la música actual ceda más tarde—cuando el siglo XX haya definido suficientemente sus rasgos vitales y haya logrado definir, no se sabe cómo ni por quiénes, su estilo artístico—ante nuevos artistas que realizarán un tipo de música que no nos es posible concebir enteramente, porque si bien presentimos ciertas posibles vías de acceso, no acertamos a verlas convertidas en rasgos normales de una función social creada sobre esa base, al parecer hoy, tan precaria.

Sin embargo, esta sorpresa ha sido norma general y constante en la evolución de los géneros musicales, y en la transformación intervenía un ánimo renovador manifiesto, siempre en defensa de ideales nuevos contra el “ars antiqua”. Así, el siglo XIV se enorgullece de su *Ars Nova*, que, esencialmente polifónica, se mueve en un continente antípoda del de la “Nuova Musica” monódica y dramática de los florentinos del siglo XVII. Este caso, el de la monodía acompañada que va a dar origen nada menos

que a la Opera, muestra bien claro cómo una cultura artística puede morir para que la función resurja en un medio enteramente insospechado. La cultura del canto gregoriano, que nutre a la humanidad católica desde el siglo séptimo, puede morir como función aun dentro de un tipo de sociedad eclesiástica todavía vivo, de tal modo, que a partir del auge de la polifonía en el siglo XIV empieza a sentirse en retirada, para no ser ya más que un fósil desde el siglo XVI. Y la polifonía eclesiástica y sagrada podía encontrar una competencia grave, por lo que toca a su poderosa función, en la polifonía profana, que realiza en el madrigal el tipo de forma burgués equivalente y rival del motete, del que, sin embargo, es hijuela. Pero lo que apenas hubieran podido sospechar ambas formas del arte cultista de esos siglos medioevales es que las dos iban a quedar fuera de empleo a causa del auge creciente de un arte de origen villano, pronto entronizado en cortes y salones: el arte monódico e instrumental de los trovadores y troveros. Así, pues, la gran polifonía sagrada cambia de rumbo al ingresar entre sus sutiles contrapuntos la voz de la calle con “madrigales”, “caccie” y “ballatte” de los italianos del “trecento”, mientras que el pobre arte trashumante del juglar sube desde vados y caminos a los camarines regios, donde monarcas refinados gustan de él

y lo alimentan. Cuando a fines del siglo xv los regímenes monárquicos se afirman en Europa, el arte instrumental del trovero y su monodía vocal, acompañada por el laúd, se desarrolla magníficamente en el nuevo arte de la música concertada para instrumentos. También su primera forma de estructurarse se funda en la música concertada para voces, pero también termina por reemplazarla en su función. El virtuosismo individual sustituye al arte anónimo del coro, y la Iglesia, que vió cómo las grandes formas polifónicas evolucionaron en el sentido de las pequeñas formas madrigalescas, se apodera a su vez del virtuosismo instrumental para crear la sinfonía y la sonata eclesiásticas, formas grandes que ceden ante la fuerza de penetración de la música concertada profana, enriquecida por el arte manual de los virtuosos de las violas, arte ante cuya boga cae el arte minucioso, complicado, refinado y de corto ámbito de la música para laúd. Cuando ese arte penetra en España con los flamencos, vive algún tiempo en ambientes aristocráticos como en la corte valenciana de Germana de Foix, pero falto de savia decae, y el arte del laúd, que se practicaba sobre la vulgar vihuela, muere, aunque no sin haberle dejado en herencia recursos de que ella carecía.

El proceso evolutivo sigue siempre el mismo juego: una semilla cultista se desarrolla dentro de una

placenta popular (en su más amplio sentido de social), cuyos jugos nutritivos absorbe. El arte recién nacido es un ser nuevo, en el cual lo típico del arte anterior se encuentra en él como rasgos de herencia. La vida y milagros de ese ser nuevo dependen, como de ordinario en los seres vivos, del medio ambiente y de la educación, en consonancia con su propia aportación fisiológica.

La ley primaria de todas las formaciones armónicas, dice Paul Bekker, se basa en el principio de la descomposición, de la dispersión, de la expansión dinámica. En consecuencia, la ley primaria del movimiento de reflujo (reacción de la acción anterior) se basa en el principio de la concentración, de la condensación. El objeto de esta condensación es la vuelta a la unidad primitiva del sonido. Se renuncia a la forma ganada por la refracción prismática del sonido en la armonía. El impulso creador tiende a presentar el sonido en su plenitud primitiva e indivisa, tal, por ejemplo, como el viejo arte polifónico lo había concebido (32).

Esta teoría de Bekker, tan magnífica, por lo que a la evolución de la armonía se refiere, sirve análogamente para explicar la evolución del sentido formal y funcional, según queda comentado a lo largo de este ensayo, y hace ver qué profunda razón histórica ha impulsado a los compositores llamados “neo-clasicistas”, de hechura tan significati-

va en estos últimos años, como reacción lógica y fatal contra el Impresionismo. Bekker completa su teoría de este modo: "Las formas de magnitud sobrenatural, indispensables al arte expansivo de Bruckner, Mahler y Strauss, se encogen cambiándose en pequeñas formaciones muy concentradas, pero sin parecerse en nada a los aforismos del preromanticismo alemán; al contrario, crecen en intensidad por medio de una compresión y condensación exactamente igual que cuando el sonido puro se contrae en la unidad tras de la pluralidad armónica."

Mientras que Schoenberg representa para Bekker las formaciones contrapuntísticas, Strawinsky es el representante actual de las formas comprimidas. Ya he explicado cómo Schoenberg contraía a formas pequeñas los grandes principios, sometidos a la acción cáustica de su postimpresionismo ultracromático, mientras que Strawinsky dota a sus formas pequeñas de una gran capacidad expansiva a causa de su concepto primitivo del material sonoro y de su sentido clásico de equilibrio en la forma y la materia empleada, lo cual le impulsa a la busca de la gran forma, según se ve en todas las producciones de su última época, en las que aspira a una impersonalidad clásica y una extensión multánime de tipo religioso (8 bis).

Llegados al fin de este libro, cabe, pues, resumir cuanto queda expuesto diciendo que la observación de los rasgos exteriores de la Música en la porción actual del siglo **xx**, así como su manera de ser interna y las razones de su sentido evolutivo, a más de las presunciones que para el futuro permite hacer el estudio comparativo de la evolución del arte en los tiempos pasados, dejan abierto el camino para la suposición de que la marcha del arte musical durante este siglo ha de seguir una trayectoria inversa a la seguida en el anterior, más parecida, por lo tanto, a la del siglo **xviii** que a la del siglo **xix**. Es probable, por consiguiente, y cuanto se observa a izquierda o derecha parece comprobarlo, que las influencias que el siglo **xix** prolonga más allá del **xx** y que viven en la conciencia social apegada a las formas típicas de vida ochocentistas, desaparecerán tan pronto éstas hayan sido suplantadas por las que aportan las nuevas generaciones. Un movimiento invasor, imposible de presumir hoy, penetrará con gran viveza en el nuevo tipo de vida social, y su influjo se extenderá, con su sentido, a todas las zonas de la sociedad, hasta que unos músicos geniales de tanta personalidad como eficacia técnica sean capaces de darle una forma que, al encontrarse congruente con el sentido expresivo, se reputará como perfecta y, por lo tanto, de una ejempla-

ridad clásica. Pero por poco tiempo, pues que los períodos de perfección clásica, estáticos y verticales, son pronto rebasados por la dinamicidad de la vida. Si las conmociones revolucionarias propias a la última parte del siglo XIX prosiguiesen su movimiento transformador de la sociedad, y si un criterio triunfante unificase las formas de vida en cada país del mundo, como—tras de la Revolución francesa—Napoleón y el Romanticismo, un nuevo arte de alcance universal entraría como aliciente espiritual de la nueva sociedad. Mas ni siquiera puede predecirse que ese arte haya de ser la Música. En todo caso, el arte musical no parece que pueda esperar mejores perspectivas.

Mientras tanto, nada cabe hacer sino dejar obrar a la Naturaleza, que siempre triunfa de sí misma. Las culturas decaen, pero la vida continúa. El único consejo que cabe dar es el de que se intensifiquen todos aquellos actos que contribuyan a robustecer o a tonificar no importa qué aspecto del arte musical: futurista o retrógrado, individualista o socializante. No destruir nada, porque aun los aspectos más dispares son elementos de creación en la Naturaleza. Mi norma es: no causar ningún daño, ningún dolor real, en nombre de un principio ilusorio. Porque todo dolor es real, e ilusorios todos los principios.

