

348
ADOLFO SALAZAR

Vete
FORMA Y EXPRESION
EN LA MUSICA

781
5161F
MEXICO - 1941

A la
publica
y Mús
Ballet,
en Esp
Europa
Román
recen ~
Músi
XX,
la M
tos

E
san
en
el
inte
ma
el c
pres
lo,
de
Mú
gins

FORMA Y EXPRESION DE LA MUSICA

OBRAS
DE
ADOLFO SALAZAR
DE PROXIMA APARICION

**LOS GRANDES PERIODOS EN LA HISTORIA
DE LA MUSICA**
INTRODUCCION AL ESTUDIO DE LA HISTORIA MUSICAL
Ediciones de la Orquesta Sinfónica de México

**LA MUSICA EN LA SOCIEDAD EUROPEA
DESDE LOS PRIMEROS TIEMPOS DE LA EPOCA CRISTIANA
HASTA FINES DEL SIGLO XVIII**
 *Dos grandes volúmenes de cerca mil páginas
Ediciones de "El Colegio de México"*

DELICIOSO EL HEREJE
ENSAYOS SOBRE LA LITERATURA FRANCESA DE TODOS
LOS TIEMPOS
Editorial "Nueva Cultura", México

PANORAMA DE LA MUSICA ACTUAL
*Un volumen de cerca de quinientas páginas
Editorial Losada, Buenos Aires*

A D O L F O S A L A Z A R

FORMA Y EXPRESION
EN LA
M U S I C A

*ENSAYO SOBRE LA FORMACION DE LOS
GENEROS EN LA MUSICA
INSTRUMENTAL*

EL COLEGIO DE MEXICO

PRIMERA EDICION 1941

*QUEDA HECHO EL DEPOSITO QUE
MARCA LA LEY. COPYRIGHT BY
"EL COLEGIO DE MEXICO"*

PRINTED AND MADE IN MEXICO
IMPRESO Y HECHO EN MEXICO

por

FONDO DE CULTURA ECONOMICA

PANUCO NUM. 63

MEXICO D. F.

**A Pilar Zubiaurre, en recuerdo
de los viejos amigos del País**

Si la "reconquista" de España comenzó en Covadonga, la educación musical del público español se inició en un cuartito oscuro de la calle del Correo, en Bilbao. He de repetir que estoy hablando de ese conjunto de aficionados, de apasionados delectantes de la música, que se denomina "el público". No hablo ahora —pues ya lo he hecho suficientemente—, de los compositores nacionales que, entre las dos guerras de España, entre 1898 y 1936, elevaron el rango musical de nuestro país a un nivel semejante al que había tenido en el siglo XVI. Pero los maestros que nos dieron tan buena jornada tuvieron que luchar contra el mediocre es-

tado en que se hallaba el criterio de la afición musical. Era la época en que apenas se concebía otro arte sino el del fementido “bel canto” (y no fementido por él mismo, sino por sus consecuencias en un público frívolo, perezoso y atrasado). La música orquestal, la gran música sinfónica apenas podía seguir, con mucho retraso, el compás europeo. Solistas esporádicos aparecían como cometas más o menos deslumbrantes, dedos en tecla, arco a la cuerda, por los escenarios teatrales. Lo que es el fundamento y razón del buen gusto en el apasionado por la música —la música de cámara—, era una actividad cultivada en precario, como en secreto y en calidad de rito mágico o misterioso en capillitas herméticas, donde era preciso penetrar conociendo el santo y seña.

Aquel “cuartito” de la calle del Correo fué una de esas capillas. Pero la fundación de la Sociedad Filarmónica de Bilbao, por los años de 1896, extendió a un público más abierto al aire libre su excelente criterio, el

buen gusto selecto y la afición hacia la música más rica en quilates dentro de su apariencia modesta y sin exigencias, —salvo las espirituales—. Sus fundadores predicaban así con obras más que con palabras que, críticos y aun maestros bien intencionados, desparramaban en las columnas de la prensa con menos eficacia. El ejemplo cundió pronto, y al comenzar el siglo Madrid tenía ya una Sociedad Filarmónica que fué para la gente de mi generación, como el Ateneo, en otro orden de ideas, nuestra peña de Horeb.

Como el arte habla por sí solo, en su lenguaje de intuiciones, que van dirigidas directamente al más hondo sentido, a la fibra resonante de nuestra sensibilidad, la cultura musical del público español avanzó rápidamente. Ya se sabía escuchar, y apreciar lo que se escuchaba. Sin embargo, no hay cultura completa si la inteligencia no interviene. Era necesario en seguida “entender” lo que se estaba escuchando, iluminar el gusto con la luz del conocimiento. Había

llegado nuestro turno; quiero decir el de otra generación más joven en la cual la historia de la música, las lecturas de lo que desde muy recientemente nos llegaba con el nombre de Musicología, eran actividades complementarias de la pasiva actitud del auditor. Se pedía ahora que, tras de "saber escuchar", se supiese qué era lo que se escuchaba. Que el hecho mismo de escuchar fuese una actividad interior, donde el placer estético estuviese doblado por el placer intelectual. A ello respondió la iniciativa de Juan Carlos de Gortázar para que aquellos entonces jóvenes, como yo, interviniésemos en la Sociedad bilbaina, bajo la forma de "conferenciantes".

Juan Carlos de Gortázar, que hace un cuarto de siglo justo en este año presidía la Sociedad Filarmónica de Bilbao, era un hombre de fino perfil intelectual, poco corriente hoy. Pertenece a una generación de gentes del más fino sesgo, desde Adolfo Guiard a Leopoldo Gutiérrez Abascal, quienes dieron un carácter muy señalado a la

sociedad intelectual bilbaina. La alta, seca figura de Gortázar, —en alguno de sus rasgos me parece como un George Moore vizcaíno—, era el inspirador de la tertulia musical del “Cuartito”, núcleo de aficionados y de artistas que actuaron en nuestra afición con un suave hervor de levadura. Pocas de aquellas personas existen aún. Desde estas líneas saludo su noble recuerdo; sombras amables que discurrieron por nuestra vida muerta.

Y las evoco desde esta feroz tierra mexicana porque encuentro en ella, veinticinco años después de que Gortázar nos hizo mover las péñolas, una situación de ánimo, un punto en la cultura mexicana bastante análogo a aquel nuestro que queda descrito. Sobre el sólido fundamento de la experiencia, reiterada a lo largo de cinco lustros. es lógico que nos movamos con seguridad de movimientos, cuando el público musical de México está animado por unas reacciones, una viveza en la sensibilidad, una respuesta de la inteligencia, una propensión hacia el gusto

fino, un sentido de los “valores” justos que son idénticos a los del público español: como es natural que sea. Si, puesto que afectuosamente se nos pide, le traemos con nuestra cordialidad aquella experiencia que dió, allá, buenos frutos, podemos esperar que nuestra actividad en estas tierras no sea estéril. Cuando, como ocurre en México, se ha llegado en algunos aspectos al punto extremo de la cultura musical, como es el de la música sinfónica (en lo cual México no tiene que envidiar a nación alguna), es menester forzar las etapas, y que en los demás aspectos de esta cultura artística se alcancen tan altos planos. Voluntades bien encaminadas están trabajando para ello, cada cual en su terreno. Modestamente, nosotros intentamos otro tanto en nuestro campo de papel y con nuestro arado de pluma. Las cosechas prosperan rápidamente en suelos como el mexicano. Si he arrojado en el surco semillas cuyos frutos pueden parecer un poco ásperos al gusto incipiente de los aficionados noveles, ahora les ofrezco en este breve libro

una manera de introducción a aquellos otros recientemente impresos en las linotipias del país. Un público nuevo se apresta a hacer su entrada en la liza musical y, también él, quiere "saber", enterarse de lo que está escuchando. A los auditores más jóvenes, al nuevo público en ciernes que se está creando en México ofrezco ahora este ensayo, como antaño a aquellos de la vieja patria, más lejana por los duelos que por la mar amarga.

México, 10 de junio de 1941.

EL MENSAJE DEL ARTE

EL renovado gusto por un neo-clasicismo que, frecuentemente, tiene tras de sí un gusto barroco, autorizaría a decir que el artista es como un Hermes que nos aportase algún melancólico mensaje desde un mundo de misterio. El rostro perfecto del dios griego se anima con una emoción discretamente contenida, y nuestro espíritu, en inquisitiva misión, adivina el significado de aquella melancólica sonrisa: íntimo significado que bajo la armoniosa euritmia del doncel árcade nos deja entrever, en sugestión apenas definida, el gesto amistoso que las sombras amadas nos envían desde el otro lado del Leteo.

La forma precisa es el lenguaje que traduce la expresión interna; vino encerrado en la armonía del vaso, y ambas constituyen la obra de arte. Su recíproca dependencia establece una dualidad en cuyo equilibrio radica la perfección de la obra de arte. Materiales expresivos, en cierto modo ajenos al artífice y en principio hostiles en su inercia; reacios a que el espíritu del artista, su voluntad de expresión trascienda en ellos. Y a su vez, voluntad

MATERIA Y FORMA

de expresión que no adquiere carácter concreto y significación precisa hasta que ha encontrado su forma en aquellos materiales objetivos. Tal es el proceso, permanente, eterno, en todo el juego del arte. Su estudio, el examen de cómo se ha verificado a lo largo del tiempo ese proceso, constituye la historia y la crítica. Proceso polifacético, en el que unas veces parecen predominar las condiciones materiales, formales; y en otras es el soplo del espíritu lo que avasalla toda resistencia de los elementos expresivos.

En la música hay, a lo menos, una cosa clara: que los materiales de que se sirve son el sonido y sus múltiples cualidades. Pero apenas pasamos de aquí, la discusión comienza. ¿Qué cosa es lo que los sonidos traducen? ¿Qué leyes presiden la selección que, entre las infinitas combinaciones sonoras, tiende a reservar sólo las que presentan una significación musical? A veces, alguna de esas agrupaciones sonoras tiene un punto de semejanza con las que nuestra fisiología, espontáneamente, utiliza como medio de exteriorizar nuestros afectos. Otras, parece aproximarse a aquellos ritmos musculares que son signo exterior de internas actividades. Un fenómeno elemental en psicología y permanente en todos sus departamentos homologa el prurito y el gesto que le delata, y el mismo fenómeno anexiona a cierta expresión acústica la procedencia volitiva de

EUFONIA Y EURITMICA

su gemela; a tal otra expresión, su paralelo rítmico-muscular. Sentimiento y gesto tienden a confundirse con sus expresiones sonoras, que una vez autónomas, alejadas de su fuente vital, pero cuya significación conservan, aspiran a organizarse en virtud de principios que les son propios, principios materiales, derivados de su intrínseca condición de fenómenos sonoros. Esta organización no es sino el arte de la Música, cuyos dos postulados son la Eufonía y la Eurítmica.

Mas Eufonía y Eurítmica no son sino principios de una voluntad de expresión. ¿Expresión de qué? En un principio; expresión de un sentimiento o expresión de un gesto. En seguida, expresión de una idea sonora, valedera ya por sí sola; idea musical cuya procedencia puede ser sentimiento o gesto, pero cuyo significado "actual" es ya autónomo, esencial a ella misma, independiente y legislador de sus propias necesidades.

En su manifestación más sencilla, la expresión musical no es, pues, más que un acento próximo a la palabra (el "ad-cantus", como si dijéramos, el tono próximo al tonillo de la prosodia): el "giro melódico". O bien, es la estilización de un movimiento: el "giro rítmico". La expresión humana más radical tiende, pues, a desdoblarse en dos órdenes musicales: el canto y la danza. La canción y el aire de danza serán, pues, los tipos primigenios de

CANTO Y DANZA

la "obra" musical que, confundidos aún en el matraz, procederán de un tipo mixto: la canción danzada o la danza cantada.

Contraste y repetición son elementos básicos y casi únicos de la Euritmia. La arquitectura griega, con su alternación de masas y vanos, su repetición ordenada de los elementos decorativos, muestra el ejemplo típico en lo plástico y aun ese admirable frontón con que se corona el templo griego habla de un modo singularmente dinámico al músico: sus líneas divergen en un *crescendo*, para llegar a un máximo de amplitud en el instante en que la sabia diosa, armada de todas armas, se presenta en un fortísimo despliegue de las fuerzas orquestales, para decrecer, ipso-facto, y, en una convergencia de sus líneas, llegar al *pianísimo* inicial. Es viejo aforismo el que hace de la arquitectura una "música congelada", "una música que se ve", para indicar que las leyes eurítmicas de contraste y alternación se ejercen en la música de un modo tan elemental y riguroso como en la arquitectura; como en la arquitectura griega, sobre todo, teorema plástico por excelencia, sin que esto quiera decir único. Pero es menester esperar a que, con el gótico, hayamos llegado a la música polifónica.

El principio de repetición y alternación es tanto más exterior, más fácil de señalar conforme danza y canto se acercan a su origen primitivo. En la

REPETICION Y CONTRASTE

danza, la euritmia exige una repetición de movimientos, de posturas, de grupos, de actitudes singulares y plurales (gestos y figuras), que engendran la armonía plástica. En la canción más elemental, los grupos silábicos se repiten alternativamente, y hasta la alternación de las consonancias que *caen* dulcemente al oído se traduce musicalmente por la estructuración de períodos métrico-ritmicos separados entre sí por *cadencias* sobre las armonías consonantes.

Esta repetición y esa alternación son desde luego, el principio elemental y constante de la forma musical. El progreso que la poesía ha hecho desde el romance al cual puede homologarse la primitiva salmodia, o desde el primitivo rondel hasta el libre verso actual, está tan presente en todo el mundo que me excuso de insistir para dejar indicado el proceso análogo verificado en el arte musical desde las primitivas manifestaciones adheridas a aquellas formas poéticas. De un modo idéntico, la forma musical se habrá ido ampliando, sus períodos habrán perdido la metódica rigidez de sus comienzos, sus alternaciones serán menos rigurosas; pero la música más intrincada y abstracta de nuestros días tendrá por base formal aquellos simples principios eurítmicos.

Al hombre primitivo no le gustaba la abstracción, ni probablemente era capaz de ella. Todo tie-

ARTE ORNAMENTAL

ne una aplicación utilitaria en el comienzo de la vida social, aplicación que el psicólogo sabe delimitar claramente, desde el alimento a los juegos. Si algunas actividades suyas están requeridas por las necesidades fisiológicas que, en el ciclo de la vivencia, quedan satisfechas para que con mayor requerimiento vuelvan en seguida a la demanda, otras actividades parecen dictadas por un orden de cosas de distinto linaje, más afín a lo que da al hombre su superioridad sobre el resto de la muchedumbre zoológica, y son esas que se conviene en llamar "necesidades espirituales", exigentes en continua progresión, sin que logren más que una pausa provisional para calmar sus vehemencias. El arte, en sus comienzos, tuvo una aplicación limitada: la de un modesto papel decorativo, aplicado a los objetos más usuales antes de serlo a los más insólitos: proceso de la cerámica a la orfebrería, de la cuchara al cáliz. La superioridad psicológica que la necesidad ornamental denota asciende así en el objeto del mismo modo que su evolución supone un ascenso mental en el sujeto, y aun su presencia prehistórica es un síntoma de las primeras fases de la cultura: necesidad estética, en todo caso, que es la primera de las necesidades no comunes al hombre y a la bestia.