NOTAS

(1) Capítulo primero, página 20. *Contar* significa emplear una unidad como medida sobre una pluralidad (definición académica). El hombre en su integridad, o partes orgánicas de él, han formado el primero o uno de los primeros conceptos de unidad. En la numeración *hablada* (véase Benot, *Aritmética general*) las razas apenas salidas del salvajismo cuentan por manos, pies, hombres enteros, como los tanacos, para representar los numerales 5, 10 y 20. En guaraní, *uno* es expresión de “no compañero” o “sin compañero” (así “impar”); *dos* significa “compañero” (“par”). En nuestra numeración actual quedan restos aislados de la primitiva *numeración hablada*: “un dedo de licor”, “una mano de papel” (con cinco pliegos), “una braza”, para medir profundidades, etc. En otros idiomas, como el inglés, quedan residuos de la primera *numeración escrita*, como la rúnica; así el término “score”, veintena, que, literalmente, significa “muesca”.

(2) Capítulo primero, página 23. Coincidentemente con estas lecturas desarrolló en la Universidad de Santander el profesor J. Huizinga un curso sobre el *Estado actual de la ciencia histórica*. Considero útil mencionar aquí algunos pasajes en los que el insigne profesor holandés explica la relatividad de las conclusiones históri-

cas juntamente con la necesidad de formularlas, a sabiendas, por una parte, de su inexactitud “de detalle”, y por otra de su posibilidad de verdad “en sentido general”. Los extractos siguientes pertenecen, todos ellos, a la segunda conferencia: *El proceso del conocimiento histórico*. (*Revista de Occidente*, editora; págs. 40 y sigs.)

“No se puede decir que el año 1900 signifique una conclusión o un nuevo principio para la ciencia histórica. Un tipo de historiador del primer período del siglo XX no se destaca de uno del último período del siglo XIX. La obra vital de los representantes de la ciencia histórica en el tiempo moderno se encuentra con frecuencia a ambos lados de los límites del siglo... Esto no obstante, se pueden señalar ciertos rasgos que iban dando a la producción histórica otra forma de la que tuvo antes, sin que aquí sea decisivo el cambio de la fecha del siglo.”

“Habéis estudiado cualquier fenómeno histórico, sea concreto, sea de índole abstracta, en un manual o monografía, y con eso os habéis hecho cierta idea esquemática del asunto. Luego bebéis en las mismas fuentes para hacer vivir vuestra representación por el conocimiento de éstas. Vuestras primeras experiencias tal vez no estén libres de cierto desengaño y desorientación. No sólo no halláis vuestro esquema en las fuentes, sino que encontráis gran número de datos que parecen no estar del todo conformes con el mismo...” “En cada representación concisa de cierto curso de la Historia se ha aplicado un grado de escarzo y simplificación que es incompatible con la imagen abigarrada del vivo pasado. Todo esquema histórico es un esquema insatisfactorio...” “Cada nueva investigación más minuciosa le parece que desmiente en

mayor o menor grado los resultados de los estudios anteriores. ¿Desistirá en su empeño de describir el fenómeno histórico valiéndose de alguna figura? En manera alguna. Seguirá tratando de corregir el anterior esquema, demasiado simplificado, refundiendo en él trazos anteriormente desatendidos...”

“A menudo el pasado resulta ser mucho más semejante al presente de lo que se había creído...” “Rara vez, mejor dicho, nunca, pueden llamarse definitivos sus resultados (los de la Historia), tan pronto como se trate de algo más que fijar un mero hecho y se trate de un juicio...” “La Historia no aspira nunca a aprovechar en su sistema de conocimientos *cada* hecho conocible del pasado. La totalidad de los acontecimientos de una época pasada no es nunca su objeto.”

(3) Capítulo primero, página 25. Ha de ser útil al lector la lectura de los párrafos del libro mencionado de Huizinga que corresponden a los apartados siguientes, en la segunda y tercera conferencias: La Historia no es nunca reflejo mecánico del pasado. El dato histórico no es susceptible de completo análisis ni aislamiento. Es imposible conocer leyes históricas. El concepto de la causalidad en la Historia es débil. La idea de evolución es para la Historia de utilidad limitada, *sin embargo, indispensable*; asimismo el concepto de organismo histórico. El conocimiento histórico no puede prescindir de ideas. La Historia no aprehende su objeto en un concepto, sino que lo intuye como un proceso que no está absolutamente determinado, pues que es contingencia. La historia significa la aspiración de una cultura a entender el sentido de su pasado y dar a éste una forma. El elemento inevi-

tablemente subjetivo en la formación de los conocimientos históricos no es perjudicial al grado de certidumbre de sus resultados. El método crítico triunfa sobre el escepticismo”.

Así dice Huizinga por una parte: “el concepto de desarrollo o desenvolvimiento es para la ciencia histórica de una utilidad limitada, y a veces actúa de un modo perturbador”. Y a seguida: “Y sin embargo, nuestro pensamiento exige casi imperativamente el uso de esa imagen (la idea de Evolución) para entender el mundo en que vivimos” (págs. 64 y 64). Y: “la ciencia histórica ha ganado enormemente en valor cognoscitivo y en fuerza persuasiva, desde que han sido comprendidos los grandes fenómenos bajo el aspecto de un proceso de desarrollo”. “Para concebir este pensamiento (la conciencia moderna del desarrollo histórico a partir de Herder) fué necesario que se comprendiera un grupo diferenciado en sí mismo de fenómenos históricos como una unidad de esencia y sentido. Sólo atribuyendo a tal unidad cierta finalidad, concibiendo el sentido del fenómeno como destinado a un ascenso, se podía aplicar al proceso histórico el concepto de evolución. El todo histórico que se aspiraba a conocer, para eso tenía que ser visto como un “organismo”. En este concepto de “organismo” estaba ya incluida de nuevo una metáfora atrevida... La representación de un organismo histórico es la condición necesaria no sólo para poder aplicar el concepto de evolución, sino también, en general, para entender las formas de la sociedad, sea en el presente, sea en el pasado” (págs. 68 y 69).

(4) Capítulo primero, página 25. Véase en Hermann

Schneider, *Filosofía de la Historia* (Editorial Labor, Barcelona), su concepto de las "leyes" que se pueden observar en la evolución histórica (págs. 263 y 321), y lo que llama "normas" (o "normalidades" en la traducción castellana, pág. 273). Según eso, en la evolución histórica aparecen "normas" cuyo ritmo permite sacar deducciones que tienen un color de "ley", aunque no sean, rigurosamente hablando, "leyes" en el concepto científico. La misión de la ciencia histórica consiste para este autor en hallar las primeras, o sea las "normas". La Filosofía de la Historia deduciría las que, en sentido traslaticio, puede considerarse como leyes; esto es, una teorización sobre las normas, consideradas como fenómeno. El ritmo más general es lo que Hegel llama "ritmo ternario": tesis, antítesis y síntesis, que, en términos sociales, podría definirse así: tesis o doctrina; lucha; resultado (victoria o derrota). Llevado ese ritmo ternario al juego de generaciones, puede considerarse formulado de esta manera: tesis o doctrina, expuesta por la generación A; es debatida por la generación B, que la sigue; y en la tercera generación, C es aceptada como norma general o definitivamente rechazada. La generación B, o sea la de los hijos, es analítica. La tercera, la generación joven, es sintética; y, o se prolonga esta actitud en una cuarta generación, o bien se produce una reacción, con el consiguiente planteamiento de una nueva tesis (véase la nota siguiente).

El proceso es ampliable al orto y decadencia de los pueblos (pág. 185) o de los ciclos de un sistema de cultura o movimiento evolutivo del arte, trasladando "debidamente una imagen" (una proposición metafórica, como la que anteriormente he propuesto al lector) "u otro ma-

terial de experiencia" (pág. 278). (Schneider estudia aquí ese traslado de proposiciones.) "A este material puede aplicarse sin violencia alguna la imagen del desarrollo individual: podemos hablar de juventud, edad viril y vejez de la cultura nacional" (pág. 308). La extensión del ciclo cultural de las generaciones es también fácil de seguir en los razonamientos que continúan después. Por lo que se refiere al creador respecto del público, es útil la lectura de la página 312.

(5) Capítulo primero, página 25. "Entonces, la joven actitud teórica se lanza contra lo antiguo, situándose como teoría que no admite consideración alguna para la práctica, para los "fines comunes" e "instituciones sagradas" y como ideal que exige implacablemente algo más elevado y mejor. En la demolición general de lo antiguo aparece el primer genio de la reflexión sobre los límites de la teoría y del ideal, el crítico que parte de un objetivo; éste no forma la marcha de las cosas; pero aun siendo un teórico, echa los cimientos de su futura reorganización" (Hermann Schneider, *op. cit.*, página 338).

(6) Capítulo primero, página 26. *Sobre el Barroco*. "Después de las elaboraciones históricas del siglo XIX se extendió la idea del Barroco al período siguiente al Renacimiento, en que adquieren ventaja los elementos estilísticos..." "La más reciente teoría del arte ha interpretado estilísticamente como "barroco" una forma final que resurge periódicamente en distintas trayectorias artísticas, y así se habla de un barroco antiguo romano y de un barroco gótico..." "El conjunto de formas del Barroco sale del renacentista, sigue utilizándolo y se transfor-

ma con vistas a sus propios fines...” “Menos se trata de reunir y dar a luz nuevas formas aisladas que de transformar las recién adquiridas en un sentido nuevo, variándolo y formando con ellas nuevas combinaciones” (Werner Weisbach, *Arte Barroco*. Ed. Labor, Barcelona, págs. 13 y 14).

(7) Capítulo primero, página 28. “Italia da, durante todo el “settecento” (el siglo XVIII), un movimiento de ideas y de reacciones políticas y sociales en las que se presiente, mucho antes de la sacudida de la Revolución francesa, el soplo del siglo XIX” (contra la pena de muerte, transformación de las prisiones, supresión de la tortura, impuesto sobre la propiedad) (Conde Sforza, *L’Ame italienne*, pág. 24. Flammarion, ed. París).

(8) Capítulo primero, página 29. “El espíritu debe estar a cinco o seis grados por encima de las ideas que forman la inteligencia de un público. Si está a ocho grados por encima, produce dolor de cabeza a ese mismo público” (Stendhal, *Vie d’Henri Brulard*, cap. XXX).

Véase en ese mismo capítulo cómo Stendhal supone que la “temperatura del espíritu” de La Bruyère desciende paulatinamente conforme se suceden varias generaciones. A lo cual Sainte-Beuve replica: “... ceci tient à ce que La Bruyère, venu tard et innovant véritablement dans le style, penche deja vers l’âge suivant” (Sainte-Beuve, *Portraits Littéraires*).

(8 bis) Capítulo primero, página 29. “Toda época creadora procede de una exaltación religiosa; sus primeros espíritus creadores son profetas, entusiastas” (H. Schneider, *op. cit.*, pág. 336).

(9) Capítulo primero, página 30. “Tanto en el caso

de un cambio completo como en el del completo fracaso de la primera revolución, no se consuma la victoria de la capa ascendente hasta que tiene lugar un movimiento similar." Es decir, hasta que sobreviene una segunda revolución que confirma el sentido, triunfante o fracasado, de la primera. Por ejemplo, Rousseau como promotor de la joven revolución romántica, Hugo como confirmador. Mientras no llega la segunda revolución, la primera queda flotando en el aire a título de "ideas avanzadas", "tipos rebeldes", etc. (Hermann Schneider, *op. cit.*, págs. 344 y 345).

(10) Capítulo primero, página 42. "Para comprender una obra de arte, a un artista, a un grupo de artistas, es preciso representarse con la mayor exactitud posible el estado de las costumbres y el estado de espíritu de su país y del momento en que el artista produce sus obras. Esta es la última explicación; en ella radica la causa inicial que determina todas las demás condiciones..." "Recorriendo las principales épocas de la historia del arte, podemos observar que las artes nacían o morían al mismo tiempo que aparecían o desaparecían ciertos estados de espíritu y de costumbres con los cuales el arte estaba íntimamente ligado" (H. Taine, *Filosofía del Arte*, capítulo primero).

La tesis es conocida. La exactitud es mayor en la segunda parte de esta citación que en la primera. Aqueja a ésta lo que se refiere en particular, individualmente, a "una" obra de arte y "un" artista. Pero en líneas generales parecen ciertas para el "arte" de una época *determinada*, y en cuanto la tesis se refiere solamente a

estas líneas generales. A este punto recuerdo el texto citado del profesor Huizinga en la nota 2.

(11) Capítulo primero, página 46. Sobre la *Cantata* de Bach, véase Charles Sanford Terry: *Bach, The Cantatas and Oratorios*, en sus capítulos "The Cantata form", "The church Cantatas" y "The Cantatas and the Luteran Service" (Oxford University Press, Londres, ed.). La Cantata, como la Opera, son un producto derivado de la evolución de la monodía a lo largo del siglo XVII. De una simple voz con acompañamiento de clave se pasó a varios solistas, coros y orquesta, según textos que diferenciaban el género muy poco de la ópera. Bach denominaba "Cantatas" a sus obras profanas de este tipo, pero a las más desarrolladas de entre ellas les dió el nombre de "Dramma per musica". El nuevo estilo monódico entró en la iglesia luterana con Schutz (m. 1672), que había estudiado en Italia y que reemplazó el Motete polifónico por un trozo de estilo monódico. En los primeros tiempos de Bach el nombre de "Motetto" se conserva todavía en trozos monódicos, y Bach los denomina a veces simplemente "stueck" y a veces "Dialogus". El término "Cantata" entra en sus composiciones como sucedáneo de éstos. A algunas de éstas les otorga Bach el título de "Oratorium", sin un motivo formal suficientemente justificativo.

El nuevo sentido monódico introducido en Alemania por Schutz era prematuro, por no existir en aquellos países un público capaz de comprender los primeros avances de la ópera que él y otros coetáneos intentaban hacer oír sin pasar más allá de lo puramente local, en calidad de importaciones caprichosas (véase nota 17).

(12) Capítulo II, página 76. El “Concert Spirituel” fué fundado en Francia por Anne Danican Philidor, en tiempos de Luis XV, para continuar las sesiones musicales con músicas que no fuesen de ópera, pues que éstas terminaban, llegada la Semana Santa, con unos festivales religiosos que se celebraban en la Académie Royale de Musique. Philidor comenzó sus “Concerts Spirituels” el Domingo de Pasión, en el mes de marzo de 1725, entre seis y ocho de la tarde. El programa comprendía un concierto para violín y un *Capriccio* de Lalande, el *Oratorio de Navidad* de Corelli, el *Confitebor* y *Cantate Domino* de Lalande. Llegaron a celebrarse hasta veinticuatro conciertos al año en los días en que se cerraba la Opera: el día de la Purificación (2 de febrero), otros en marzo, abril, el 15 de agosto, septiembre, noviembre y 24 y 25 de diciembre. El “Concert Spirituel” estimuló la creación de otras instituciones de semejante índole en París, en donde se intensificó el cultivo de la música de más noble índole en un sentido cada vez menos religioso: así los “Concerts de la Loge Olimpique”, los de la “rue de Clery” (1789), el “Concert Feydeau” (1794) y los “Concerts du Conservatoire”, que dieron sobre todo a conocer la música de Beethoven.

(13) Capítulo II, página 80. Por eso aun se ha de prolongar por algún tiempo la creación de formas pequeñas, aunque estén en contradicción con las reacciones sociales, típicas de esta época, que son reacciones de masas, sobre todo en la Europa Central. En España esa prolongación del cultivo de formas pequeñas será conveniente, ya que toda iniciativa propicia a las grandes formas, en música tanto como en arquitectura, en-

cuentra fuerte hostilidad, especialmente económica, y porque la política actual española es o reaccionaria o disolvente. En los países centrales y en los del norte se nota una vuelta muy acentuada a los grandes patrones formales, sean sinfonías o "concerti", y el público parece asimilar rápidamente los últimos procedimientos técnicos si van involucrados en un concepto estético tradicional, sentimental, por decirlo así, cosa que han hecho compatible, o por mejor decir, no han dejado de practicar nunca los compositores centroeuropeos, con Schoenberg y sus sucesores inclusive. Véanse mis reseñas de las sesiones de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea y otras análogas entre 1928 y 1934, recogidas en mis libros anteriores.