Largas épocas siguen en la historia mientras que el arte simplemente decorativo, más sujeto al

LA NECESIDAD ESTETICA

instinto rítmico que al placer geométrico, pasa de aquel grado a este otro. Entra un nuevo elemento de formidable poder: el éxtasis. Tras del éxtasis contemplativo de unas curvas armoniosamente trazadas, ese arte asume un poder mágico que no ha perdido hoy todavía. El simbolismo decorativo tiene una correspondencia estricta en la música con la "fórmula mágica", el "karma", el "charme", el "encanto" de los taumaturgos, que por sucesiva declinación pasa del "carmen" latino al estado placentero de nuestro vocabulario. Ascendida a la categoría de símbolo, la primera voluntad expresiva llega en tiempos modernos, por ley de eurytmia, a cerrar el ciclo trocando en expresión la fórmula simbólica. He aquí un nuevo aspecto muy sutil del arte más reciente, que toma como elemento de expresión las "formas" de un arte clásico, esto es, formas ya de categoría simbólica, que vuelven así a una nueva vida. Pero dejemos estas consideraciones extemporáneas y volvamos al hilo de nuestra historia.

Si se admite ese dualismo original que propongo para el arte de la música, quedará comprendido el principio inicial de sus dos grandes ramas: una música abstracta, construída sobre esquemas derivados de gestos musculares organizados merced

ABSTRACCION Y DRAMATISMO

al ritmo, música que se satisfará con los puros sonidos de los instrumentos y que no necesitará de más ingredientes para expresarse: género de música que se ha llamado sucesivamente "música pura", "música absoluta", pero cuya procedencia "instrumental" conviene subrayar. O bien, una música concebida como sublimación del acento patético de la palabra, de tal modo que la palabra misma podrá desaparecer, evaporarse, si el acento queda; música nacida para expresar el sentimiento calificadamente humano, concretamente sentimental, pasional, dramático. Su origen "vocal" contrasta con el origen "instrumental" de su rama gemela, y "en el límite" señalarán dos tipos puros de música: la música abstracta, de claras ideas musicales, música instrumental y, más tarde, "música sinfónica"; y la música concreta, expresión de netos sentimientos pasionales, música vocal, música dramática y, en seguida, música de escena. Ambas proceden de un gesto humano: de un gesto muscular la primera, de un gesto sentimental la segunda, y, como apenas uno y otro gesto se producen aisladamente como en sus límites respectivos de escultura y poesía, rara vez las líneas directrices de las ramas instrumental y vocal de la música, o música abstracta y música dramática, se presentan rectilíneas y aisladas, sino que una permanente simbiosis prestará a una cualidades típicas de la otra, para su mayor riqueza y

SIMBIOSIS

prosperidad y para desesperación de los críticos en achaques de encasillamientos dentro de normas escauetas catalogadas con los nombres arbitrarios de "clasicismo" y "romanticismo", que por clasificación corresponden a los tipos puros de ambas ramas de la música.

Por virtud de ese permanente intercambio, la música instrumental de la más pura especie se ve influida por acentos evidentemente dramáticos, y, en riguroso contraste, a veces la música vocal carece en tal grado de ellos, que cae dentro de un orden decorativo y geométrico. Así son muchas canciones populares, las de *ronda*, por ejemplo, y, en general, las que derivan de la canción danzada, al paso que en la música instrumental la melodía se deja influir continuamente por un carácter vocal y adquiere paulatinamente el mismo grado de eficacia que la melodía de la voz. No sólo eso, sino que el giro melódico, al adquirir carácter cantable, pierde el hábito de hacerse acompañar por giros propiamente peculiares al instrumento en que nacían; y las partes instrumentales subordinadas que, como en la polifonía vocal, siguen conservando el nombre de "voces", asumen un progresivo papel expresivista, se independizan del primitivo conjunto instrumental, muy atento a la similitud de los giros que integraban la armonía de conjunto, y cada parte adquiere una inflexión melódica cada vez más expresiva,

MODALIDAD Y TONALIDAD

hasta el punto de llevar al género instrumental todo cuanto era característico del arte vocal más complejo y elaborado de la época.

Mas, el principio unificador de las diferentes partes instrumentales, la "armonía", ejerce su revancha en la música de conjuntos vocales, reemplazando a las tempranas leyes polifónicas de la música eclesiástica o seglar. La mayor afinidad de ésta con las pasiones mundanas precipitaba el cambio, mientras que la polifonía sagrada servía de elemento moderador. A las leyes *modales*, es decir, melódicas, de la vieja polifonía sucedieron las leyes armónicas de los tiempos nuevos, y en poco tiempo la armonía se hace elemento predominante y tiránico que desde su primigenia base radical asciende a la superficie, cobra un valor expresivo auténtico y sus combinaciones asumen un valor simbólico: una nueva entidad nace: el acorde. Sus "funciones" legislan ya para todo el tiempo futuro la trama musical: la *tonalidad* nace.

La transmutación de valores se verifica mediante un expediente intuitivamente aplicado, pero de consecuencias fecundas; consiste en la utilización en un arte (o una rama del mismo arte, como en el caso en que nosotros nos movemos), de normas estilísticas propias a otro. El estilo es la codificación de procedimientos tras de un largo proceso de selección. Característica, pues, del estilo, en su

PROCESO DEL ESTILO

idoneidad con el medio en que ha nacido; por eso toda la primera fase de la transmutación tiene, no sólo una apariencia herética, sino incongruente. El estilo vocal infundido en las prácticas instrumentales comienza por crear un género híbrido, pero éste a su vez, adquiere carta de naturaleza, crea un tipo estilístico nuevo. La época de transición se convierte en un nuevo momento de plenitud que participa, en diversa proporción, de los ingredientes peculiares a su antepasado directo y al elemento extranjero ya asimilado y convertido en propia sustancia. Pero a la larga, cuando el nuevo género artístico adquiere más y más depuración, mediante el reiterado ejercicio, tiende a eliminar los elementos ingresados en fecha posterior, para acercarse a una pureza más afín con el tipo primitivo. En este momento estamos actualmente, y es fácil comprobar de qué modo la vieja música instrumental del arabesco, decorativa, fué transformándose en música de inflexiones dramáticas; cómo el clasicismo vienés, engendrado por el operismo italiano, caducó el régimen instrumental del primer clasicismo alemán, dando paso al romanticismo con sus dos géneros: el "sinfonismo", abstracto, y el "poematismo", dramático y sensitivo, mientras que hoy estos géneros tan calificadamente "expresivos" se subliman de nuevo en una música absoluta, cuyos componentes son de un origen puramente instrumental: el "co-

FORMA Y COLOR

lor” y la “forma” en primer término, entendiéndose por el primero el color de los timbres instrumentales, luego el de las combinaciones armónicas, y, por forma, la vuelta a tipos objetivos de estructuración clásica, considerados bajo un ángulo simbólico.

*

Para reanudar el hilo de nuestro razonamiento, volvamos atrás nuevamente; pero, esta vez, sólo al instante en que la música instrumental tiene ya un valor propio, diferente del de la música vocal. Si para no retroceder con exceso examinamos las composiciones instrumentales, para laúd o vihuela, o para órgano o clave en los siglos XVI y XVII, será fácil comprobar cómo lo que hoy entendemos por expresión, en el sentido patético del vocablo, está, casi sin excepción, ausente en ese tipo de música y aun incluso en la música vocal profana; en una medida, a lo menos, que nos deja comprender que esa expresión cuya ausencia nos interesa, pudo haber existido en cierto grado cuando aquella música era aún joven, pero que después se ha evaporado, para dejar que penetrasen en el arte esencias de diferente calidad y alcance.

En la música instrumental en cuestión, principalmente, el arabesco sonoro se encuentra en pleno juego, en todo valor. En la vocal, la letra poética parece resistirse a tan rígido vestido, corta-

SENTIMIENTO INFUSO Y CONCRETO

do todo él en fórmulas de las que quiere escapar constantemente, de tal modo, que esa lucha dramática será el asunto más apasionante de seguir en el estudio de la evolución de los estilos expresivos.

Dos casos parecen plenamente definidos: el sentimiento (entiéndase constantemente, la expresión patética del sentimiento, en términos sonoros) se halla expresado por el texto, en la música vocal. Denominémosle, para mayor facilidad, "sentimiento expreso" o "sentimiento concreto". O bien, la expresión patética trasfunde con sus especiales giros aquellos que son propios de la música ornamental, que pierde su exclusiva forma de arabesco para adoptar fórmulas expresivas de origen vocal. El sentimiento así expresado se aleja paulatinamente de su procedencia vocal, concretamente manifiesta, y se retrae a términos propios, cada vez más abstractos. Propongo, pues, denominar esta clase de expresividad musical como "sentimiento infuso" o "sentimiento abstracto".

El sentido concreto de la expresión musical aparecerá definido tanto más claramente cuanto más concreto y definido sea el fin para el cual está destinada la obra musical. A la pura expresión patética irá sucediendo una forma genuina de expresividad modelada en la forma que la obra adopta según la aplicación que se le da. En una primera categoría de música puramente instrumental en-

MUSICA APLICADA O ANCILAR

contraremos un orden de aplicaciones según que esa música se aproxime a su primitiva fuente plástica, esto es, al gesto organizado. Por ejemplo: música aplicada a la marcha, religiosa, guerrera, festival. Su elementalidad combinatoria se complica en seguida si la música se aplica a la danza, desde el baile campesino a las danzas rituales, señoriales (que tienen un principio ritual), hasta llegar a la coreografía más prolijamente combinada. Todo este tipo de música instrumental es, indudablemente, de sentido concreto, objetivo. La expresión que pueda tener estará supeditada a los rasgos típicos de su aplicación.

Pasemos a una segunda categoría formada por la música vocal: su aplicación puede ser tan rigurosa como en la categoría anterior, encontrándonos con música aplicada a las ceremonias religiosas, o bien a la escena dramática, acaso a la interpretación libre de la poesía. Se ve claro que tenemos en todos estos casos un tipo de música cuyo sentido concreto no perderá nunca, puesto que está explícitamente manifestado, tanto por su aplicación como por la declaración del texto poético en que se funda (drama, comedia, poesía amatoria, madrigalesca, trágica, burlesca, etc.), mientras que si en la anterior categoría de música instrumental de sentimiento concreto nos alejamos incesantemente de su rudimentario propósito de aplicación, su sentido

LIBERTAD Y ABSTRACCION

expresivo se hará más y más abstracto conforme gana una independencia que a la postre conducirá al tipo musical por excelencia, a la música instrumental de sentido abstracto; abstracción que se obtiene cuando esa música ha logrado su total libertad, pero que no por eso deja de acusar su doble procedencia expresiva: el gesto organizado o la palabra cantada, el "ad-cantus", elementos fundamentales y únicos de todo síntoma de expresión musical.

El tipo más sencillo de música instrumental concreto y definido dentro de una perfección formal manifiesta, es el "aire de danza". El más rudimentario sentido de su aplicación es lo que, primeramente, determina su diversidad: son danzas lentas, vivas, ampulosas, ligeras, campesinas, señoriales... Cada uno de esos aspectos determina el de una determinada clase de danza. Prescindamos ahora de que haya de ser bailada esa música de danza y escuchémosla simplemente, no por placer de bailarla, sino por recreo del oído: es posible que un danzarín niegue a la que nos parezca más bella su cualidad danzable, pero no podrá negar que, aun indanzable ya, sus cualidades provienen directamente de las que eran su cualidad específica. La señorial, seguirá siendo señorial; la alegre, alegre; la pomposa, pomposa. Aunque no nos sea posible danzar esta pavana, habrá pavana mientras haya

CUALIDADES DEL ESTILO.

pavoneo, y rondel mientras los estribillos se repitan periódicamente, y más abstractamente, cuando la ordenación de acentos, giros y estructura típica de tal danza se mantenga, aun cuando al parecer nos hayamos alejado mucho de su primitivo origen y destino. Carácter y sentido tienden a desprenderse de su servidumbre primera, pero vivirán dentro del cuerpo sonoro, no ya como "condiciones", sino como "cualidades". Así, tales aires de los clavicembalistas del siglo XVII, ya franceses, italianos o alemanes, conservan sus diferencias típicas, no sólo ya en lo referente al género, sino incluso en la idiosincrasia del estilo nacional. No obligados ya a guardar la severa tradición formulista que la danza no olvida, se permiten en cambio galanas y corteses licencias, que si causarían grave trastorno en la parte coreográfica, hacen cada vez más graciosa y liberal la línea melódica. Las danzas no perderán con ello su carácter esencial y la zarabanda, la giga, el pasapié o el rondó conservarán unas su ceremoniosa lentitud, otras su aspecto severo, aquéllas su agradable ligereza y su gracioso arabesco. La paulatina diferencia que las separará de las obras verdaderamente *aplicadas* a la danza, consistirá en la expresión cada vez más libre e independiente que adquiere la línea melódica. Su forma y aun sus caracteres esenciales permanecerán, en el fondo, idénticos.

ELEMENTOS ESTRUCTURALES

Las leyes eurítmicas más elementales son las que sirven de fundamento a este género, el más sencillo, de las obras instrumentales: repetición y contraste son casi sus únicos elementos estructurales. Cada inciso es un gesto esbozado; cada figura (reunión de gestos), un motivo; cada grupo de figuras, un tema; cada *paso* de danza, un período. La danza se cierra con la cadencia final en un mismo ademán conclusivo. Hay una manera rudimentaria de prolongar esa danza: consiste en repetirla: ¡principio fecundo, no olvidado todavía! Repetirla “tal cual” o repetirla más adornada, variada ornamentalmente, “superficialmente”. Pero, por lo pronto, la simple repetición, separada todo lo más por un pequeño episodio que sirva de contraste, engendra el rondel en la danza, el rondó como forma musical; como repetición progresivamente complicada de un primer término musical constituirá la forma de “variación”, o “diferencias”, según el léxico de los primitivos vihuelistas y organistas españoles. “Divisions” (*on a ground*, sobre un tema básico) en los vihuelistas ingleses. “Fantasías” o “glosas” enseguida, en todos estos artistas tan ingeniosos como espirituales. En los clavicembalistas franceses (“clavecínistas”) consiste en una sola repetición más adornada que titulan “doble”, procedimiento orgánico indudablemente más complejo que el primitivo proceder consistente en la ejecución de dos minue-

EVOCACION Y SINESTESIA

tos, uno a seguida de otro. Véase, por ejemplo, un minué de Couperin, en plena época floreciente de la música de clavicembalo: consiste en la repetición de dos diferentes grupos melódicos, los cuales van seguidos de su "doble".

Ningún proceso psicológico integra estas obras, aun cuando todas ellas tuvieran, en Couperin principalmente, un título, que no era sino una manera arbitraria de diferenciarlas, pero que solía referirse a algún conato de imitación de giros o gestos objetivos: *les Bavolets-flotants*, *la tendre Fanchon*. Couperin sentía gran placer en dar a sus piezas para clave un nombre de mujer: pretendía que, tocadas por él, esas piecicillas acusaban bien el parecido: ingenua ilusión, mil veces repetida en la historia de la música, y que no es sino una sinestesia, o evocación metafórica nacida en la imaginación del autor, sin que logre intervenir en la estructura de la obra, que en sus rasgos generales y en la formación de sus motivos obedece a la regla general: quizá la tierna Fanchon era una incipiente jamona de abundantes caderas oscilantes a su cadencioso paso: la imitación del gesto, es, en este caso, paralela a la caracterización del motivo que, en la danza, daba su aspecto, por ejemplo, a la pavana.