(14) Capítulo II, página 84. Extracto de Antonio Capri: *Il seicento musicale in Europa*; capítulo primero: "Le origine del melodramma"; párrafo cuarto: "El Trisino, en la sexta división de la "Poética", no admite, sea en la comedia o en la tragedia, más que el canto coral; pero se ve después obligado a notar que, "en vez de tales coros, en las comedias que hoy se representan se introducen sonos y bailes y otras cosas, las cuales exigen "intermedios"... Cosa inconvenientísima y que no deja gustar la doctrina de la comedia". Análogos lamentos exhala Lasca a causa del desarrollo creciente de los "intermedios", notando que si primero se hacían "los intermedios para la comedia", ahora se hacen "las comedias para los intermedios". La costumbre de intercalar didascalias escénicas en los dramas en verso, uso muy anterior a la llegada de los primeros melodramas, como se puede comprobar examinando los textos de las tragedias, de

los idilios, de las fábulas pastorales y silvestres estampadas antes de 1600, consiente darse cuenta plenamente de este proceso evolutivo. Parece que debe adscribirse al año 1480 las primeras representaciones de tragedias con partes musicales, de lo cual se proclamaba instaurador el gramático Giovanni Sulpizio da Veroli, llamado por antonomasia "il Verolano" (*). La *Orbecche*, tragedia de G. B. Giraldi Cintio, representada por primera vez en Ferrara en 1541, fué musicada por Alfonso della Viuola, nacido al principio del siglo XVI. En Vicenza se representó el *Edipo Rey*, en la versión de Giustiniani, con música de Andrea Gabrielli, en el teatro Olímpico, construído por el Paladio. De mayor interés son las dos representaciones celebradas en Venecia en 1571 y 1574, la primera, quizá, con música de Zarlino, la segunda con música de Claudio Merulo. *La Calandra* de Castiglione fué representada en Urbino en 1513 con "musiche bizzarre", "tutte nascoste e in diverse lochi" (**). Conviene recordar este detalle de los músicos ocultos, a comienzos del siglo XVI y en una pequeña corte, como la de Urbino, porque se ha explotado mucho semejante ocultamiento. *La Panfila ossia il Demetrio* de Antonio da Pistoia se representaba en Ferrara aun en vida de Hércules I "con canzonette alla fine degli atti", como en las *Eglogas* de

(*) La primera versión del *Orfeo* de Angelo Poliziano data de 1472. "Poema dramático semejante en forma a la *Sacra Representazione*, con un argumento clásico en lugar de serlo religioso" (J. A. Symonds, *Renaissance in Italy*, vol. II, cap. 6. Edición de New-York, 1935).

(**) En esta obra se intercalaban ya "intermedii" o "intramese". (Véase pág. 93.)

Juan del Encina, que eran de fines del siglo xv y comienzos del siguiente. En una farsa de Sannazaro representada en Nápoles en 1492 ante el Duque de Calabria, un personaje femenino cantaba acompañándose a la viola, mientras otros cuatro sobre la escena completaban con viola, cornamusa, flauta y rebeca (un antepasado del violín).

Eso por lo que se refiere a la extensión del teatro con música por las diferentes regiones de Italia. Por lo que hace a su forma, añadiremos: “Hecha excepción de Domenico Megli (o Melli), que musicando el lamento de Aminta (acto primero, escena segunda) se valió del estilo monódico, todos los que le precedieron y los subsiguientes que pusieron notas a algún fragmento de las pastorales del Tasso emplearon el estilo polifónico”. “Otro género de representación dramática puede indicarse entre los precedentes del melodrama: la “Commedia del Arte”, que desde su origen fué una exageración y casi una exasperación de la farsa popularesca, de la cual complicó los enredos, hizo más rígidos los personajes en sus gesticulaciones grotescas y, agrandando la bufonada hasta lo gigantesco, hizo de la improvisación una regla intransgredible y de los actores gentes de oficio” (véase la nota siguiente).

“Todos los elementos musicales y literarios que constituyeron la ópera en música, nacida como forma de arte independiente y orgánica en la última veintena del quinientos, definiéndose al principio del siglo xvii, aparecen, pues, como producto de una elaboración que viene gradualmente efectuándose en la segunda mitad del quinientos.” “Más particularmente—dice Solerti en *Prece-*

denti del Melodramma—los intermedios y las fábulas pastorales eran ya totalmente composiciones musicales...” “El melodrama, pues, no es una forma nueva más que por lo que respecta a la nueva música vuelta a encontrar por la camerata florentina entre 1590 y 1600; pero por lo que se refiere a la letra, no era más que una adaptación particular de formas preexistentes y ya adornadas con música.”

“De la colaboración de Peri y Rinuccini (A. Capri, *op. cit.*, cap. II, párrafo primero) nace la primera “*opera in musica*”, la *Dafne*, representada en el carnaval de 1579 ante un público de príncipes y cardenales.” Los mismos compusieron la *Euridice*, representada en el Palazzo Pitti con motivo de las bodas de María de Médicis con Enrique IV, el 6 de octubre de 1600. “De Florencia no tarda la ópera en difundirse por toda Italia, convirtiéndose en breve en una pasión dominante, absorbente, exclusiva, que asume el carácter de un verdadero fanatismo” (*ibíd.*, cap. III). “En Roma el primer período del teatro musical fué eminentemente aristocrático y de corte, como el de Florencia, y aun musicalmente su forma fué modelada sobre la del melodrama florentino en estilo recitativo.” “En Milán la música dramática se emplea primeramente en la representación de intermedios de magia y fantasmagoría.” Viterbo... Parma... Lucca... Los Barberini, en Roma, construyen cerca de su palacio “de las cuatro fontanas” una sala vastísima provista por el Bernini y otros arquitectos de los más complicados mecanismos escénicos...” (*). “El paso de la ópera veneciana

(*) “Los pueblos que poseen un gran pasado y escaso sentido del futuro, como los italianos en las postrimerías del Renaci-

a la napolitana y de la declamación trágica a la melodía refinada, sensual... que hacia el final del seiscientos y después se expande y se dilata en las óperas de los compositores italianos en abundantes florituras, está netamente señalado en la producción de dos músicos en los cuales se perfeccionan todos los caracteres de este período de transición y ejercitan una notable influencia sobre sus sucesores inmediatos: Marco Antonio Cesti y Alessandro Stradella." "Los comienzos del teatro musical napolitano datan de 1651, por obra del virrey, el conde de Oñate, el cual, según testimonio de Celano, "introdujo comedias en música al uso veneciano". "La primera compañía de cantantes de ópera, llamada en Nápoles "del conde de Oñate", llevaba el bello nombre secentesco de "Febi Armonici", y el primer lugar de récitas fué una sala del Real Palacio que servía de juego de pelota. Uno de los primeros dramas musicales representados fué la *Incoronazione di Poppea*, de Monteverde." "Hacia 1660 la ópera en música era ya un espectáculo ordinario en este teatro", y la compañía representaba "commedie alla stanza publica in musica".

"La primera juventud de Alessandro Scarlatti transcurrió en la Italia septentrional, habiéndose madurado artísticamente en el ambiente romano." "Aunque, como recientemente se ha demostrado, no debe atribuírsele la invención del aria "col da capo", que se debe a Cesti, fué él, sin embargo, quien la desarrolló e hizo de ella

miento, tienen, por lo general, poca sensibilidad dramática, y el sentido teatral es lo que prepondera en ellos" (Karl Vossler, *Lope de Vega y su tiempo*, pág. 231).

uno de los fundamentos de la ópera, y fué él quien estableció una determinada forma de la "ouverture", transformando el plan de Lulli..."

(15) Capítulo II, página 86. "Los cómicos "del arte" que se difundieron al principiar el quinientos fueron a la vez críticos de las cuestiones teatrales y creadores de nuevos tipos o eficaces personificadores de las máscaras tradicionales...; la "commedia del arte" ayudó, pues, a la ópera de dos maneras: prestando sus máscaras y sus trapos al desarrollo futuro del melodrama jocoso y dando forma, en la fresca espontaneidad de sus desarrollos improvisados, elementos de una música popularesca, canciones alegres y melodías pegadizas que dieron su ligereza a no pocas escenas de la ópera bufa setecentescas, en las cuales harán que circule el aire de los suburbios napolitanos y de los campillos venecianos, del mismo modo que el "vaudeville" y la "brunette" franceses darán una impronta de inconfundible gracia parisina a las óperas cómicas de Filidor y de Monsigny" (Antonio Catri, *op. cit.*, capítulo primero, párrafo cuarto). (Véase la nota 28) (*).