El principio de contraste que, en el minué, incitaba a ejecutar dos diferentes danzas de esta clase,

EQUILIBRIO ESTRUCTURAL

satisfará a la ley de simetría merced a un procedimiento hábil: verdadero huevo de Colón de la música. El procedimiento consiste en repetir el primer minué, tras del segundo, en una fórmula esquemática que puede representarse por A-B-A, y que, intacta, ha llegado hasta nuestros días. Si la escritura del minué se hace, según procedimiento general, a cuatro voces, será una manera de novedad el que el segundo lo esté a tres voces solamente: de ahí su nombre de "trío" que todavía conservan los trozos centrales de las obras cuya estructura formal deriva del minué, forma que se encontró admirable y que iba a erigirse en tipo. Si, avanzando en la estructuración, se construye el minué con dos trozos repetidos, será conveniente, para evitar la fatiga del auditor, suprimir la repetición en la "reprise" del primer minué. La fórmula, pues, será la siguiente: AA-A'A'-BB-B'B'-AA' y, si hay "trío": AA'-BB'-C-AB.

Minué, variaciones y rondó constituirán en lo sucesivo otros tantos patrones de forma a los cuales va a juntarse un nuevo tipo formal derivado a la vez de la danza y de la fuga: es lo que en seguida va a llamarse la "forma sonata", y que consiste en inyectar a la simplicidad estructural de la danza el principio de continuidad, de impulso motor que poseía la fuga merced al continuo procedimiento de arrojar en la tonalidad más próxima (en la do-

PROGRESION TONAL EN LA FUGA

minante) un mismo motivo, fácil de línea y de ritmo, constantemente desarrollado en fórmulas melismáticas. La fuga, que en un principio consistía en la simple repetición de motivos elementales repartidos por las diferentes voces (“imitaciones”), tuvo una mayor organización estructural cuando el motivo, transpuesto en la tonalidad de base más consonante (la del quinto grado superior), se obligaba así a retroceder a la tonalidad fundamental (tónica), lo cual establecía una necesidad rotatoria del tema, principio fecundo, porque obligaba constantemente a “marchar”, a progresar dinámicamente a la música, y ella lo hacía acompañando el giro temático con arabescos de libre invención, los cuales, aprisionados por la constante presencia del motivo, introducían en la textura general un principio de variedad “libre”, independiente y, sin embargo, sujeta a la unidad sostenida por la repetición del motivo fugado; repetición que, a su vez, tenía una base generosa y era la transposición tonal, su modulación al tono más próximo y su vuelta al tono fundamental. La fuga, concepción arquitectónica nacida en la música eclesiástica, derivaba de la creciente necesidad de estructuración, que, ausente del motete y de las formas polifónicas simples, mero acompañamiento informe del texto sagrado, buscaba su vía descubriendo un principio orgánico, lanzadera entre este ensamblaje

EL MOTIVO

de horizontales hilos sonoros. Esta lanzadera que había de tejer y dar cuerpo a la red sonora, fué el "motivo", corto diseño melódico repetido, "imitado", a turno por las diferentes voces. Tal juego, motivado por una interna necesidad de unidad, no ya basada en la expresión dramática del texto cantado, sino en un principio exclusivamente sonoro, daría por resultado inmediato un rápido crecimiento de la habilidad vocal y técnica, en un sentido "instrumental", es decir, de las voces consideradas como instrumento musical y no como real voz de un alma doliente o en trances contemplativos. Así, la fuga pasó inmediatamente de las voces humanas al órgano, donde adquirió rápida y soberana manifestación.

Pero la fuga, invento soberbio del período estilístico barroco, que llevaba en sí nada menos que la capacidad de "desarrollo sinfónico", propia del más alto período de madurez de la música, y que, a su vez, era un invento de la madurez del pensamiento musical de su época, la fuga, siendo un magnífico descubrimiento de orden específicamente constructivo carecía de principio vital fecundante. Era una forma cerrada; era la serpiente que se mordía la cola, y amenazaba asfixiarse en la reclusión de su perfección propia cuando fué descubierta por los aires de danza, aquejados de la imposibilidad de desarrollarse orgánicamente por procedimientos que

FUGA Y DANZA

no fuesen puramente artificiosos. La unión del interno principio dinámico de la fuga con el principio exterior, formal, del aire de danza, engendró la forma más perfecta y fecunda del arte musical: la forma "allegro de sonata", a la cual, según el principio inveterado de la "suite" (de la "suite de danzas"), se le añadió un minué, una canción, variada o no, y un rondó. La sonata moderna quedaba así establecida, y con ella inaugurada la nueva edad musical.

*

Para continuar nuestro análisis de los elementos expresivos en la música instrumental, será preciso que volvamos a retrotraernos a un tipo de forma menos complejo que el de la Sonata: basta partir del momento en que los músicos y los auditores sienten cada vez con mayor viveza el deseo de aguzar incesantemente la diferencia entre los trozos yuxtapuestos de las primeras formas de danza. Esa intuitiva necesidad psicológica, avivada por el creciente primor técnico de los compositores, estimula la invención, el ingenio y el gusto por el progreso exterior de la música instrumental, que, desde ese instante, va a desarrollarse con rapidez sorprendente, en lucha abierta con la limitación de los términos instrumentales en que se encierran y que constantemente intentan sobrepasar. Estas li-

ORNAMENTACION

imitaciones instrumentales son una primera razón que explica lo sucinto de su alcance, lo limitado de sus proporciones, lo artificioso de su ornamentación. Analizándolas, es fácil comprobar que la expresión musical se desarrolla paralelamente con la riqueza material o las posibilidades que los instrumentos presentan, en doble juego y en recíproca influencia entre el artista y el elemento expresivo: ya es la necesidad de mayor riqueza o novedad lo que obliga a una mejora material de los instrumentos, ya aquélla se enriquece insospechadamente por la cantidad de recursos que una simple modificación técnica a veces ofrece a la imaginación, siempre en acecho, del compositor: en este sentido, puede decirse que cada conquista material, por pequeña que sea, produce en el arte resultados inauditos. El artista, como Saúl, sale en busca de unas asnillas y encuentra un reino.

La limitación principal de los instrumentos de cuerdas punzadas, elemento casi exclusivo de la música de salón, estriba en lo precario del procedimiento sonoro y en la debilidad del resultado obtenido, debilidad que sólo puede disimularse merced a la complicación exterior, a la aglomeración, al recargamiento: las posibilidades de expresión son apenas ornamentales, instrumentales casi exclusivamente. Los instrumentos de arco, en continuo progreso en su imitación de la melodía vocal, abri-

LA TECNICA INSTRUMENTAL

rán mucho más amplio campo a la expresión, pero un elemento moderador interviene, y es el placer que el instrumentista siente en su propia habilidad, su "virtuosismo", y con la admiración que despierta. Esto le hace perfeccionar los procedimientos mecánicos, y la necesidad de expresión melodramática se ve equilibrada por el prurito de sostener el interés musical merced a ardidés exclusivamente propios del instrumento, sin mezcla de sentimentalismo alguno.

Una división de gustos estaba así declarada: era natural que los descubridores de las posibilidades expresivas de la cantinela, de su cada vez más íntima aproximación a las voces cordiales, a los acentos dramáticos, pregonasen la superioridad de sus métodos sobre el artificio, digital y vano, de los "virtuosos" instrumentalistas; pero no menos legítima era la satisfacción de éstos, al vencer la material hostilidad de sus artefactos sonoros, sacando de su rudimentaria construcción sonos melodiosos y bien organizados. El desarrollo musical tanto debe a unos como a otros, pero no hubiera sido posible semejante progreso en el orden expresivo como la música ha llegado a alcanzar, si los elementos materiales, perfeccionados por los instrumentistas, no hubiesen fraguado el camino.

La ambición por una mayor expresividad era, con todo, universal y, como el niño en sus balbu-

NATURALIDAD Y MIMETISMO

ceos, la primitiva música instrumental en ansias de expresión concreta conduciría a lo que es el comienzo de la vida expresiva, de la psicología en su fase muy elemental: al mimetismo. Intuitivamente, el artista vuelve a la raíz germinal de la música, a la imitación del gesto, y, como el niño que, a impulsos de una necesidad expresiva subconsciente, comienza por imitar a sus mayores por vía de aprendizaje, la música instrumental, apenas nacida, procede a "imitar", del modo más tosco y rudimentario, más gracioso también, todo género de gestos exteriores capaces de ser reproducidos por el sonido y por el ritmo: imitaciones cuya ingenuidad no se les escapaba y que, con muy aguda intuición, sabían envolver en un aspecto de ironía: lo burlesco y lo cómico van aliados, en la primitiva música instrumental, a ese conato de reproducción imitativa desde una época anterior, desde el "madrigal" polifónico, hijuela del motete eclesiástico, pero teñido de colores amatorios, poéticos o burlescos. Lo que en el madrigal era un principio de "verismo" o de "naturalismo", mediante el cual aquellos ingenios perseguían la verdad humana o la poesía natural en la primera música instrumental sería solamente un intento de imitación descarada de ruidos o de ritmos característicos.

El madrigal, tanto como su predecesora la "canción francesa", tuvieron su boga y su influencia

LA "CANCION FRANCESA"

desde el siglo XV al XVI, y eran la prolongación lírica los trovadores y troveros y de los contrapuntistas del *Ars nova*. Arte esencialmente democrático, aun cuando las clases elevadas sientan igual predilección por él que las populares, será el vehículo preferido para traducir el expansivo buen humor, un poco *grosso modo*, del buen pueblo y del buen burgués, y aun cuando en la "canción francesa" cabe todo género de sentimientos y de motivos, desde el más alegre al más serio, parece que los que gozarán de predilección serán aquellos que mejor *representen* algún episodio conocido, tal vez, algún hecho en el que el pueblo mismo haya sido protagonista o colaborador; así, las victorias francesas de Marignan, Boulogne, Metz, Rentry, serán un excelente motivo, y Clemente Janequin obtendrá una gran celebridad conquistada por sus cantatas guerreras en las que las voces imitarán las baterías de tambores, el toque de clarines, los gritos de la guerra e incluso el disparar de fusiles y morteros... hasta que el coro final, como en las alegorías pictóricas, sube al cielo desde el campo de batalla y entona un himno al "noble rey Francisco" victorioso. Muy graciosamente, Combarieu dice que la música en este momento es como un niño que, ahora, "juega a los soldados".

Con la guerra, otro espectáculo de igual predilección será la pastoril concepción de la Naturaleza,

SU CARACTER DESCRIPTIVO

y, está claro, entonces será todo género de imitaciones de los gritos de los animales la materia sobre la que se ejercitará aquella elemental fantasía. Ahora, añade Combarieu, la música juega al "arca de Noé": dejemos jugar al niño, porque desde su primer remedo del cuco o de la codorniz llegará más tarde a encontrar los acentos de una *Sinfonía Pastoral* o de una *Sinfonía Alpina*: canto del cuclillo, flauta del fauno, todo son matices de lo mismo.

El descubrimiento de la imitación onomatopéyica fué un pasmo que produjo asombro sin límites, traducido por repeticiones infinitas. Las hubo de todos géneros: *Los gritos de París*, la *Caza de la liebre...*, y en los madrigalistas italianos, su clara y vivacísima imaginación los lleva a mil clases de graciosos y divertidos excesos. Willaert trae a Venecia los primores de Josquin, y su *Desafío entre el ruiseñor y el cuclillo* fué una de sus obras más celebradas. Alemania e Inglaterra, ganadas por la moda imperativa, la adoptan un poco tímidamente.

El siglo XVII, con su maravillosa eclosión de los músicos humanistas de Florencia y el nacimiento de la ópera, llevó a un grado de depuración y de mayor y más profunda seriedad a la música vocal, especificándose con paulatina claridad los elementos expresivos correspondientes a un linaje sentimental, y esto, particularmente, al entrar el siglo

INSTRUMENTOS CONCERTADOS

con la *cantata monódica* en Francia y en Italia, tipo de obra en la cual la melodía, entregada a sus propios recursos, puede mirar más profundamente al interior de sí misma y analizar los elementos que posee de expresión humana, de tal modo que un Andrea Gabrieli puede llegar en sus *Sinfonías sagradas* a aislar fórmulas melismáticas imitativas del giro vocal y a tratarlas dentro de procedimientos específicamente instrumentales, en contraste de “pianos” y “fuertes”, y en efectos de eco, que, a su vez, proceden de aquel tipo de obras vocales en que se explayó la polifonía profana.

Entretanto, la música para instrumentos, cuando no atiende a su propio progreso en el sentido manual, progresa poco, preocupada por la mejora de sus efectos en un sentido cantable y, en el peor de los casos, como simple acompañamiento a la cantinela, puerta de escape del templo de la polifonía, por donde todo el espíritu de la música en ansias de expresión sentimental iba a escaparse. Por contraste, la música instrumental concertada tendría que parecer tan pobre y vacía, que sus partidarios eran escasos y los filósofos de la Enciclopedia hicieron pública abominación de ella. Convencidos de que la voz humana, representante directa del sentimiento, constituía el único género elevado de arte sonoro y el único digno de ser puesto en parangón con la poesía, dictaminaron que la nobleza de la músi-

LO DESCRIPTIVO PASA A LOS INSTRUMENTOS

ca radicaba en su parentesco con las “artes de imitación”. Su error, nacido en pleno momento de luna de miel con la Naturaleza, recién descubierta a través del jardín, no era más que un error aparente, porque la *imitación* significaba para ellos la aproximación de la música al realismo de la expresión humana; tesis que es eterna vigencia en la historia musical. Se hacía caer de este modo a los tímidos músicos instrumentales —que allá en el fondo de su conciencia quizá debieron sentir confusamente que la música sólo conquistaría su independencia cuando supiera emanciparse de la expresión concreta de la palabra, expresándose, a su vez, de un modo abstracto y general—, en un error que les llevó a continuar dentro del terreno instrumental cuanto fué privativo de la “Canción” y del “Madrigal” polifónicos.

Sus imitaciones no podían constituir un asunto seguido tan al pie de la letra como en la “canción”, y, por consiguiente, sólo se presentarían como simples accesorios externos, como injertos dentro del arabesco que constituía la música instrumental de aquella época; algo así como esas flores, frutos, hojas o cabezas de animales que se enlazan entre la guirnalda decorativa: simple episodio, circunstancial y sin ningún valor orgánico, pero que tiempo después, depurado y estilizado en sus elementos (aludo a la estilización del motivo natural en el

SONATAS CON PROGRAMA

arte decorativo), pierde su exterior semejanza con el objeto y crea una norma propia, una ley que regula valores autónomos.

Los historiadores recuerdan obras instrumentales como las sonatas de Farina, un músico de Mantua de la primera mitad del XVII, en las que se imita el canto del gallo, los maullidos del gato y los ladridos del perro. Otro músico italiano citado por Brenet publicaba en 1679 una sonata en donde se imitaban los gritos de *diversi animali brutti*. Al siglo siguiente, Vivaldi, uno de los más grandes compositores italianos en el género instrumental, reproducía en el violín el canto del cuco, no sin ironía ya, como alusión pícaro, tal el caso de Beethoven un siglo más tarde todavía. Boccherini, un madrileño de la segunda mitad del siglo XVIII, pinta en un quinteto para instrumentos de arco que titula *la Pajarera*, unas escenas campesinas en las que el canto de las avejillas se une al son de la trompa de caza, a la gaita de los pastores y a la danza aldeana. Gossec, en su *Sinfonía de la caza*, imita el ladrido de los perros por unos "glissandi" de los violines, y Juan Sebastián Bach emplea en una cantata análogo procedimiento en los contrabajos para imitar el desagradable y gemebundo terremoto sonoro que expelle el animal de largas orejas y que no es el conejo. El "hallalí" forma la peroración de la célebre óvertura de Mehul

LA MELODIA EN EL CLAVE

La caza del joven Enrique. Un "programa" completo aparece ya en una *suite fantasía* de Juan Rebel, publicada en 1715, y titulada *Los caracteres de la danza*; programa tan completo y definitivo como las Sonatas Bíblicas de Kuhnau, de las que se hablará más tarde.

El clavicembalo, el *clavecin* de Couperin y sus contemporáneos, era, como ya se ha indicado, tan ambicioso en sus menudos argumentos como aquellas terribles batallas polifónicas de madrigalistas y "chansoniers". En general, las limitaciones del propio instrumento, dictaron el carácter de arabesco que, en su más estricto sentido, tienen esas obritas. Trinos, grupetos, mordentes, florituras, toda la quincallería derivada del laúd y semejantes, tendrá en el clave una razón material, específica, como en aquéllos: la necesidad de proporcionar un fondo armónico, conseguida por la repetición de las notas, ya que su duración era imposible de otro modo. Sus posibilidades rítmicas, mayores que las cantables, harán que la forma de danza domine en ese estilo; sin embargo, hay muchas de entre ellas que no se contentan ya con llamarse *zarabanda* o *pasapié* como la *tendre Fanchon* no quería llamarse ya *pavana*, sino que ambicionan un título menos exclusivo, el cual rara vez está dictado por un motivo sentimental, y sí las más de las veces por una razón pintoresca.

CLAVICEMBALISTAS FRANCESES

Entre los primeros, Dandrieu tiene piezas de una gran elegancia y facultad de expresión, y quizá no es sólo por casualidad por lo que alguna pieza suya, como *La gemissante* tiene ese parecido melódico que Combarieu señala con la *jeune fille* de Schubert. Daquin, como todos los autores de esta época, es muy aficionado a los motivos exteriores que dan pie a los títulos de sus obritas y que intervienen episódicamente, sin apenas hacer más que resbalar sobre su delicado tejido ornamental. Una de sus series, titulada *Los placeres de la caza*, contiene todo un “programa” dividido en seis fragmentos: la llamada de los cazadores, la marcha, la llamada de los perros, la caza del ciervo, la “curée”, la alegría de los cazadores. Es inútil recordar su Cuculillo famoso, porque una elemental comparación con los de la Sinfonía Pastoral mostrará dos fáciles consecuencias: en el caso de Daquin el canto del avecica no es sino un motivo circunstancial, un resultado fortuito del arabesco sonoro, en el cual está preso y del cual no es sino un detalle episódico. En Beethoven es simplemente una citación irónica, suavemente humorística, que le sirve para “localizar” la escena: mas véase que esa localización, esa pintura general del paisaje proviene de todo lo que rodea a la “cita” literal del canto de los pajarillos, no del poder evocativo de éste. El cuco de Daquin no puede evocarnos la Naturaleza con su lindo di-

EL CUCO, MUSICO FAVORECIDO

seño de dos notas (se discute si el cuco real canta exactamente una tercera menor, una tercera mayor o una cuarta: quizá depende de los climas; los especialistas en ornitología musical pueden pronunciarse); la Naturaleza está evocada por Beethoven sin necesidad del cuclillo, que canta en esa Sinfonía por la misma razón que, cuando Beethoven regresaba de sus excursiones campestres, ponía un ramito de perifollo en su sombrero.

Pero la elegancia del francés y la comparativa rudeza de su contemporáneo, el sajón Kerl, se aprecian fácilmente por una comparación entre sus respectivos *Cú-Cú*. Bach mismo no pudo resistir a la atracción del tópico, de la liviana moda, escarapela del gusto de la época, y en una de sus primeras sonatas traza, como final, una fuga "en imitación de la gallina cucca". Rameau, de esta gallina salta al ave sabrosa de corral que acaba de poner un huevo, y su cacareo le da un tema perfectamente definido. ¡Inspiración de bajo vuelo, en donde la sal de la ironía marca las distancias! Rameau, poeta delicioso, y no siempre de corral, como nuestro buen Salas, se equipara en sus *Dulces quejas* con los *Tiernos desmayos* de Couperin, cuya elegancia "salonnière" no le deja descender a esa "basse cour". Y aunque se precia de miniaturista a lo Mignard o a lo Lebrun, y en *La Majestuosa* o en *La Tenebrosa* inicia un paso de avance entre la pura descripción

IRONIA Y SERIEDAD

por imitación dinámica y la evocación de un carácter a través de la metáfora sonora, se asusta en seguida de haber llegado demasiado lejos, y en el prólogo de sus deliciosos “retratos” confiesa en seguida que “la mayor parte de los títulos están dados más bien a los amables originales que ha querido representar que a las *copias* musicales que ha sacado de ellos”.

Esa fina sonrisa con que Couperin se burla de sus propias intenciones y su leve matiz de escepticismo son perfiles propios al buen gusto de la época francesa en que vivía. Hay que marchar a Alemania y encontrar en ella al erudito Kuhnau para ver practicados con toda seriedad esos intentos representativos. Kuhnau era un gran sabio de su época. Su arte constituye todo un período en la historia de la música alemana. Era músico, orador, filólogo: las *Sonatas Bíblicas* habrían de parecer monumentos de ciencia a sus contemporáneos. Sobre todo, la exactitud con que fija en su flébil clavicordio los más nimios detalles de la acción que comenta: véase en su primera sonata un cierto giro en rápidas notas, donde, textualmente, se indica: “la piedra de David, bien tirada con la honda, da en la frente al gigante”. Y en seguida habrá de verse a Goliath caer moribundo en unos acordes graves, mientras que los filisteos apelan a la fuga, en una pasaje fugado, naturalmente...

EL CLAVE EN ALEMANIA

El mérito de Kuhnau está, a pesar de la infantil objetividad de sus descripciones, en su agudeza en la percepción y en la homología de los rasgos, más acentuada y de un mayor realismo descriptivo que en sus antecesores en este menester. Pirro, un gran exégeta de Bach, dice de aquél que “en todo momento las alusiones musicales son de una rara justeza y de un valor psicológico indudable”.

Juan Sebastián Bach se acordará en alguna de sus obras de las Sonatas Bíblicas: precisamente en aquella sonata que acaba con la fuga en imitación del canto del cuclillo. El poder evocativo de Bach es grande, pero precisamente donde se muestra con mayor evidencia es a lo largo de sus obras principales, mejor que en las de un carácter calificadamente descriptivo, como su célebre *Capriccio sopra la lontananza del suo fratello dilettissimo*, dando claramente a pensar que Bach distinguía ya bien entre lo que era un simple juego imitativo y el poder simbólico del giro musical, cuya expresión, en él, está casi siempre próxima al gesto plástico. El análisis de las Cantatas hecho por Schweitzer puede pecar de una rebusca excesivamente minuciosa en este sentido, pero en líneas generales contiene esa sugestión de un modo muy vivo.

En el *Capriccio*, el programa trazado por Bach se sigue con bastante detalle, para dejar ver que su autor no consideraba juicioso pasar de un límite en

J. S. BACH

el que prudencia y buen gusto están unidos. El trozo dedicado a la *lamentación de los amigos* es un momento de expresión dramática y sentimiento reales obtenidos por unos pequeños pasajes cromáticos descendentes que recuerdan los melismas empleados por Bach en otras ocasiones sobre la palabra "thraenen", lágrimas; mas cuando llega el momento de la partida, ningún rasgo de una expresividad particular se desprende de la música. No es éste el único ejemplo de indiferencia sentimental en la obra del inmenso *Cantor*, tan llena de ejemplos de lo contrario. Combarieu recuerda el caso de la Pasión según San Juan, donde esa frialdad sentimental es flagrante. Aquel músico que en tantos momentos ha dado pruebas de lo profundo y conmovido de sus sentimientos y que en esa vasta obra sabe describir con tal verdad y tan pronunciado ardor la disputa de la multitud ante Pilatos, deja que llegue el momento de la Crucifixión sin que se vea en su orquesta nada que nos indique (son las mismas palabras de Combarieu) que estamos en el instante más alto de la pasión y del patetismo. Y en la cantata que se titula *Suena, hora bendita de la muerte*, en donde un agonizante saluda la hora de su liberación, todos los recursos de Bach se reducen a hacer que una campana *suene* realmente en diferentes momentos, respondiendo a la voz del mori-

ESPEJISMO ROMANTICO EN BACH

bundo: "*Suena, hora bendita*", etc. De cualquier modo, es un error grave el encontrar en Bach y en sus contemporáneos un tono dramático que lo hizo resurgir en tiempos románticos como un verdadero romántico de sus tiempos. La más de las veces, esa expresividad dramática de Bach no es sino un reflejo que le presta nuestro criterio romántico, a la manera con que se ha visto en Homero o en Cervantes tipos de escritores inquietos por las preocupaciones de nuestros días. Gran parte de la supuesta expresividad romántica de Bach es sólo el efecto que su prosodia —tan lejana de las normas del canto italiano que renovó a partir aproximadamente de 1750 los gustos musicales de Alemania, separándose de la Alemania del Norte, de Bach, para crear el nuevo clasicismo vienés— causó a los románticos alemanes, que inquirían los tipos más auténticos de germanismo en la música anterior a Beethoven. Efecto, pues, que no parte directamente de la personalidad misma de Bach, sino de las condiciones generales de estilo y prosodia melódica de su arte, y que, en términos semejantes, puede encontrarse en toda la música contemporánea suya. Es un efecto de contraste, como el que producen hoy, en un sentido de grandeza y de solemnidad, sus obras de órgano, a causa de estar trazadas arquitectónicamente, por superposición de planos

EL SIGLO XVIII

“exentos del claroscuro dinámico” que el órgano era impotente para producir.

*

En el capítulo dedicado a la música inserto en el volumen titulado *La vida parisién en el siglo XVIII*, Lionel de la Laurencie traza un cuadro animado y pintoresco de la sociedad musical de aquella época, en la que “todo parece ganado por el espíritu de este arte”, y en la que se presencia la aparición de un género nuevo, la *crítica musical*, con su consecuencia de ardientes discusiones estéticas y las polémicas de los cenáculos filosóficos. “Se puede decir sin exageración —explica de la Laurencie— que el arte decorativo canta un himno perpetuo a la música y regala a la vida cotidiana con un cuadro musical”; es, en efecto, la época en la que flautas, oboes, musetas, guitarras y violas, convenientemente enguinaldadas y sujetos por cintas de seda en elegantes lazos, son el motivo casi constante que el arte decorativo favorece. En rigor, esto no es sino una respuesta estricta que el arte plástico da al arte sonoro, en correspondencia a la atención que la música concedió al arte del arabesco, al de la decoración. Entre el siglo XVII avanzado y el XVIII se alcanza el apogeo del clavicembalo, con sus lindas frivolidades, y el de la ópera-ballet, con sus lujos fastuosos. El amor, más aún, la pasión por la ópera

DE LULLY A RAMEAU

venía ya del siglo XVII, de tal modo que hacia su final algún moralista debió levantar su voz grave condenando los excesos de la afición. Pero fué en vano. Durante todo el siglo las óperas de Lully hicieron un furor que sólo se modera con la llegada de Rameau. Este, sin embargo, sufre una inicial repulsa merced a argumentos que se repetirán universalmente en todos los casos análogos: que es complicada, excesivamente abstracta, que su profusión daña a la acción de la tragedia lírica y que transforma a ésta en una especie de concierto danzado, que no hay belleza en el canto y que “puede agradar a quince o veinte sabios, pero que aburre hasta la muerte a más de mil ignorantes”. La realidad muestra un caso entre tantos que se repiten a lo largo de la historia: el intuitivo sentido del músico, que le hace comprender cómo el valor expresivo de una música sube de categoría conforme gana en abstracción, que en la tragedia musical eleva el sentimiento dramático desde el caso particular a un grado universal. La larga lucha de los músicos instrumentales contra sus detractores tiene por principio animador esa convicción interna de que la superioridad del arte musical procede del paso de la música aplicada, concreta, a la música independiente, abstracta, aquélla expresiva de sentimientos determinados, esta otra de conceptos generales.

LOS ENCICLOPEDISTAS

De cualquier modo, lo rudimentario de los procedimientos imitativos de la primera música instrumental y la perfección que el canto vocal asume en la manera de expresarse, establecía un tan fuerte contraste que son de excusar las exageraciones en que incurrieran los incondicionales de la música dramática. La Enciclopedia está llena de ataques a la música instrumental, sin embargo invasora hasta el punto de que Juan Jacobo prorrumpe en una lamentación amarga: "Están de moda las sonatas, lo mismo que todo género de sinfonía; lo vocal apenas es más que accesorio, y el canto acompaña al acompañamiento". La declaración es sintomática del valor dado a la línea melódica como representante exclusiva de la expresión, de tal modo que expresión y canto serán sinónimos y, por lo tanto, el canto, instrumental, tenderá a *imitar* las inflexiones del canto vocal. El proceso imitativo ha dado un paso grande; pero su presencia sigue inmutable al afirmar que todo rasgo expresivo, aun en la abstracción instrumental, no lo será sino por homología al giro vocal, traductor de la inflexión humana: el otro valor puramente instrumental, el derivado del gesto organizado, seguirá relegado a la danza, considerada ya como arte secundario, como arte de "agrément", en un nivel utilitario al ras del arte decorativo.

EL "CANTABILE"

No es extraño que los filósofos de la Enciclopedia no supiesen afinar más agudamente sus armas críticas. Se tardó mucho tiempo todavía hasta que se supo aislar los elementos emocionales en la manifestación exterior de un sentimiento, que plásticos o fonéticos, son los únicos que la música puede traducir. Pero es claro de ver que el aspecto más fácilmente aprehensible de esos elementos emocionales está en la expresión directa de tal sentimiento por la vía vocal y su manifestación más bella en la voz musicalizada, en el canto. El poder expresivo de éste no penetrará en la música instrumental hasta que los elementos de la acción dramática no se hayan convertido en elementos propios de acción musical. Esto ocurre por simple desdoblamiento, cuando la música, primeramente paralela, fundida con la expresión dramática de la palabra, se separa de ésta, conservando exclusivamente el giro melódico o, como si dijéramos, la cáscara sin la almendra. Entonces esa música de origen vocal, pero sin palabras ya, evolucionará por cuenta propia y el giro melódico tenderá a hacerse valedero por sí propio y a generalizarse por abstracción.