"Cuando el drama religioso penetró en los conventos, el teatro Barberini (en Roma) no se limitó ya a representar obras de argumentos sagrados, sino que acogió también argumentos profanos y especialmente cómicos." ... "Una multitud de espectadores asistía al espectáculo que ofrecía todas las maravillas de la mecánica escénica: huracanes, batallas, apariciones, etc. Un acto representaba

(*) Sobre la influencia de los cómicos populares italianos en Lope de Vega y anteriormente, véase Karl Vossler, *op. cit.*, pág. 218.

un cuadro de la vida popular." "En 1657 se creó para la comedia musical, nacida en el teatro de los Barberini, un teatro especial, fundado en Florencia en la Via della Pergola dall'Accademia degli Immobili. Este teatro fué inaugurado con un drama civil y rústico (drama burgués y campesino), *La Tancia ovvero Il Podesta di Colognola*, de Moniglia y Melani." "Entonces es cuando la ópera se hace pública en Venecia, y cuando Nápoles y Roma la imprimen fuertemente su sello" (*ibid.*, cap. III, párrafo primero).

(16) Capítulo II, página 86. "Antes de mediar el siglo XVI tenía ya nuestra música dramática profana los mismos elementos de que pudo disponer en adelante, hasta que, parte por desenvolvimiento propio y parte por la asimilación de ideas y procedimientos extranjeros, pudo, a fines del siglo XVII, ensanchar notablemente el elemento musical de nuestro drama" (Emilio Cotarelo y Mori, *Historia de la Zarzuela, o sea el drama lírico en España*, pág. 27. Madrid, 1934).

En las comedias de Lope de Vega y sus inmediatos discípulos: "No es que estén en absoluto proscritas de ellas la música y el canto, sino que sólo aparecen como un accesorio breve y de poca importancia. Ya es una canción popular cantada a coro por aldeanos o pastores para festejar algún buen suceso de los principales personajes; ya un romance que entonan al son y compás de las vihuelas los músicos de la compañía, fuera del teatro, para entretener a la dama...; bien un romance que en su presencia canturrea la doncella favorita..., o bien el comienzo ruidoso de la obra en noche de San Juan o en otro

día de fiesta popular...; por último, una serenata que con voces e instrumentos daba algún galán a la dama, que a veces revestía los caracteres de matraca o cantaleta satírica. Estas músicas nocturnas... eran siempre un episodio desligado del argumento” (*ibíd.*, pág. 32).

“Las escenas de canto, música o baile, o las tres cosas juntas, toman mayor incremento, aunque sólo por excepción, en cierta clase de comedias, tales como *El maestro de danzar* de Lope de Vega, en la cual puede decirse que la música y el baile forman de por sí el asunto de la obra.”

“En estos casos y los anteriores la música de estas piezas incidentales, o era ya conocida y el poeta le adaptaba la nueva letra, o bien la componía para cada caso el músico de la compañía, que además tocaba la vihuela, la guitarra o el arpa y aun cantaba detrás de bastidores cuando era necesario.” ... “Cuando, más adelante, fué necesario, para las fiestas de Palacio y Buen Retiro, mayor número de cantantes, se tomaban los de varias compañías sólo para aquel acto.” “Estas fiestas palaciegas se hacían a veces con personas ajenas al arte del teatro, y entonces solían tener mayor injerencia la música y el canto. La primera de estas funciones de que tenemos noticia algo detallada es la fiesta celebrada en Aranjuez el 15 de mayo de 1622, en que las damas y meninas de la reina D.^a Isabel representaron la comedia del conde de Villamediana titulada *La gloria de Niquea*... Se cantó un cuarteto por cuatro ninfas, acompañadas de vihuelas y tiorbas, que sonaban dentro.” Luego, los músicos de la Capilla Real cantaron “en acordadas voces” una redon-

dilla. El héroe canta luego tres redondillas con acompañamiento interior de una vihuela. Dos coros puestos en lugares distintos cantan alternativamente. "Nuevos coros dan el pláceme al vencedor, deslumbrado por la grandeza y el lujo del aparato escénico (*), donde en un trono estaba la propia Reina, que hacía un papel mudo." "Hizo el aparato el capitán Julio César Fontana, hijo del famoso arquitecto de Sixto V." "La música fué del maestro de la Real Capilla" (*ibid.*, págs. 33 y 34).

"En 1609, el *Ballet de la Reine* tiene recitados para la voz sola de gran interés dramático (recitados cantados con música de autor conocido). El espectáculo fué montado con magnificencia que maravilló a los contemporáneos... La reina encarnaba el papel de la Belleza, y sus damas, las Ninfas" (H. Prunières, *Le ballet de cour en France*, pág. 108. París, 1914). En *La gloria de Niquea* una ninfa sale a escena cantando un soneto. En el *Ballet de la Reine* una náyade canta acompañándose del laúd. "Terminó la obra cantando los músicos el soneto con que empezó el acto segundo y danzando el turdión la Reina y la Infanta con sus damas" (Cotarelo, *idem*). (El turdión era danza extranjera que en el siglo XVI se bailaba en Francia e Italia; probablemente de origen francés.) "Las ninfas, conducidas por la Reina, entraban entonces y danzaban su "ballet". Un coro acompañaba sus danzas" (Prunières, *idem*, pág. 109).

(*) Sobre la preponderancia del aparato escénico en Madrid (a partir de 1620), véase Karl Vossler, *Lope de Vega y su tiempo*, págs. 222 a 228.

“El teatro de corte no respondía por lo general a un acentuado tipo nacional, sino que tenía las características internacionales del estilo barroco europeo según los modelos creados por los arquitectos e ingenieros teatrales italianos. Es, de todos modos, digno de notarse el hecho de que el Palacio Real de Madrid no sólo tuviera un salón de comedias construído en tiempos de Felipe II, sino que tuviese una escena popular también a partir de 1607” (Karl Vossler, *Lope de Vega y su tiempo*, pág. 228).

“No se crea que en los demás espectáculos cómicos de esta época faltaba la música, íntimamente ligada con las piezas representadas. No estaba en las comedias, sino en las jácaras, en los bailes y en los entremeses cantados” (Cotarelo, *ibidem*, pág. 34). “En los autos y otras piezas devotas del siglo XVI y principios del XVII tenían ya grande injerencia la música y el canto, como se ve en las cuatro “moralidades” de Lope de Vega... Una de ellas, titulada *Las bodas entre el alma y el amor divino*, alusiva a las del rey Felipe III con la archiduquesa Margarita de Austria, se representó en Valencia en 1599, con ocasión de dichas bodas y con grandes apariencias escénicas” (*ibidem*, pág. 35). Se recordará este género de espirituales contiendas entre lo divino y humano, como en la *Rappresentazione di Anima e Corpo* de Alessandro Guidotti, toda ella “posta in musica (representada en Roma en febrero de 1600) dal Signor Emilio Del Cavalliere per recitar cantando”.

“Pero en 1629 vemos con no poca sorpresa que se representó en Palacio un drama todo cantado..., *La selva sin amor*, y fué autor de la letra Lope de Vega; el de la

música se ignora (*). Lope dió a su obra el subtítulo de *Egloga pastoral que se cantó a su Magestad en fiestas a su salud.* ... “Se representó cantada a sus Majestades y Altezas, cosa nueva en España...” La máquina del teatro (muy complicada y espectacular, según Lope detalla) la hizo Cosme Lotti, “ingeniero florentín”. ... “La música vendría probablemente de Italia y la acomodarían a los lindos versos de Lope o éste los escribiría para ella” (Cotarelo, *ibidem*, págs. 35-37) (**).

“Este espectáculo, que no penetró en el pueblo, continuó siendo una diversión meramente aristocrática, y aun dijéramos mejor real, pues sólo en los palacios de Felipe IV se podrían hacer dignamente funciones como *El mayor encanto amor*, *Los tres mayores prodigios* (representadas en 1635 y 1636) y otras semejantes.” “Otra tentativa de incorporar en los espectáculos teatrales el dra-

(*) “Con su *Selva sin amor* nos da Lope el primer ejemplo de una obra de canto al gusto italiano de la Corte. Pero ya en 1594 había dramatizado la escuela de danza italiana y francesa, como cortejo, lección y triunfo de amor en su *Maestro de danzar*. Lo mismo que con el uso de los metros, aspiraba, por lo que a canto, danza y música se refiere, a entretener con la tradición vernácula la tradición extraña” (Vossler, *op. cit.*, pág. 331).