Mas, tan pronto como se reconoció en la melodía instrumental un valor equivalente al poder expresivo de la melodía vocal, los músicos empezaron a comprender que el principio constructivo de la música de danza, organizado elementalmente por

FORMALISTAS Y EXPRESIVISTAS

repeticiones y contrastes, es ya ineficaz e inadecuado para el nuevo género de música y, del mismo modo que la monodía acompañada reclamó libertad de forma para someterse a la cárcel del texto poético, el músico instrumental exige una liberación de los tipos escuetos de forma, y tiende a hacer a su vez un drama de su propia sinfonía. La división en dos grandes ramas en la música instrumental está iniciada, porque como el poder dramático de esa música no es suficiente para mantenerla en pie si quiere ser algo más que una simple canción muda, será menester acudir a algún principio constructivo que tenga derecha la arquitectura sonora, y, ciertamente, no hay más principios constructivos que los que sostienen a la danza. Tendrán razón los defensores de la forma inveterada y sacrosanta, puesto que sin ella el edificio se viene al suelo. Mas también tendrán razón los que vean en la forma un simple expediente provisional, condenado a una perpetua transformación conforme el músico vaya adueñándose de la materia sonora y aprendiendo a plasmarla en un aspecto dramático. Los partidarios de la supremacía de la expresión formarán ya cuerpo, y las dos doctrinas se enfrentarán, antagónicas, bajo el nombre de clásicos y románticos, o del de "puristas" y "evolucionistas", o bajo mil nombres más. Antes de que el nombre nazca y de que se corra el riesgo de discutir sobre meros vocablos la situa-

INTENSIFICACION DE LO EXPRESIVO

ción es sencilla: los de última hora serán tachados de un pecaminoso no conformismo, y los inmediatamente anteriores serán los representantes legítimos de la tradición: con la particularidad de que, como en la mayor parte de los negocios artísticos ocurre, no son los más celosos veladores de la fe los artistas mismos, sino el público que clama indignado contra la osadía de los más recientes artistas. Papistas, más que el Papa, los puristas de la época de Lully volvían su rostro al clave como ejemplo de pureza. Para los contemporáneos de Rameau, era ya Lully el puro. En tiempos de Gluck, lo era Rameau. Mozart en los de Beethoven, éste en pleno wagnerismo; y al nacer el impresionismo, los "músicos puros" eran... ¡los románticos!

*

Comparando la música instrumental del siglo XVII con la de la primera mitad del XVIII se ve a ésta tan ganada por el poder expresivo, cada vez creciente, en contraste con las limitadas tentativas, casi siempre accesorias y circunstanciales de aquél, que casi puede afirmarse que en el siglo nuevo lo que antes era excepción se convierte en ley general. Fenómeno que parece regir la evolución musical: lo que una época reprime y esclaviza, menospreciándolo, invade rápidamente el terreno, vence a lo que le oprimía y a su vez se convierte en dominador

GLUCK

tiranizando al otro género rival que mañana será quien le tiranice a su vez. Si el sentimiento expresivo de la música instrumental ha ido progresando lentamente y entre tanteos desde los años medios del siglo XVII, en los comienzos del XVIII va adquiriendo un cuerpo de consistencia cada vez mayor hasta que aparece plenamente definido en una figura que consigue aclarar en su música las experiencias todavía especulativas de Rameau y aun de él mismo: me refiero a Gluck, en quien el lenguaje expresivo de su época se plasma en una forma tan limpia de perfiles y tan cercana a la fórmula, que da a su figura ese valor representativo que ostenta en la historia del arte. Mirando a Gluck en su momento, rodeado de los talentos tan grandes entre los que convivía, no es difícil ver que entre la música de éstos y la suya propia apenas parece haberse dado un paso tan grande. Forma, técnica, estilo general de las inflexiones dramáticas es sensiblemente el mismo en Gluck y en sus contemporáneos; pero este estilo aparece en él más codificado, sus líneas directivas están trazadas con más seguro perfil, sus intenciones aparecen realizadas con una claridad de concepción y una seguridad de mano maestra, de tal modo que lo que antes era aún un intento confuso, cualquiera que fuese su belleza, ahora parece llano y natural, no sólo espontáneo, sino incluso retórico, en el sentido de que parece obedecer a unas reglas

EL DRAMA MUSICAL

prefijadas y que, indudablemente, consistían en la labor experimental de sus antepasados. Gluck es en el Drama musical el mismo artista consciente y seguro de sí mismo que Mozart en la Sinfonía. Lo que en los demás aparece sólo en germen y a través de una voluntad nebulosa, en él tiene la limpieza de perfiles de un mármol griego: el peligro del academismo, de lo formulario, se esconderá tras de los bucles de su peluca.

El equilibrio entre el contenido dramático (dictado por el drama) y la plasticidad del vehículo orquestal que lo transmite al auditor tiene, por primera vez, una armonía maestra en los preludios orquestales con que Gluck comienza sus obras. Estos preludios, puramente instrumentales y de un estilo que, aunque derivado estrechamente del canto, posee una libertad y un desarrollo propios, no son ya una simple entrada en materia, un mero entrar en contacto con la atmósfera musical, sino que condensan, resumen el drama mismo en términos instrumentales con tan clara enunciación que, separados del drama, guardarían todo su valor dramático. De tal modo, que el drama musical, escuchado a continuación, no contiene ya ningún elemento emotivo nuevo y su desarrollo parece más bien una explicación del dramatismo contenido en el prelude. La música deja de ser lo que apenas fué hasta entonces: una *ilustración* sonora del drama, mientras que

LA OVERTURA DRAMÁTICA

la localización, la personalización de éste pone en lugar, es como una concreción del sentimiento universalizado que la música expuso primeramente al espectador. Gluck modela el discurso instrumental en términos formales equivalentes a los que Alessandro Scarlatti había encontrado para sus arias casi un siglo antes. La ópera de *Ifigenia de Aulida* señala el punto más alto de la evolución gluckista, después de la revisión de *Orfeo* y antes de la de *Alceste*, hechas para París, teatro de esos acontecimientos y escenario permanentemente propicio para toda experiencia que suponga un punto de avance (cinco años de sublime visión panorámica de la música de escena, con la revisión de *Orfeo*, en 1774; la creación de *Ifigenia en Aulida*, en 1775; la revisión del *Alceste*, en 1776; la *Armida*, en 1777; la *Ifigenia en Taurida*, en 1779, y en seguida, la parálisis y una muerte lenta, para desaparecer en un cementerio de arrabal, donde su tumba estuvo perdida cincuenta años. La de Mozart, el músico teatral más grande que tuvo Alemania después de Gluck, pero que no procedía de él, sucesor de la tragedia francesa, sino de la ópera cómica italiana, se perdió al día siguiente de su muerte para no aparecer ya más).

Tiersot, un comentarista de altos méritos, se pregunta si Gluck se dió cuenta del alcance de su ópera de la primera *Ifigenia*. Es lo mismo que preguntar si Beethoven se percató del de su tercera

IFIGENIA EN AULIDA

overtura de *Leonora*. Wagner, en su análisis de esa overtura gluckista, sabe aparejar el camino de tal modo que parece dejar expedita la vía hasta que llega él mismo. “Hay en *Ifigenia*” —dice el gran dramaturgo musical— dos elementos: el interés general, múltiple, de los héroes griegos, reunidos para el cumplimiento de una gran empresa, interés colosal al que se opone un único interés particular, la conservación de una sola vida humana. Ese contraste surge en la overtura entre el “unísono de hierro” del “allegro” y la ternura del tema que sigue, y en el cual la gracia virginal de *Ifigenia* se opone a la anterior representación de la fuerza de Agamenón. En el tierno contraste se reconoce en seguida el dolor del individuo que ha de ser sacrificado a la necesidad de la masa. La lucha de esos elementos constituye, desprovista de episodios accesorios, el desarrollo ulterior de la obra”. “Cuando se tratan dos ideas dominantes —añade Wagner— nace casi siempre una atracción vehemente hacia un punto que se hace culminante de la acción. La conclusión entonces está ya decidida, porque todo combate debe acabar con una victoria o con una derrota, o, en todo caso, por una reconciliación”.

Así concebida la estructura del conflicto dramático que debe traducirse en música, es fácil homologarla a la arquitectura de la forma instrumental derivada del primitivo modelo de minué, según la

PLANTEAMIENTO - DESARROLLO - DA CAPO

cual dos elementos de contraste, A y B, van seguidos de una parte intermediaria, C, a partir de la cual las dos primeras intervienen de nuevo. La fórmula es, pues, AB-C-AB, y si se recuerda que la primera vez que se oían los trozos A y B era ritual el escucharlos dos veces, la fórmula será AA'-BB'-C-AB, estructura que pasa íntegra a la sonata, entendiéndose por C la parte dedicada a los juegos de imaginación que transformaban los temas fundamentales, pero sin materia nueva, reservada ésta al "trío" de los minués, los cuales a su vez llegan a asumir pronto la estructuración del minué propiamente dicho, o sea de toda la parte que le precede. Reducido a términos generales, el conflicto presentado en los preludios instrumentales de Gluck puede, homologado con los que determinan la estructura de la sonata, definirse de un modo cuyo juego lógico va a quedar ya establecido permanentemente para las obras puramente instrumentales o para las obras instrumentales de carácter dramático cuyo conflicto se planteará siempre, salvo diferencias episódicas, como queda indicado. La fórmula es, pues: Primero, presentación de dos temas de carácter diverso; segundo, desarrollo del conflicto planteado por su diversificación, en lucha por la supremacía de uno de ellos o por la fusión de ambos; tercero, recapitulación del planteamiento en el sentido que se desprende de la sección anterior.

CRESCENDO - CLIMAX - DIMINUENDO

Esta estructura, de sencillas directivas lógicas, parece común a la arquitectura de toda obra de arte, desde la sonata a la novela, y es la que sumariamente indican las líneas de fuerza del frontón clásico: "crescendo" hacia un punto de apogeo y descenso simétrico, que, en las formas de arte discursivo, se presenta abreviado, en una perspectiva escorzada que evita la fatigosa repetición y que satisface la necesidad eurítmica, ya que el escorzo presupone la dimensión "real", más con una eliminación de datos obvios, suplidos por la imaginación.

*

La nueva etapa en la evolución del arte, dentro del orden de ideas que dicta este ensayo, supone, realizada por Mozart tras de Gluck, un paso semejante al dado por Alessandro Scarlatti tras de Monteverde y aun por éste después de los músicos de la *Camerata florentina* y sus ensayos en el nuevo estilo "representativo". El sentido de esa evolución consiste, netamente, en encontrar normas estilísticas que encierren dentro de formas autónomas el sentido expresivo derivado estrechamente de la palabra cantada. Es cosa muy conocida que la ambición que movió a los músicos, poetas y cantores de la cámara del conde de Bardi consistía exclusivamente en encontrar un tipo de monodía que se ciñese estrictamente al discurso hablado. No era ya el deseo

LA CAMERATA FLORENTINA

elemental que, medio siglo antes, habían testificado Ronsard y sus amigos poetas de la *Pléyade*, deseo que no pasaba más allá de encontrar para la música una escansión de sus períodos rítmicos coincidente con la normal manera según la cual aquellos poetas medían sus versos. Más ambiciosos, los músicos y poetas florentinos creían resucitar el teatro helénico declamado en música si encontraban el medio de *in armonía favellare*. Sus tentativas, a las que una crítica demasiado somera considera ya como las primeras "óperas", no pasan de ser intentos rápidamente fracasados por su inhabilidad técnica para estructurar en una forma, para dar la necesaria arquitectura a aquel plasma monódico y discursivo, pero informe. Los músicos de la camerata protestaban, con razón, contra la absurda distribución silábica de la polifonía profana, que estropeaba completamente los versos, y ponían como ejemplo apetecible la monodía de las canciones acompañadas al laúd. Mas es fácil advertir que aquellas extorsiones que los versos sufrían eran consideradas como un mal menor ante la necesidad de estructurar de algún modo la materia musical empleada, y todos los madrigalistas, desde Arcadelt a Marenzio y Venosa estaban empeñados en idéntico esfuerzo que los cameristas del conde dei Bardi, esto es, en conseguir una naturalidad cada vez mayor para la expresión de la poesía, lucha que les arrastraba a una conti-

LOS MADRIGALISTAS

nuada transformación del estilo. Pero los madrigalistas se movían dentro de una forma polifónica considerablemente compleja y de gran perfección formal, mientras que los florentinos tomaban como modelo la canción monódica de pequeñas dimensiones y de formas cerradas, modelo que ellos intentaron extravasar para verterse en los grandes trozos poéticos que pretendían declamar dramáticamente. El esfuerzo era notable; pero la consecución débil, y habría fracasado seguramente, de tenerse en cuenta los comentarios de la época, si Claudio Monteverde, madrigalista consumado, no hubiera sabido encontrar para el nuevo estilo "representativo", como ellos decían (representativo de la "verdad" sentimental, expresada por la palabra, en una imitación de la inflexión de la voz al declamar la poesía), un principio de forma ceñida, de estructuración del recitado cuyo admirable modelo puede verse, con admiración permanente, en el *Lamento de Ariadna*.

Desde este momento, en 1623, hasta el *Pompeo* de Alessandro Scarlatti, que es en donde se considera corrientemente que ese músico napolitano encontró su camino, han pasado no menos de sesenta años, en los cuales los grandes trozos vocales buscaban afanosamente el molde que llegase a contenerlos en una forma armoniosa y definida. La estructura del *Aria* de Scarlatti da satisfacción a ese deseo reiterado desde comienzos del siglo. Pero esta

ALEJANDRO SCARLATTI

estructura del aria ternaria con "da capo", no es otra sino la forma A-B-A. Dinámicamente, esta disposición se presenta, a su vez, en la overtura instrumental de Scarlatti, en la sucesión Allegro-Grave-Presto, que contrasta con la overtura de Lully, en la cual la sucesión Grave (aire de danza potestativo), Fuga-Allegro, es débil de estructuración dinámica. La overtura italiana se aproxima al futuro estilo instrumental y va a ejercer una influencia decisiva en los próximos sinfonistas, mientras que la overtura francesa presenta una capacidad dramática que Haendel amplía. Ambos tipos de forma pasan íntegros a Mozart, que los utiliza indiferentemente en las overturas o en otros géneros de música instrumental en los cuales el final fugado es homenaje a los maestros que le antecedieron. La overtura italiana netamente instrumental, recaba su cualidad en algunas de las overturas mozartianas, mientras que la overtura dramática de Gluck muestra su influjo en otras, para resumirse todo ello en el tipo de la overtura mozartiana al que rigen ya los mismos principios de estructuración que en el primer tiempo de la sonata.

La servidumbre de Gluck al elemento patético se convierte en Mozart en completa libertad de estilo, que no necesita aquella sumisión para mostrar su congruencia con el drama que preludia su

LA OVERTURA MOZARTIANA.

óvertura. Una comparación entre las óverturas de *Ifigenia* y la del *Don Juan* mozartiano puede ser eficaz para mostrar cómo en Gluck el estilo sigue en mayor grado de subordinación al sentido textual que en Mozart, donde la expresión dramática se consigue dentro de una independencia estilística, instrumental, de los elementos temáticos puestos en juego y de su tratamiento rítmico, melódico y sinfónico. Este progreso de liberación del estilo respecto de su origen "parlante" no podía escapar a Wagner, que, admirablemente, dice: "En la óvertura de *Don Juan* encontramos el contorno de la idea conductora del drama, desarrollada de una manera puramente musical, de ninguna manera dramática. Declaro sin titubear que este modo de concebir y tratar la óvertura me parece el que se aproxima más al objeto que, como piezas instrumentales, tienen estos trozos, sobre todo porque de esta manera el compositor puede estar siempre dentro del dominio propio a la música sin verse en la necesidad de introducir en su trabajo sinfónico detalles puramente dramáticos y, por lo tanto, se vé libre de la contingencia de tener que sacrificar su libertad de artista". Esta libertad de artista quiere decir en Wagner la libertad de pensamiento abstracto, el libre dictado de la idea musical pura, sin compromisos de aplicación al drama. Pero que continúe en sus exigencias esa necesidad de liberación, y la

LA OVERTURA DE "LEONORA"

overtura no tardará en poder existir por sí sola, separada del drama: estamos, pues, a las puertas de la música romántica, casi del poema sinfónico. "Si Mozart hubiera añadido a su overtura —dice aún Wagner— la terrible y trágica conclusión de su ópera, nada hubiera faltado a esa obra para que pudiera ser considerada como un *todo completo*, como un drama aparte". Este *drama aparte* creado con ocasión de otro drama, y no un extracto de él (como en Gluck), ni una iniciación a su espíritu dominante (como en Mozart), no puede tardar en aparecer y, en este sentido, la tercera overtura de la *Leonora* beethoveniana es ya, calificadamente el primer poema sinfónico digno de este título, sin que tenga de overtura más que los lazos estrictamente formales que, como se ha dicho, son ya desde Mozart, los mismos que los de todo género sinfónico.

* * *

Entretanto, ¿cuál había sido la suerte de las formas instrumentales puras? Su evolución expresiva, si se entiende por esto su aplicación a ideas concretas, había quedado como anquilosada. Los compositores italianos y alemanes, según veremos en seguida, habían continuado, cada vez con menor frecuencia y con menos rigor, el sistema de aplicar una música instrumental a un episodio perfectamente definido de antemano; pero la traducción sonora

HACIA LA SONATA DRAMATICA

de ese episodio no va más lejos de las viejas imitaciones onomatopéyicas y, poco a poco, casi todos los "programas" se redactan sobre argumentos en los que una onomatopeya interviene como principal apoyo evocador. El progreso netamente instrumental es, en cambio, cada vez más amplio y sigue su camino evolutivo, bien cuando se le deja en toda libertad para caminar por su cuenta; bien, a pesar de esas intenciones descriptivas. En ese camino, lo que es propio de la expresión netamente instrumental, "sui generis", abstracta expresión de la idea musical autónoma, avanza simultáneamente, porque todo nuevo elemento de escritura, de complicación en la trama sonora, responde a una intención que esta vez es originalmente musical, no de un origen dramático. Cuando Beethoven llega, la música instrumental ha adquirido su punto más alto de desarrollo y de expresión abstracta en las sinfonías de Mozart y Haydn y en la música de cámara de los mismos. Si se compara cualquiera de estas obras, o mejor aún, cualquiera de las obras de Beethoven mismo, las sonatas de piano, por ejemplo, con aquellas que se ajustan a un episodio definido, como la sonata de *Los Adioses*, se observa cómo mientras que el sentido expresivo de esas obras está considerablemente lejos de las del siglo anterior, el programa de la sonata *Los Adioses* apenas avanza sobre el del *Capricho* de Bach sobre

TELEMANN

la partida de su hermano. Solamente que si en Bach el punto de apoyo consistía en la onomatopeya de la trompeta del postillón para tramar con él una fuga, en Beethoven es el eco melancólico de la trompa del conductor de la silla de posta lo que interviene como elemento evocativo-expresivo. Mas el discurso "caprichoso", informal de la tocata de Bach se resuelve en Beethoven en el cauce dinámico de los tres tiempos constitutivos de la forma sinfónica: Allegro, Andante, Presto, bajo la advocación de la *Partida*, la *Ausencia* y la alegría del *Regreso*.

Vamos a echar una ojeada por la Europa musical desde el momento en que la dejamos presa de las ambiciones de una ambición concreta: la de expresar directamente el fenómeno exterior sin más recursos para ello que la pura reproducción fónica. Cuando ese siglo comienza, varios compositores alcanzan la edad generosa de los veinte años. Hemos mencionado algunos cuyas obras, basadas en un motivo onomatopéyico, se han hecho célebres. Otros compositores menos conocidos en este menester son, en cambio, famosos por su contribución al desarrollo de la técnica instrumental. Jorge Felipe Telemann, el más grande de los contemporáneos de Juan Sebastián Bach y su rival en habilidades de teclado, despertaba la admiración por sus "suites" descriptivas. Una de ellas es un amplio poema en diez cantos, titulado *Wassermusik*, músi-

F. M. BACH

ca acuática, por donde desfilan Thetis y Neptuno, céfiros y tritones, tormentas marinas, diluvios y, por fin, la calma y los alegres cánticos de los marineros. Otra de sus "suites" se basa en ocho episodios del *Don Quijote*, entre los cuales el de los molinos de viento, el manteamiento de Sancho, el galopar de *Rocinante* y el del asno del escudero.

En su música a los dramas de Corneille, J. A. Scheibe aplica en los dos primeros tercios del siglo sus trozos instrumentales a momentos bien determinados de la acción y especificados por él en su *Kritischer Musikus*. Agrícola da ese sentido a sus "entreactes" en la tragedia de Voltaire, que pone en música. Gluck está ya a la puerta.

Felipe Manuel Bach, el más grande de los músicos instrumentalistas después de su padre, en Alemania, y cuya música de esa índole es el lazo de unión que al llevarle hasta Mozart lega su influencia a la posteridad, se hace el principal defensor del estilo "galante"; es decir, de la pura virtuosidad instrumental ornamentada y llena de elegancias en contra de las tradicionales severidades estilísticas del contrapunto. Esa "galantería", como se denomina a tal estilo, tenía que suponer una evocación de los clavicembalistas franceses, y Felipe Manuel llega en ella hasta lo literal, escribiendo piezas que recuerdan a las del gran Couperin, y que se titulan *La Luise*, *La Philippine*, *La Stahl*; o bien

VIVALDI

La Complaisante, *La Capricieuse*, *L'Irresolue*, y se acerca a los títulos de Rameau en otros como *Les Langueurs tendres*. Fuera del tratamiento de la técnica manual, se comprende que el sentido que esas piezas sugieren proviene por los mismos caminos que ellas, mas en su *Diálogo entre Sanguinicus y Melancholicus*, Felipe Manuel pone en presencia el más significativo de los contrastes que pueden presentarse musicalmente, y que ha sido un argumento, después de él casi permanente, de conflicto entre los modos mayor y menor, contraste de caracteres en todo caso que llega hasta los *alter ego* de Schumann, *Florestán* y *Eusebius*.

El espectáculo de la Naturaleza es, con todo, el argumento principal. El primero de los tres conciertos, op. 10 de Antonio Vivaldi, a quien la música concertada de violín debe tan gran parte de su prosperidad, lleva en cada uno de sus tiempos el encabezamiento correspondiente: *Tempestad en el mar*, *La noche*, *El jilguerillo*, que quizá anuncia la llegada del nuevo día; pero su segundo "concerto" es aún más explícito y su desarrollo más convincente cuando describe la *Noche* en sombrías frases melódicas o los *Fantasmas* nocturnos en caprichosos giros, a los que siguen las pacíficas ondulaciones y la suave cantilena de los instrumentos con sordina en el momento del *Sueño*. El doctor Niecks, que recuerda estos hechos en su detallado estudio sobre la música

EL "CONCERTO" PINTORESCO

de programa, subraya el detalle de que una de las anteriores obras de Vivaldi lleve por título *Il Cimento dell'Armonia e dell'Inventione*, o sea la prueba a que ambas entidades se someten y que muestra elocuentemente de qué modo luchaba en Vivaldi la ilusión por la descripción concreta y su íntimo sentido por la expresión abstracta, netamente instrumental.

Remito a la obra mencionada al curioso lector que quiera ver en sus menores detalles el programa que lleva su "concerto" sobre *Las Cuatro Estaciones*, y cuyos cuatro tiempos corresponden a la normal sucesión, desde la Primavera, juventud del año, con el alegre cantar de los pajarillos, el dulce murmullo de las fuentes, las floridas praderas donde pastan los ganados, la repentina tormenta prontamente disipada y los cánticos pastoriles que la suceden. El contraste de matices dinámicos, el empleo ingenioso de acentos y figuras características, la utilización tan nueva como inteligente de ardidés instrumentales sugeridos por el comento del propósito poético, dan a esos "concerti" de Vivaldi un interés correlativo a la ingenua belleza de su descripción. Francesco Geminiani, su contemporáneo, y con él uno de los más grandes compositores de música concertada de aquel espléndido momento italiano, siente el deseo de expresar en su música, alejada de todo contacto vocal, la poesía del Tasso,

LA SINFONIA PINTORESCA.

que tan vivamente había movido las inspiraciones de aquellos artistas. La biblioteca del British Museum posee una composición de Geminiani, cuyo título es no menos que el siguiente: *La Selva Incantata del Tasso, composizione istrumentale*. Flautas y trompas se unen al cuerpo general de los instrumentos de arco, para dejar ya bien dicho que no hay pintura musical de bosques o selvas sin trompas en la lejanía, ni murmullo de pájaros sin flautas en el primer plano.

Y no es más que una consecuencia natural: la trompa de caza es tan evocativa del bosque como del hecho mismo de la caza, que reiteradamente ha dado motivo para obras descriptivas en las cuales los intervalos tan característicos de ese instrumento y los ritmos más o menos precipitados de los caballeros, más el tumulto de la jauría, fácilmente imitado por diseños de la cuerda, son los únicos elementos representativos de que el músico disponía. ¡Pero con qué fruición empleados! La *Sinfonía de la caza* de Gossec es célebre, y su apelación el *Tempo di Caccia* tuvo un momento de genuinidad como el *Tempo di minuetto*. Esa sinfonía famosa hizo nacer otra obra no menos celebrada en aquel momento, que es ya el de los últimos años del siglo XVIII: la ópera de Mehul *El joven Enrique*. “Las sinfonías cinegéticas —añade el paciente Niecks— fueron numerosas todavía en la se-

NEOCLASICISMO PINTORESCO

gunda mitad del siglo". Leopoldo Mozart, Stamitz, Roessler o Rosetti, P. Maschek, Wranitzky, Hofmeister, Sterkel proveyeron de otros tantos ejemplares, mientras que Neubauer cultivaba el género bélico en su sinfonía *La Batalla de Martinestie* y Paul Wranitzky cantaba al heroísmo en dos *Sinfonías para la Coronación* y a la paz en otra de ellas. Cuando Beethoven vuelve a reproducir por turno cada uno de esos géneros, una coronación es lo que le hará romper la dedicatoria de su *Sinfonía Heroica*, mientras que el contenido de sus obras, en las que exteriormente reviven esas viejas costumbres, estará igualmente lejos en el terreno ideal, evocación de gustos pretéritos en la cual hay un punto de enfoque irónico, que es lo que da a esa evocación disculpa y atractivo.

El neoclasicismo permanente desde el Renacimiento en su apogeo hasta los comienzos del Romanticismo, y que dictó poemas y libros de ópera desde los poetas de la Pléyade a la camerata florentina, a Monteverde y a los operistas de la corte de Versalles, a Scarlatti y a Gluck, y que llega ya capitidismuío hasta el *Prometeo* de Beethoven, que es acaso el último caso donde los dioses olímpicos ejecutan el baile de puntas, está aún practicado a la manera "seriosa" por Pichl en sus sinfonías tituladas *Las nueve Musas* y *Las tres Gracias*, sin que parezca hacerlo por una razón de alguna evidencia,

LESUEUR

mientras que Franz Antón Roessler gana gran prestigio en París con su "sinfonía imitativa" titulada *Calipso y Telémaco* y con otra sobre la *Caída de Faetón*. El postrero y más fecundo cultivador del género fué, sin embargo, el caballero Dittersdorf, que murió con el siglo y que escribió no menos de doce sinfonías donde el episodio de Orfeo y Euridice, tan reiteradamente fecundador de inspiraciones musicales, convive con la transformación en ranas de los Lycios, tema de originalidad indiscutible. Esas sinfonías sobre las *Metamorfosis* de Ovidio, cecanas ya al nuevo estado de cosas que se acercaba con el nuevo siglo, están llenas de detalles interesantes por algo más que por su afán descriptivo, entre pedantesco e inocente. La descripción de los caracteres humanos que hace en su *Combatimento dell' umane Passione* contiene ya giros que van a pasar sin gran extorsión al repertorio expresivo del romanticismo, así como la sinfonía de Heinrich Knecht, que con la pretensión de ser un *Portrait Musical de la Nature*, presenta literalmente el programa de que Beethoven se sirvió en su sinfonía pastoral. Digamos de paso que Knecht fué autor de otra sinfonía inspirada en pasajes de *Don Quijote*.

J. F. Lesueur, el maestro de Berlioz, se hace en Francia portavoz del género, como más tarde Saint Saens lo sería del "poema sinfónico" lisztiano. Lesueur intenta ser además el teorizador de la "mú-

LA REVOLUCION FRANCESA

sica imitativa", a la que pone en parangón con la poesía, otra de las entonces denominadas artes de imitación, pero con la declaración de que lo que el músico debía procurarse era la construcción de un "ensemble dramatique". Estas ambiciones musicales, llevadas al género religioso y a la interpretación de pasajes bíblicos con coros y grandes masas orquestales, iban a ser una de las hechuras típicas en materia de arte de la Revolución, que con sus *Odas al Ser Supremo* y sus himnos a la Libertad o a la fraternidad de los pueblos con música coral y orquestal de Mehul y Gossec, de Cherubini y Dalayrac, dejaba planteado un tipo de sinfonía-festival que Beethoven iba a encontrar, como antes en los otros tipos de sinfonía con programa, en sus últimas obras, cuyo contenido se aproxima, por otra parte, al de las grandes obras de Haydn. Inspiradas en aquellos viejos modelos, cuyos títulos reproducían (*Las Estaciones, La Creación*) estas obras resumían en lo exterior ese precedente e, interiormente, la evolución de la música desde la Cantata de Bach, mientras que adoptan la denominación latina de *Oratorium*, del mismo modo que Beethoven, como antaño Bach, acepta la de *Misa* para sus grandes creaciones, en las cuales el texto sagrado no era ya más que el pretexto para desarrollar el vasto plan de su religiosidad abstracta. Cantatas, más evocadoras de la tradición nortealemana, con Bach, u

HAYDN: CANTATAS Y ORATORIOS

oratorios, al estilo italo-inglés de Haendel, coexisten en Haydn con unos poemas que unas veces proceden del repertorio bíblico, otras de la poesía pagana, como en la *Invocación a Neptuno* o en la cantata *Ariadna en Naxos*, mientras que la *cantata fúnebre* al viejo estilo aparece en su *Deutschland's klage auf den Tod Friedrichs des Grossen*, práctica que se extenderá hasta la *Sinfonía Fúnebre y Triunfal* y la cantata a la muerte de Napoleón, de Berlioz. Mas la materia musical con que Haydn llena esos moldes a los que su antigüedad hacía prestigiosos, estaba ya tan lejos de la rudimentaria capacidad expresiva de estos modelos, que comparadas con ellos las obras de Haydn (salvo las sinfonías, en las cuales el título es un motivo de diversión o facecia) muestran una distancia en su capacidad expresiva que las aproxima mucho más que a ellos a las obras concebidas por Beethoven dentro de este orden de ideas. En ese sentido, y a pesar del considerable avance de Berlioz en el terreno orquestal, las obras de éste parecen incluirse en un estadio de la evolución del pensamiento sinfónico anterior a las grandes sinfonías festivas de Haydn y, desde luego, de Beethoven, caso que se reproduce en tiempos actuales con Ricardo Strauss en relación a Wagner, al mostrar mayor parentesco ideológico con Liszt y con Berlioz mismo que con el gran revolucionario del drama lírico.