(**) Sobre Cósimo Lotti y sus compañeros en Madrid, véase Vossler, *op. cit.*, pág. 229. Este autor califica *La selva sin amor* de “pequeña pieza cantable”, sobre todo comparándola con *El golfo de las sirenas* de Calderón, veintiocho años posterior, y cuyo montaje costó 16.000 ducados. “Lo que llegó a ser esencial en la producción escénica de Calderón: el aparato escénico, la música y el canto, siguió siendo para Lope cosa accesoria, incluso en su última época” (pág. 230), aun cuando Lope se sintiese muy halagado con esas máquinas suntuosas (pág. 229).

ma lírico hizo D. Pedro Calderón de la Barca, autor de los dos dramas que acabamos de citar y en que también se canta algo, cuando en 1648 contrajo el Rey segundas nupcias con su sobrina D.^a Mariana de Austria... Calderón, genio organizador y gran combinador de toda clase de asuntos dramáticos, aunque poco original en la invención de ellos..., ideó hacer entrar en los nuevos dramas y en mayores proporciones que hasta entonces, la música, comenzando por la pieza *El jardín de Falerina...*, con “mucho intervención que se concedió a la música y al baile”. “Al principio se finge un sarao en el palacio de Carlomagno. En el mismo escenario, detrás de las damas y caballeros, están los músicos “en ala” (*ibíd.*, pág. 39)”, según se observa en los grabados de los “ballets” de Corte en Italia y Francia. Por ejemplo, en la estampa de Callot representando *La liberazione di Tirreno* (“ballet” danzado en Florencia en 1617) (en Prunières, *op. cit.*, plancha 4 y la plancha 16) y los grabados *Luis XIV danzando un minué* (de 1682), en la Biblioteca Nacional de París (reproducido por René Dumesnil, *Histoire de la Musique*, París, 1934). Es natural que durante los siglos XVI y XVII, en que tan grandes fueron las relaciones políticas e intelectuales entre Francia, Italia y España, se reprodujesen en cada una de ellas las mejores invenciones de las otras. La espectacular y musical viene a España de aquellas naciones; España, en reciprocidad, envía su literatura teatral, aunque en lo lírico prestase tan atento oído a las musas italianas.

(17) Capítulo II, página 87. “La ópera francesa, emparentada en su origen con el “ballet” de Corte, tiende menos al despliegue de la voz. Según la naturaleza de la

lengua francesa, busca más bien una acentuación rítmica y una declamación patética. Nos encontramos aquí con el gran modelo de una obra de arte que cultiva el gran recitativo de aire dramático al lado de la danza y de la canción por estrofas. No desea ser popular, porque tiene consciencia de ser un *arte representativo*, destinado a la Corte. Esta separación de la ópera y del pueblo, su destino exclusivo a los placeres de la Corte, son características también en Alemania y en Viena. Henri Schutz, el compositor alemán más renombrado del siglo XVII, sajón de origen, escribió una ópera traducida del italiano al alemán por Martin Opitz: la pastoral *Dafne*. Se representó en 1627 en Torgau, con motivo de un matrimonio principesco, pero solamente se ha conservado el texto. Del resto referente a la ópera alemana sabemos poca cosa. Cuando los príncipes podían ofrecerse este lujo, mandaban llamar a italianos. Hacia fines del siglo XVII solamente (en 1678) se abrió en Hamburgo un teatro alemán de óperas. Su compositor principal, más tarde, fué Reinhard Keiser. También tuvieron que ver con ese teatro Philip Telemán y Johan Mattheson. Ese teatro subsistió cerca de cincuenta años. Después se hundió falto de fuerza interior. Nos acordamos hoy de él principalmente porque Haendel colaboró también. Su compositor más fértil, Keiser, era uno de esos semigenios dotados de un talento extenso, pero pobre en fuerza creadora verdadera. Por otra parte, la burguesía alemana a la que se dirigía esta ópera no estaba en condiciones de comprender todavía este arte, y esta fundación cayó en un nivel de bufonería local” (Paul Bekker, *Mu-*

sikgeschichte als Geschichte des Musikalisches Formwandlugen, cap. VIII, final).

(18) Capítulo II, página 87. Juan Cristian Bach marchó a Milán en 1754 para estudiar contrapunto con el P. Martini. Convertido al catolicismo, fué nombrado organista de la capital de Milán. De ahí su sobrenombre de “il Milanese”. Pero en 1762 se trasladó a Londres, haciéndose maestro de música de la reina; así se le conoce también por el nombre de “Bach el inglés”. Sus óperas italianas influyeron notablemente en Mozart, que lo conoció muy niño, en uno de sus primeros viajes. En cuanto a Felipe Manuel Bach, era “un innovador al que nada asusta y no titubea en lanzarse a las combinaciones enarmónicas más atrevidas”; pero, “lejos de querer destruir el viejo orden de cosas en aras de su propia personalidad, Felipe Manuel Bach permanece siempre fiel a las enseñanzas de la tradición. Inconscientemente original, modificó la construcción de la Sonata, sin darse cuenta quizá de que sus modificaciones se harían necesarias para asegurar a esta forma una larga y gloriosa existencia.” ... “Juan Cristian Bach hizo su primera educación musical bajo la dirección de su hermano Felipe Manuel.” ... “El estilo musical de Haydn es, sin discusión, la continuación del de Felipe Manuel Bach.” ... “Se puede decir que las obras musicales de Mozart, tanto como las de Beethoven, están fundidas siempre en los antiguos moldes de Felipe Manuel Bach” (Vincent D’Indy, *Cours de Composition Musicale*, primera parte, cap. III).

(19) Capítulo III, página 113. “El movimiento hacia la sensación armónica del sonido da nacimiento a cambios importantes para toda la formación del organismo

sonoro. El sonido no se percibe ya como una unidad cerrada en sí misma y caracterizada por la sonoridad individual de la voz, sino como una pluralidad de sonidos relacionados entre sí." No puedo transcribir aquí las consecuencias que Bekker deduce, desde el punto de vista social, de ese hecho estético trascendente para la comprensión del agente sonoro. Véase el capítulo VII, "La armonía instrumental", de su obra antes mencionada.

(20) Capítulo III, página 114. "Armonía no es multivocalidad en el sentido de la polifonía vocal. Armonía es univocalidad, descompuesta en la refracción del acorde, univocalidad en la pluralidad del sonido dividido en sus elementos sonoros. La sensación del sonido armónico sería, pues, comparable a un prisma que descompusiese la luz en los elementos de sus colores. En consecuencia, la ley primaria de todas las formaciones armónicas se basaría en el principio de la descomposición, de la dispersión, de la expansión dinámica. Por lo tanto, la ley primaria del movimiento refluente se basaría en el principio de la concentración, de la condensación. El objeto de esta concentración será volver a la unidad primitiva del sonido. Se renunciará a la forma ganada por la refracción prismática del sonido en la armonía. El impulso creador tenderá a presentar el sonido en su plenitud primitiva e indivisa, tal, por ejemplo, como lo ha conocido el viejo arte polifónico" (Paul Bekker, *op. cit.*, capítulo XX). La citación me parece inestimable para comprender la razón interna de los movimientos hacia un remoto pasado que se observan en toda Europa. En casi todos mis libros he hablado reiteradamente de estos movimientos mal conocidos y peyorizados bajo el califica-

tivo de “neoclasicismo”. Un punto de vista coincidente con el de Bekker quedó explicado en mi libro *Música y músicos de hoy* (Madrid, Mundo Latino, 1928, en el capítulo titulado “Disonancia y color armónico”).

(21) Capítulo III, página 125. “Su armonía (la de Juan Sebastián Bach) está basada en los acordes de su tiempo. No es el primero que haya escrito novenas de dominante, quintas aumentadas ni acordes sobre pedal ni tales o cuales apoyaturas o resoluciones excepcionales. Pero lo que le pertenece enteramente es el encadenamiento de ciertos acordes, maneras especiales de modular, la utilización magistral de las notas de paso y esa manera tan amplia, tan abierta, tan profundamente viva, por la fuerza de su sentimiento expansivo, con que presenta en una síntesis homogénea la unión perfecta de su armonía, de su contrapunto y de su melodía.” “Bach tiene tres rostros: uno vuelto hacia al pasado (porque no ha olvidado el esplendor del arte contrapuntístico ni aun a veces el del Gregoriano, y ciertos contemporáneos suyos lo tratan en retardatario); el segundo hacia el presente, puesto que emplea los acordes de su época; el tercero hacia el porvenir, porque sus encadenamientos de acordes por notas de paso o modulaciones parecieron tan atrevidas que se le tenía por anárquico” (Ch. Koechlin, *Traité de l'Harmonie*, vol. II, pág. 143. Max Eschig, ed. París, 1930).

(22) Capítulo III, página 130. El mismo año 1930 se imprimía en Nueva York (Alfred A. Knopf, editor) el libro de Henry Cowell *New Musical Resources*, donde se encuentran proposiciones interesantes sobre la influencia de los armónicos, poliarmonía, calidad del color, con-

trapunto disonante, ritmo, dinámica, escalas rítmicas, formación de acordes, etc.