DUSSEK Y CLEMENTI

Antes que la *Batalla de Vitoria* y después de los compositores mencionados, otros más modestos continúan cultivando el género para hacer de él un modelo tópico, al cual Beethoven aludirá de un modo en el que la ironía más acentuada se une al placer de la evocación. Franz Kotzwara describe la *Batalla de Praga*, mientras que el amable Dussek, que con Clementi traza el modelo de la *Sonatina*, es aún más ambicioso en el género descriptivo y toma por asunto un gran *Combate naval*, cuya combinación instrumental: piano, violín, violonchelo y tambor "ad libitum", es graciosa. Dussek, en otra sonata describe sus *Adioses a Clementi*, y más tarde *El retorno a París*, mientras que otra de sus sonatas lleva el título explícito de *Elegía armónica sobre la muerte del príncipe Luis Fernando de Prusia*. De la sinfonía hemos descendido aquí a la sonata, pero solamente en la extensión y en la mayor limitación del material instrumental, no en otro aspecto, que sigue idéntico para sinfonías, sonatas o cuartetos, esto es, el tipo "allegro" de sonata. Clementi mismo sigue practicándolo en una *Cacería* y en una *Dido abandonada*, para mostrar que la vieja costumbre no es fácil de desarraigar. Steilbet, que fué el rival de Beethoven en el sentido en que Telemann lo fué de Juan Sebastián, cultiva todavía el género cinegético y el pastoril, celebra la derrota de los españoles por los france-

PREDECESORES DE BEETHOVEN

ses y canta los triunfos de Napoleón; predecesor de Beethoven en esto con E. W. Wolf, autor de unas *Affectvolle Sonaten*, precursoras de la *Patética*, y con el superponderado Federico Guillermo Rust, con una *Sonata Heroica* y otra sonata cuyos tiempos se titulan *Lamento*, *Melancolía* y *Regocijo*. Y el abate Vogler, a las puertas mismas del Romanticismo, que se incubaba en sus aulas, tomaba de los viejos madrigalistas sus aficiones burlescas, sus gruesas facecias, contrapeso de las sublimidades naturalistas o neoclásicas, en su *Disputa entre el marido y la mujer*, a un tiempo reproducción en broma de aquel grueso humorismo polifonista (que dejó su eco en las cantatas burlescas de Juan Sebastián) y anuncio de la straussiana *Sinfonía Doméstica*. El abate Vogler, maestro de Weber y de Meyerbeer, escribió todavía su *Batalla Naval* correspondiente, su *Lamentación por la muerte del Príncipe Leopoldo de Brunswick*, su pastorela indispensable y una curiosa *Imitación musical del Juicio Final de Rubens*, primer caso, quizá, de interpretación sonora de una obra pictórica. Pero desde aquí hasta la "transposición en otro arte", propia a las derivaciones románticas, ¡qué largo camino todavía habrá que recorrer!

*

El esquema de la Sinfonía o de la Sonata con

LA FORMA DE LA SONATA PINTORESCA

ambiciones de expresión concreta o de autónomo desarrollo abstracto es siempre el mismo en todas las obras y autores mencionados. *Primera parte:* un movimiento en forma ternaria, según el tipo del “allegro” de sonata, tipo favorable a lo que puede llamarse en términos generales “acción psicológica” por virtud del contraste y combinación de sus dos elementos temáticos principales. *Segunda parte:* un tiempo en movimiento moderado, bien derivación directa del aria o del “lied”, bien “lied” en compartimientos o aire con variaciones. *Tercera parte:* el minué, fácilmente convertido en “scherzo” por la introducción del elemento humorístico que lo lleva después a la pieza de género, a la “humoresca” y congéneres más o menos facetiosos. Esta parte de la sonata es facultativa, mientras que el rondó final se aproxima al “finale” de ópera. Un principio general se observa en la progresión histórica, en la simple cronología de toda esa muchedumbre de obras citadas: la expresión o lo que por tal puede entenderse se desenvuelve paulatinamente, sin apelar a signos exteriores o utilizándolos de la manera más lejana posible a la imitación directa; es decir, que cuando Beethoven emplea las armonías de trompa en su sonata *Lebewohl*, la cita tiene ya un valor de alusión, no de descripción, y cuando su cuclillo o su codorniz cantan en la Pastoral, la cita es ya positivamente humorística, alu-

ALUSION E IRONIA

siva, no al canto "real" de esos animalejos, sino a la añeja costumbre de citar esos diseños por los viejos maestros. Es, pues, una "alusión de segundo grado", una alusión irónica, calificadamente.

Los agentes exteriores no tenían ya para Beethoven otro valor sino el de servir de símbolo a su más acendrada intención. El progreso de la música instrumental, sea la aplicada a la escena, sea la puramente sinfónica, de orquesta, de piano o de cámara, es ya tan grande y sus géneros tan amplios y tan capaces de traducir la voluntad del compositor, que no se discute ya si la música instrumental es más o menos expresiva que la vocal. Se ve claro ahora que es otra cosa, que ambas especies de música son ramas distintas del árbol musical y los problemas de la música instrumental desde el punto de vista de la expresión se refieren principalmente al "grado" de intensidad expresiva, a la licitud de los medios empleados, a su nobleza o a lo que se supone serlo, a su realismo o a su superioridad ideal. Y, desde Beethoven, una cosa transcendental queda bien definida: el sentido dramático que contienen los trozos instrumentales aplicados a la escena o derivados de ella se refiere a los personajes de la acción, como en la ópera de *Leonora*; mas en la música instrumental independiente, el protagonista de la acción dramática se identifica con el propio compositor. La confesión

EL AUTOR COMO PROTAGONISTA

graciosa de ello se presenta en la *Sinfonía Heroica*, cuando Beethoven descubre que no es a Napoleón a quien ensalza, sino a un héroe concebido a su propia hechura y semejanza, héroe que cantará sus desventuras y sus triunfos en la *Sinfonía en do menor*. El argumento patético recabará, pues, lógicamente, la supremacía y de este modo su *Sinfonía Pastoral* se diferenciará de sus primitivos modelos en que lo que se describe en ella no es ya el simple aspecto pintoresco de esa naturaleza suburbana, ni el cuadro de género, sino a Beethoven en muda conversación con la Naturaleza. El primer tiempo lo declara y el resto no es más que una ambientación “dentro de los cuadros de género al viejo estilo”, en los que el autor sonríe al verse pasear por las litografías caseras. El recuerdo de la trompa del postillón proporcionará a Juan Sebastián un ingenioso motivo de *fuga*; en Beethoven sugerirá un melancólico recuerdo que vierte el licor patético con que se impregna el tejido sonoro de su sonata. A partir de este momento, el músico que no tenga un asunto personal que contarnos será un músico estéril. La grandeza de su obra estará en relación con el modo según el cual acierte a describirnos la identidad de su pasión con la pasión que mueve al Universo. *Amor che muove il sole e l'altre stelle.*

El nuevo espíritu musical pedirá al músico emociones, bella transposición musical de sus emo-

SINCERIDAD EN LA EMOCION

ciones, de tal manera que por virtud contagiosa pueda reproducirlas en el ánimo del auditor, como la placa del gramófono reproduce a través del diafragma la voz que dejó su huella en la dúctil materia. Y advertirá que si para complacer a ese auditor nacido con el siglo de las luces, que es también el siglo romántico, el compositor le presenta una emoción que en realidad no siente, caerá en un pecado nuevo: el pecado de "insinceridad", hasta entonces inédito. El siglo anterior pedía tan sólo que los muñecos de la escena hablasen con cierta propiedad; el nuevo siglo quiere personajes de carne y hueso. Aquéllos querían que "manifestasen" un sentimiento; éstos, que lo sufran delante de ellos mismos. Gluck, dramaturgo admirable, creaba personajes no exentos de énfasis que se expresaban en una música de perfecta prosodia sentimental. El nuevo siglo exige que esos personajes, además de decirlo, la "sientan".

El asunto de Gluck fué grande: conseguir que los sentimientos expresados en la poesía tuviesen una expresión musical correlativa, estrictamente ajustada a su sentido, enorme paso dado por la música dramática desde la *camerata* florentina si se piensa que la ambición de éstos consistía en que la música cantada tuviese una prosodia correlativa de la dramática. Pero conforme el tiempo avanza, la ilusión en la realidad sentimental de los perso-

INTENSIDAD ILIMITADA

najes caminará en función de la intensidad, del "acento intensivo" de su discurso musical, de tal manera, que en cada momento dado se exige que los personajes se expresen en el último grado de intensidad al que la música haya podido llegar en ese instante. Esto es, que el teatro musical apenas emocionará dramáticamente más que cuando los medios puestos en juego sean los más agudos que hasta aquel momento hayan podido presenciarse. En cuanto la intensidad en la forma de expresarse haya extravasado el último receptáculo, tenido entonces por insuperable, la obra que tanto había conmovido perderá su eficacia. Su música seguirá pareciendo soberbia, si lo es, sobre todo al análisis, pero los personajes habrán perdido el prestigio de la vida y habrán pasado a la categoría de sombras parlantes o gimientes, aves agoreras que van cantando sus layes *facendo in aer di sé lunga riga*.

Ese carácter de inmarcesibilidad del elemento musical sobre el escénico es lo que asegura la relativa longevidad de aquél y, en general, de toda la música sinfónica sobre lo efímero de la escena. Podría encontrarse aquí un argumento que aclarara esa especie de imposibilidad que persiguió a Beethoven durante toda su vida, impidiéndole producirse en el terreno teatral, como reiteradamente deseaba. Pero en esa imposibilidad que las circunstancias externas justifican aparentemente había,

EL DRAMA LIRICO EN BEETHOVEN

además, con toda probabilidad, una razón más honda, sin la cual Beethoven habría triunfado de aquellas dificultades como de todas las demás que se oponían al libre desarrollo de su arte sinfónico. Su genio dramático le impulsaba a la escena de la ópera, pero nunca pudo encontrar un libro en donde estuviese desarrollada una acción que tuviese una equivalencia de intensidad semejante a la de su propia dinamicidad dramática. Sabido es que en su único ensayo en este sentido, Beethoven apenas estuvo acertado en la elección de un libreto cuyo conflicto pone en relieve virtudes que califica de sublimes el público burgués. La música sinfónica, que era el escape de Beethoven, le sirvió también aquí de alivio, y por eso se refugia en su grandes overturas, de las cuales la tercera, que es la generalmente conocida, no es, a su vez, sino un compendio de la segunda, aún más amplia y desarrollada.

Para escribir Beethoven su música instrumental era necesario que se expresase en las formas que encontraba practicables y en un decálogo estilístico que solamente se distiende en su férrea disciplina tras de la reiteración de Beethoven en modificarlo y su acentuación de obra en obra. Al lado de la expresión *demasiado particularizada* de la ópera, Beethoven encontraba en la música sinfónica de su época una cualidad expresiva *demasiado generalizada*, que él deseaba encerrar en límites de

SU DRAMATISMO SINFONICO

expresividad más positiva. La forma establecida se encuentra así en declarado antagonismo con la materia expresiva que Beethoven le inyecta, y del mismo modo que se encuentra con el poema sinfónico al generalizar el sentimiento particularizado de los personajes de su ópera, establece paulatinamente un tipo de sinfonía poemática cuyo ensanchamiento de los preceptos formales es fácil de apreciar comparando aquellas que tienen un sentido dramático patente (sinfonías 3ª, 5ª, 6ª, y 7ª) respecto a las que se mueven más dentro del terreno instrumental puro, como la 4ª y la 8ª. La lucha de Beethoven por libertarse de los preceptos formales y crear un tipo de sinfonía libremente discursiva, se testimonia fácilmente desde la *Sinfonía en re mayor*, cuya comparación con la primera es elocuente en muchos sentidos. Y, como se sabe, en la última sinfonía Beethoven parece ya obligado a emplear textualmente la palabra humana, forzado por el desarrollo de su necesidad de expresión, cada vez más puntual; pero, aunque esto sea cierto, es necesario no olvidar que, en la Novena, Beethoven deseaba reproducir el tipo de festival sinfónico-vocal que la Revolución francesa estimaba como el punto más alto del arte, y en cuyo tipo de obra Beethoven veía la posibilidad de crear un género con el que se aproximaría a la grandeza de Haendel, el mayor de los músicos, para su criterio, y cuyo testimonio último

SINFONIA Y DRAMA

y más reciente eran los grandes *oratorios* de Haydn, en verdad de menor andadura que los haendelianos.

*

Desde las sinfonías y desde las sonatas beethovenianas, henchidas de acción dramática, se ha planteado un dilema para los dos tipos de música, sinfónica o escénica, que va a dictar la norma de su ulterior carrera. Este dilema, abierto al comenzar el siglo, es la cuestión previa que se erige como los propíleos del arte romántico: Primero, o la música instrumental continúa por los derroteros que le señala el poema sinfónico (desde la ópera de *Leonora*), o segundo, la música escénica continúa por los caminos que le abre la Sinfonía, particularmente la Sinfonía con coros o las obras de tipo festival sinfónico-coral. De un modo más sucinto: la música sinfónica se dramatiza; la música dramática se sinfoniza. Todos los músicos posteriores a Beethoven en quienes no se manifiesta concretamente un ánimo de reacción como en Brahms, muestran su desasosiego por resolverse en uno u otro de los términos de este dilema, y así la música romántica es un continuo ir y venir de una a otra orilla de ese gran río ideal, río de rápido fluir y peligrosos remolinos que hacen perder la cabeza. Para evitar mayores desgracias será útil asirse a los únicos agarraderos que parecen conservar cierta

LA OVERTURA DE CONCIERTO

firmeza, y estos agarraderos son simplemente lo concreto de la acción, es decir, lo concreto del poema, tanto más concreto cuanto más próximo esté a la luz de las candilejas. El río sinfónico sigue su curso espumeante; pero, ¡quién sabe do va! Es difícil navegar por él y el que se atreve lo hace sin soltar, por prudencia, los amarres a la realidad firme, que es la tierra en que pisamos los humanos. Desde Franz Liszt el elemento puramente sinfónico parece inspirar más bien miedo a los compositores, que no se atreven a desencadenar su potencia, enorme potencia eléctrica que Beethoven supo domeñar en su recio puño, como Júpiter sujetaba el rayo. Todo lo más, los compositores se atreven a abrir alguna compuerta, cerrándola en seguida en evitación de que se precipite la catarata, tan pronto como han llenado con su flúido sus vasijas poemáticas.