(23) Capítulo III, página 135. “Cuando se estudia las obras escritas entre 1900 y 1910, por ejemplo, encontrando en ellas notas extrañas a la tonalidad, se descubre que tienen una razón expresiva y evocadora, y que, en definitiva, el músico *no pudo proceder de otro modo* sino escribiendo esas notas. No fué con un deseo pueril y vanidoso de originalidad por lo que se recurrió a esos medios, sino porque eran necesarios a la correspondencia íntima entre la realización y la idea” (Ch. Koechlin, *op. cit.*, pág. 254). La primera obra de autor español donde aparece tratada la bitonalidad más acusada (do y si mayores) en un sentido estético y a lo largo de toda la composición, es en la *Marche Joyeuse* de Ernesto Halffter, que data de 1922. Es fácil comprender cómo esa superposición tonal responde a un concepto de “extensión de la apoyatura” tomada en un sentido horizontal y de corriente melódica (Unión Musical Española, editora. Madrid).

(24) Capítulo IV, página 152. Considero como primera generación romántica en la Música aquella que, estando todavía unida al concepto y estilos del XVIII en sus primeras obras, desarrolla su personalidad en un sentido romántico dentro de los primeros treinta años del siglo XIX. Esta primera generación la integran Beethoven (1770-1827), que llena toda la capacidad sinfónica del ochocientos; Weber (1786-1826), que con *Der Freischutz* funda el teatro lírico romántico alemán y la orquestación romántica (1821); Schubert (1797-1828), en quien las pe-

queñas formas de salón toman categoría de arte elevado poco después de esa fecha.

La segunda generación romántica es la integrada por los músicos cuyas obras reveladoras nacen hacia la segunda treintena del ochocientos y se enlaza directamente con los anteriores. En esta generación es fácil distinguir sus tres promociones características, mejor por el grado de avance de sus obras que por la simple cronología, aun cuando ésta coincide singularmente con aquélla. *Primera promoción*: Berlioz (1803-1869) (la *Sinfonía fantástica* nace en 1830), cuyo arte sinfónico deriva a la par de Beethoven y de Weber; Mendelssohn (1809-1847): sus cinco primeras sinfonías y sus overturas más características nacen poco antes de 1830 y se revisan después para corregirlas a tono con el avance de las ideas, un tanto retrasadas en Mendelssohn por su contacto a través de Zelter con el concepto setecentista. A su vez, Mendelssohn se enlaza con Schubert en su música de cámara y en las pequeñas formas de salón. *Segunda promoción*: Schumann (1810-1856; su obra para piano más característica se revela entre 1830 y 1835) y Chopin (1810-1849; ídem ídem). *Tercera promoción*: Liszt (1811-1886); sus obras para piano, como los *Estudios de ejecución trascendente* y *Grandes estudios de Paganini*, continúan las de la anterior promoción. Sus grandes obras sinfónicas se enlazan con Berlioz a veinte años de distancia); Wagner (1813-1883; entre la primera representación de *Der Freischütz* y la primera de *Tannhauser* han pasado veinticinco años; entre aquélla y la de *Lohengrin*, treinta). Una nueva generación está llamando a la puerta. Es la tercera generación romántica, o bien la generación "post-

romántica” de Raff (1822-1882) en una primera promoción aún mendelssohniana; Brahms (1833-1897), cuyas obras pianísticas se enlazan con Schumann y cuyo arte sinfónico, al intentar un enlace con Beethoven, está ya considerado como un “retorno”, mientras que la tercera promoción es ya la de los nacionalistas (Smetana nace en 1824, Borodin en 1834, Mussorgsky en 1839, Pedrell en 1841, Grieg en 1843). Toda su producción es posterior a 1860, fecha en la cual estaba ya terminado *Tristán, La novia vendida* (1866), *Boris Godunof* (1868-71), *Peer Gynt* (1876).

Aun queda largo trecho del siglo XIX para que el nacionalismo musical desarrolle su evolución y tras de él sigan las nuevas tendencias. Hay, pues, espacio para una cuarta generación dentro del siglo XIX, que avanza sus últimas consecuencias dentro del XX. Así ocurre que esa centuria sea, calificadamente, un “siglo largo”.

(25) Capítulo IV, página 171. “Con frecuencia un príncipe, un partido reformista de los círculos predominantes, pone las nuevas fuerzas al servicio del poder, y tiene éxito y logra abrir nuevos caminos. Mientras las primeras obras de la nueva fase elaborativa van apareciendo paso a paso en las distintas artes y ciencias, y demuestran el vigor y razón de ser del nuevo sentimiento vital, una capa del pueblo, la capa embrionaria entre las dominantes y la masa, de la que en todas partes salen los creadores de la cultura, reconoce por sus iguales a los aportadores de lo nuevo y ve en lo nuevo el medio de llegar al poder” (Hermann Schneider, *Filosofía de la Historia*, pág. 338).

(26) Capítulo IV, página 173. En el capítulo IV de

su libro *L'Ame italienne*, el Conde Sforza habla de la hinchazón y ampulosidad que produjo en las costumbres napolitanas y aun en el idioma nacional la influencia de la dominación española, produciendo como reacción un incremento en las hablas dialectales. “Pero—añade—caeríamos en un nacionalismo estrecho y falso, como el de Filicaia, si quisiéramos hacer a España la responsable única del españolismo que infestó a Italia durante dos siglos. En realidad, España e Italia no hicieron más que obedecer a una suerte común, en un común período de decadencia que, en Italia, se hizo antes evidente porque España pudo ocultar el mal durante algún tiempo bajo el armazón de un estado potente y unitario.” Sforza reproduce aquí la idea de Croce en su libro *España en la vida italiana durante el Renacimiento* (Mundo Latino, editor, Madrid). Véase sobre todo el capítulo VIII: “La lengua y la literatura española en Italia en la primera mitad del siglo xvi”.

Añade Sforza: “Entre tanto, ¿cómo hubiera podido expresarse el alma de un pueblo cuyos mandarines literarios incluso habían cambiado el idioma?” ... “El pueblo italiano no cantó ya ni amó más que en los dialectos. Fué como cuando en un período de opresión política se adopta un lenguaje cifrado entre conspiradores” (*ibidem*, pág. 80. Flammarion, editor. París, 1934).

(27) Capítulo IV, página 173. “La suerte de la obra artística en Italia ha sido con demasiada frecuencia la de Boccaccio: tiesa o sobrecargada cuando no se ha sentido más que el respeto y la veneración por las sombras gigantes... Por eso el alma italiana se siente más vivamente en los cuentistas y croniqueros de nombre relativamen-

te oscuro mejor que en las páginas firmadas con nombres inmortales" (Sforza, *idem*, pág. 72).

(28) Capítulo IV, página 174. "He aquí una de las paradojas de la vida italiana: en toda Europa las literaturas dialectales no son sino bocetos, ensayos que una literatura nacional suprime cuando se afirma, como en Francia, con la autoridad de un Bossuet o el brillo de un Corneille. Solamente en Italia los "patuás" suceden a una época literaria de una brillantez incomparable, vengándose de su tiranía desde el momento en que se adormece, brotando aquellos del corazón de las viejas "gentes" italianas. Pulcinella, que se apodera del teatro napolitano y arroja de él a los actores italianos que se habían engolado demasiado, es, probablemente, aquel viejo Macchus, tal y como nos lo encontramos en tantos bajorrelieves antiguos. Ciertamente que se siente en Pulcinella al pueblo por donde pasaron griegos y romanos, bizantinos y españoles... Los hombres de letras han hablado frecuentemente de la "Commedia dell'Arte" como de un episodio vulgar de nuestra vida artística. En realidad, Pulcinella en Nápoles, Arlequín en Venecia, y con ellos Brighella, Pantalone y el Capitán Fracassa, nos entregan los secretos de la vida y de las costumbres populares mejor que los ejercicios clásicos, tan sosos, de los siglos XVII y XVIII" (*).

(*) "No es una casualidad que al fin del Renacimiento y principio del Barroco, en todos los países dramáticamente productivos aparezca, con especial éxito, la reunión de poeta y comediante en la misma persona: Ruzzante y Silvio Fiorillo, el creador de Polichinela, en Italia; Alexandre Hardy y Molière, en Francia; Shakespeare y Ben Jonson, en Inglaterra (y Lope de Rueda en Espa-

“Es cierto que el dialecto napolitano había ascendido con Alfonso de Aragón a la categoría de lengua administrativa; pero en 1554 había sido excluido del Parlamento. La gloria de la lengua italiana estaba entonces en su mayor esplendor. Después de los españoles y de la Contrarreforma cayó sobre Nápoles un silencio aún más absoluto que en otra parte. Los Pontano y los Sannazaro, que habían sido una de sus glorias, no tuvieron imitadores. Y el dialecto triunfó. Basile, en su *Cunto de lo Cunti*, se convirtió en el Boccaccio del dialecto meridional. Después de Basile vino Cortese. Más tarde, el poeta anónimo de la *Tiorba a taccone*, cuya forma es una parodia de los poetas amanerados por Marino, mientras que pinta la vida más animada de Nápoles y sus calles, danzas, tabernas, lazzaroni y muchachas alegres” (*ibidem*, págs. 79 a 85). Por lo que se refiere a la lengua general, Sforza dice: “La lengua italiana, más neta y más dura que el francés o el inglés, es admirable para el pensamiento; pero lo es menos para la música, a pesar de la leyenda contraria. Al revés, los dialectos tienen todas las palabras cortas del francés y del inglés, de donde proviene la gran ligereza de sus rimas”. Y la volubilidad de su recitativo melopéyico, importante sobre todo en la ópera bufa (pág. 91).

ña), para sólo nombrar a los más famosos. Esta concentración de actividades se explica sin dificultad si consideramos hasta qué extremo, en el transcurso del Renacimiento, y debido al filologismo de los humanistas, había llegado a ser la producción dramática libresco y ajena a la vida, y hasta qué punto, para no desvanecerse por completo en lo meramente teórico y literario, necesitaba de lo práctico y empírico de la escena” (Karl Vossler, *op. cit.*, pág. 242).

(29) Capítulo IV, página 175. El *Berliner Tageblatt* del día 14 de septiembre de 1934 publica un artículo firmado por K. W. (Karl Westermeyer), con motivo del sexagésimo aniversario de Arnold Schoenberg. Este compositor, que desde 1925 profesaba la cátedra superior de composición en la Academia de las Artes (Akademie der Kunste), tuvo que resignarla en 1933 a consecuencia de las medidas políticas adoptadas por los gobernantes del tercer Reich. Descontando la influencia que puede ejercer en este artículo el deseo de justificar esas medidas, lo que le lleva a desdeñar la personalidad de Schoenberg y su enorme influencia sobre la joven música alemana y de los países de la Europa Central, es de interés transcribir alguno de los párrafos de dicho artículo de K. W. como síntoma de la apreciación actual de la crítica alemana respecto a Schoenberg. “Es muy difícil estimar con justicia—dice—el valor de la obra de Schoenberg, puesto que su influencia indirecta sobre el desarrollo de la nueva música ha sido mayor que la directa. Así vemos cómo Hindemith, Thiessen y otros compositores alemanes de talento se han libertado de la influencia schoenbergiana para encontrar su propio camino. Las obras de Schoenberg nacén del *Tristán* (cuarteto en re menor y “*Verklaerte Nacht*”), sufren después la influencia de Mahler (*Gurrelieder*), y a partir de la obra 11 (tres piezas para piano) quieren buscar una “*terra nova*” musical negando el Romanticismo mediante una consecuente repulsa de lo que hasta entonces se tenía por armonía y melodía, con una voluntad indomable hacia la “*expresión en sí*” (“*expresionismo*”). El *Tratado de Armonía* (1911) y sus *Klavierstuecke* (op. 24)

constituyen las bases didácticas de su teoría sobre los doce sonidos, y es lógico que en una época de general pobreza ejerciera gran influencia.

“Hoy, la nueva música, así como la nueva poesía y la nueva pintura, han pasado ya del proceso de fermentación expresionista y han llegado a un terreno más tranquilo y con una finalidad más concreta, lo cual exige otra vez a la música su “melos” y su “placer de juego”, y esto requiere del compositor algo más que una negación de la tonalidad y de la armonía para que su arte pueda ser sentido como nuevo, apreciado como nuevo. La importancia de la inspiración y la significación del contenido espiritual son, otra vez, nuestros valores para estimar las obras. Schoenberg quería vencer al Romanticismo y lo intentó—con una pasión que en el fondo le hacía seguir siendo romántico—a través de una hipertrofia de la voluntad expresiva romántica. Su intención consistía en la objetivación de la violencia trascendental mediante la negación de todo lo natural, lo cual, en el fondo, era una exaltación de la individualidad; precisamente lo contrario de lo que busca nuestra época.”

(30) Capítulo IV, página 179. “Nuestros mejores profetas muestran cada día mayores inquietudes por lo que atañe al futuro. Se asustan de lo mucho que nuestro saber adelanta y temen que, probablemente, vayamos a emplear nuestra sabiduría para suicidarnos...” “A tan tremendos presagios conviene replicar que no es nuevo nada de cuanto ocurre en el momento presente...” “¿A qué viene, pues, armar tanto alboroto sobre la crisis contemporánea?” ... “Una sociedad más que nunca viciada por un largo régimen de halagos, propagandas y subterfu-

gios.” “Lo más saliente de la posición biológica del hombre consiste en el hecho de que su pervivencia está mejor determinada por sus relaciones con el grupo social a que pertenece que por su personal experiencia” (F. C. S. Schiller, *Tántalo*, págs. 25, 26 y 31. “Revista de Occidente”, ed. Madrid, 1925).

Sobre los grupos profesionales, asociaciones de profesores y técnicos, Academias y entidades semejantes, véase dicha obra, páginas 39-40: “... se envolverá en el ropón misterioso de una jerga técnica y se hará tan ininteligible y esotérica como le sea posible”. “Está claro que si estas tendencias prevalecieran, las ciencias terminarían por hacerse inenseñables y, por lo tanto, indignas de ser estudiadas.” “En una sociedad estancada o decadente por otros conceptos, esas tendencias llegan al máximo desarrollo, corrompiendo totalmente la memoria social.” “La Historia está llena de ejemplos. ¡Cuántas religiones no han perecido por culpa de sus propios ritos escleróticos! Y ¡cuántas ciencias no han degenerado en seudociencias o en simples juegos!” (*ibídem*, pág. 42).

(31) Capítulo IV, página 182. “La cultura se infiltra por todo el pueblo, le eleva a la mayor edad, le unifica; pero ella misma es adecuada a la capacidad media de comprensión, y se rebaja lentamente hasta situarse en un nivel intermedio. Así envejece una nación—o un ciclo cultural—, se unifica, y una vez resueltas sus tareas creativas, se hace homogénea, esto es, adquiere un estilo” (Hermann Schneider, *op. cit.*, pág. 310. Véase también pág. 338, párrafos penúltimo y último, y pág. 339, primer párrafo. El concepto “cultura nacional” puede ser sustituido por “cultura de la época o ciclo cultural”).

(32) Capítulo IV, página 187. “El movimiento de ideas (de la Revolución francesa) al abandonar la esfera intelectual y prorrumpir furiosamente en la esfera política, hizo, verdaderamente, una grande y memorable carrera; pero no produjo los frutos intelectuales comparables con el movimiento de ideas del Renacimiento, y creó, en oposición a ella misma, lo que yo puedo llamar una “época de concentración”... “Pero las épocas de concentración no pueden continuar eternamente. En la marcha normal de los tiempos, las siguen otras “épocas de expansión”, cuyo primer síntoma es para Matthew Arnold el criticismo. “Criticism first; a time of true creative activity hereafter, when criticism has done his work.” Primero la crítica; después, un período de verdadera actividad creativa, cuando la crítica ha hecho su obra (Matthew Arnold, *The Function of Criticism*, en *Essays Literary and Critical*. Dent and Co., ed. Londres).

INDICE

Páginas.

LA MÚSICA EN EL SIGLO XX.....	7
SUMARIO GENERAL.....	13
CAPÍTULO I.—Perspectivas hacia el pasado.....	19
CAPÍTULO II.—Las grandes formas. La estética.....	66
CAPÍTULO III.—Las formas pequeñas. La técnica.....	109
CAPÍTULO IV.—Perspectivas hacia el futuro.....	151
NOTAS.....	191

© Del documento, de los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2024

SE TERMINÓ LA IMPRESIÓN
DE ESTE LIBRO
EN LA IMPRENTA DE S. AGUIRRE,
GRAL. ALVAREZ DE CASTRO, 40,
EN DÍAS DE DOLOR Y GLORIA
PARA LA REPÚBLICA ESPAÑOLA.
MADRID, 25 DE JULIO DE 1936.

1.º 2.º
2.000

DIEZ pesetas.