Contra lo que se ha creído, el Romanticismo no despreciaba la forma. Más bien la temía. Unos rendían su pleitesía reproduciendo tímidamente el modelo, y no pasaron de eso. Otros se acercaron a la forma más asequible, por decirlo así, a la overtura, y crearon la "overtura de concierto", en la cual el patrón formal estaba observado con más respeto que utilidad, viéndose que sólo lo era provisionalmente y como un mal menor. Liszt es el que se decide a prescindir de repeticiones y trabas preceptuales que no tienen aplicación estricta al

EL POEMA SINFONICO

deseo de esos compositores y, más de acuerdo con su voluntad de creación, comprende que lo importante en la overtura beethoveniana no son los residuos formales dieciochescos, que aún hay en ella, sino su voluntad dramática. Así, en lugar de la "over-tura de concierto", más perfecta exteriormente, pero lógicamente estéril, crea el "poema sinfónico", para el que adopta, o bien un plan formal derivado de la overtura o de la sonata, o bien la forma de aria con variaciones o incluso la forma de "final" de sonata. El invento es de una trascendencia incalculable; pero hay otro invento más que hace de Liszt uno de los más grandes sugeridores de su época, y consiste en haber concebido al piano como instrumento de experimentación, de abocetamiento de ideas que no sentía con capacidad de ser traladadas a la orquesta. En este sentido, que aproxima a Liszt a sus continuadores, sus "piezas de género" se distinguen de las de Schumann, en quien revive en términos románticos el tipo de "pieza de carácter" abandonado con el clave y una de cuyas últimas manifestaciones fué esa linda *Pantufleta* de Clementi, que se aproxima más a los costumbristas alemanes, a lo Waldmuller, a lo Begas o a lo Wasmann que al chapín arrojado por la bella de la *Escarpolette* de un Fragonard, tan finamente "clavecinista". Es curioso el hecho de que las *Bagatelas* de Beethoven, primera incursión en el te-

LAS PIEZAS DE GENERO

rreno de la pieza de pequeñas dimensiones, en el nuevo régimen musical, sean contemporáneas de la *novena sinfonía* (me refiero a las *Bagatelas*, op. 119 y 126, ya que otras piececillas anteriores que llevan ese título apenas tienen otro interés que el de ser obras de su autor.) Tras ellas y tras de los *Momentos musicales* de Schubert, el género renace, y en Schumann la "pieza de carácter" alcanza un punto de excelencia equivalente a su momento de mayor esplendor. La comparación entre los *Dominós*, ya citados, de Couperin, y el *Carnaval* de Schumann, puede ser útil para mostrar cómo el elemento de unidad sinfónica, el principio de unidad interior por derivación de la obra de un núcleo temático elemental, está presente en Schumann, quien, lo mismo que Liszt y aun que Chopin, no se decide a transportar al dominio orquestal sus felices descubrimientos pianísticos de toda suerte. Mendelssohn, que en sus *Canciones sin palabras* no da un paso más allá de Schubert, en el terreno de la "pieza de género" hace, en cambio, más felices aportaciones a la evolución del gusto orquestal y su *overtura de "Las Hébridas" (La Gruta de Fingal)* que es una "overtura de concierto", tiene un sentido de novedad en el color orquestal pareja a la que Liszt conseguía para el piano en algunas páginas de sus *"Años de peregrinación"*. La "salonmusik" estaba fundada desde aquellas piezas de Schu-

MUSICA DE SALON Y DE RECITAL

bert, pero la invención del "recital" (otra invención de Liszt) redime a cierto género de música de pequeñas dimensiones de su carácter de "salón" y las asciende a un género nuevo, la pequeña música de concierto, sirviendo de distintivo la aspiración de ésta respecto de aquélla a mayores alturas expresivas y técnicas, a la mayor acentuación de sus cualidades características frente a la "facilidad" típica del arte "salonnier". Pero hay salones y salones, y la música de Chopin, que es desde su nacimiento una música de salón, posee tales virtudes intrínsecas que es, inequívocamente, música de "recital". Estamos ya, en este momento, en los albores de la época más actual, de la que estamos viviendo, y es menester que echemos una ojeada a ciertos compositores que practicaban esencialmente el "gran estilo" romántico, el gran "poematismo", sucesor al sinfonismo beethoveniano.

*

Berlioz, el gran contemporáneo de Liszt y uno de quienes más vivamente sintieron el alcance de las tentativas de éste, no comprendió que una de las más importantes características de las innovaciones de Liszt radicaba en su esfuerzo por la sintetización, por resumir en un solo episodio sinfónico las diferentes acciones dramáticas narradas a lo largo de una sinfonía. Berlioz, guiado por el aspecto

L I S Z T

tetrapartite de la sinfonía beethoveniana, concibe los movimientos de la suya como capítulos de un asunto novelesco. De este modo, mientras que Liszt resume en un conjunto independiente su argumento sentimental, Berlioz prefiere dividirlo en episodios distintos que ordena al modo del patrón normal en la sinfonía. Cuando Liszt parece seguir ese mismo procedimiento, como en la sinfonía *Fausto*, lo que hace es reunir en un tríptico tres poemas independientes, en donde se caracteriza a los tres personajes principales del poema de Goethe. El principio sinfónico está, sin embargo, observado, como en Schumann, por el sistema de la *variación* de "carácter" de la cual Beethoven sentó los principios y alcanzó sus mayores consecuencias en sus sonatas de piano y que Liszt continúa en un sentido establecido por el desarrollo de la técnica del teclado, presente en su manera de concebir la *variación* del tema central de su *Faust-symphonie*. Al mismo tiempo, conviene observar que la *variación* de Berlioz en la *Fantástica* está asimismo concebida como *variación instrumental*, es decir, la que se obtiene merced al juego mecánico del instrumento.

La "gran *variación*" beethoveniana está presente en el poema que Liszt deriva de "*Los Preludios*" de Lamartine y el principio del dualismo de dos sentimientos contrapuestos, como en la *Sinfonía en do menor*, se observa en el "*Lamento*" del "*Tasso*",

EL MOTIVO CARACTERÍSTICO

seguido de su irremediable "*Trionfo*". En los "*Festklänge*", en "*Orfeo*", en los "*Ideales*", el principio de la variación instrumental juega el principal argumento.

El defecto capital de Berlioz consiste en que, preocupado casi exclusivamente por la descripción de los caracteres, acepta, para mayor comodidad, un plan formal que puede dar estructura a sus episodios, pero con evidente menoscabo del progreso dinámico en la acción de la obra (razón que impulsaba a Beethoven a la fusión de algunos de sus tiempos, como en las sinfonías quinta y sexta). En comparación con la "acción beethoveniana", que podría calificarse de "simbólica", la de Berlioz no pasa de ser "representativa". El "quid" radica, seguramente, en el concepto mismo del "motivo", que en Beethoven está fuertemente vinculado al aspecto exterior del "tema" de la sinfonía y que conserva todas sus prerrogativas eminentemente "sinfónicas"; es decir, capaces de evolución dentro de su categoría temática, mientras que los motivos de Berlioz, tanto como los de Liszt, están demasiado aprisionados por su procedencia "mecánica", por su servidumbre al instrumento "para el que están concebidos" y que apenas les concede libertad fuera de ese elemento, razón que hay que tener muy presente en el desarrollo de la música post-romántica,

NECESIDAD DE LA OBRA

porque de ahí provendrá su principal fuerza, y a la par su principal debilidad.

Mientras que Berlioz parece no haberse dado cuenta de ello, Liszt se percata de que sus temas, más que susceptibles de un desarrollo esencialmente sinfónico, los hace solamente adecuados para un proceso de transformación que los cambiará de forma aparente, pero que no acusará una interna evolución orgánica. Sus obras, en consecuencia, aparecerán faltas de esa *convicción interna* que hace evolucionar a la obra desde su planteamiento hasta su resolución como un verdadero proceso orgánico, haciéndolas ser como un resultado "a posteriori", mejor dicho, "a fortiori", cualidad que distingue, precisamente, la obra del músico simplemente "genial" de la del verdadero genio, cuya característica es ese aspecto de cosa "irremediable", "necesaria", que tienen sus obras. Esa debilidad congénita de la gran invención lisztiana es lo que explica por qué su descubrimiento no hizo progresar al arte musical en la medida de la importancia que realmente tenía.

Si suponemos que el talento musical de Berlioz, de Liszt y de Wagner existiese en los tres en proporciones semejantes; si, como Wagner escribía a Liszt, eran ellos tres "*die Dreigeiststerne*" de la música de su momento, bastaría examinar en cuál de ellos aparecen sus obras con menos aspecto de cosa

MUSICA DE PROGRAMA

“arbitraria”, en cuáles se reconoce con mayor energía la “necesidad” que las ha dictado y, sin titubeo, se decidiría que de los tres el que reúne más vivamente esas condiciones es Ricardo Wagner. Wagner, que fué de todos el que supo navegar por el río turbulento sin perder el contacto con el fuerte amarradero del teatro alemán, desde el “*Don Juan*” hasta “*Freischütz*”, es el que gana la apuesta; pero su obra caía en la otra orilla, en la del teatro sinfonizado, lo cual le aproximaba a Beethoven en un concepto y le permitía su pretensión de ser su real heredero (herencia que pretendía ser nada menos que la de la *Sinfonía con coros*), mientras que los otros, con sus propias razones, reclamaban ese mismo derecho, que, en rigor, no puede disputárseles.

La invención de Liszt de una nueva fase de la “*música de programa*”, nombre que nació para serle aplicado exclusivamente a esta nueva fase, suponía unas intuiciones del arte y un concepto de su función profundamente distanciados de lo que la música significaba para Mozart y su tiempo, los cuales a su vez, partían de la honda revolución introducida por Beethoven en los cimientos mismos de esta actividad artística. Pero mientras que Beethoven aparece en plena lucha con la materia sonora a fin de encontrar un tipo formal más adecuado al nuevo contenido con que su fuerza dramática llenaba su música, sus sucesores, como Liszt, apa-

· BEETHOVEN Y EL ROMANTICISMO

recen ya a la luz de ese nuevo arte y se les obliga a que se produzcan dentro de un tipo de forma ahora definido, es decir, que se les pide que muestren resuelto el problema planteado por Beethoven y que él resolvió de un modo temporal y para sí solo, mas dejando el porvenir envuelto en nubes. Estas nubes cubren el paisaje romántico, y para disolverlas hubiera sido menester un dios Donner provisto de unas armas de las que los primeros músicos románticos no disponían. Todo el Romanticismo está ya en presencia de Beethoven, pero él no compone todavía su música en "romántico", es decir, en música que partiese de una serie de principios que, en rigor, sólo se definen después que él. Necesariamente, Beethoven, que parte de un sistema de cosas preestablecido, esto es, del período del clasicismo vienés, se asienta, como primera providencia, sobre un terreno firme: el de la forma clásica, que somete a un continuo trabajo de disolución hasta que sus sucesores se encuentran frente al enigma de los últimos cuartetos y de la *Sinfonía con coros*. Las obras en las que Beethoven ha conseguido lograr una más fuerte estructura formal son como un compromiso entre la forma anterior y las nuevas intuiciones musicales que él, representativamente, condensa. Pero este nuevo tipo, del que las sinfonías y sonatas "grandes" son admirable testimonio, alterna en seguida con producciones menores en las

BEETHOVEN, CLASICO Y ROMANTICO

que la forma establecida reina con todas sus convenciones; por ejemplo, la sinfonía cuarta después de la *Heroica*, y la octava después de la sinfonía en La. Así Beethoven realiza en la historia de la música ese simbólico dios Término que se despide de una época conclusa, y a la cual él echa la llave, mientras que con su segundo rostro vuelto al porvenir saluda a la jornada romántica, de la cual él es la aurora. En este sentido, Beethoven, que puede ser llamado clásico si se atiende a sus prerrogativas formales y romántico si se alude a su nueva intuición del arte como expresión y como función social, no es, rigurosamente, ni un clásico ni un romántico, sino una figura solitaria, gigantesco Prometeo colocado en la frontera de dos épocas antitéticas (pero complementarias).

Cuando el interno desarrollo del concepto artístico en la conciencia de los productores de arte, o bien cuando la transformación de las costumbres sociales impone una transformación en las normas interiores o exteriores de un arte, esto es, cuando nace un nuevo estado de cosas cuyo conjunto hace pensar que se trata de una "época" o estadio distinto del sistema anterior, surge el conflicto de las denominaciones que conviene dar a unos y a otros. No se trata de una catalogación superficial o de un simple prurito de encasillamiento, sino simplemen-

TERMINOLOGIA CONVENCIONAL

te de entenderse lo más claramente posible. La generalidad de los espectadores resuelve el conflicto llamando "clásicos" a los que desaparecen del juego de la actualidad y "románticos" a quienes los sustituyen. Con una condición: que estos "románticos" estén ya lo suficientemente lejos para que los artistas contemporáneos de esos espectadores puedan ser considerados como integradores de un nuevo período "moderno". En nuestros tiempos, este último período se subdivide otra vez en "contemporáneos" y aun en una "actualidad" rabiosa que aún muestra las huellas del cascarón. A la par, la época anterior a los "clásicos" recibirá el nombre de "época preclásica", o si se quiere, de "primitivos". Esta terminología es siempre aproximada y bastante dependiente del criterio particular de quien la utiliza, pero sus líneas generales son constantes y valederas desde un punto de vista crítico: la mecánica de este examen consiste en observar la posición del péndulo que oscila entre lo que es sustantivo o adjetivo en cada uno de esos períodos del arte. Examinadas bien cada una de estas condiciones, el movimiento pendular indica de cuál se parte y hacia cuál se marcha. Un punto de equilibrio se obtiene en el momento de confluencia de las dos, cuando el péndulo, que es la íntima intuición del artista, coincide con la vertical del lugar: la necesidad social. Es el momento del clasicismo. Pero ¡qué breve mo-

EQUILIBRIO Y DINAMISMO

mento! Es menester que el artista obedezca a su irresistible dinámica. Es menester un nuevo desplazamiento, una nueva lucha ascensional hacia una posición extrema, romántica, imposible mecánicamente, porque las fuerzas naturales tirarán del artista hacia un nuevo equilibrio, obligándole a volver atrás en la misma medida que acababa de avanzar. Sólo que el nuevo momento de equilibrio no es ya el mismo: es otro minuto en el tiempo, es un paso en el más allá, y en cada minuto que pasa, el Mundo ha muerto y ha nacido otro Mundo nuevo.

Prefiero no apartarme de este símil, tan elemental, para dejar advertido que hay, pues, épocas en las cuales el concepto de lo sustantivo y de lo adjetivo en el arte cambia totalmente, así como su trayectoria en el impulso dinámico, creador, del artista. Si en unas épocas lo sustantivo es literalmente la "sustancia", ya sea la materia pictórica en la pintura, ya la sonora en la música, en otros momentos, lo sustantivo, tomado en sentido radical, es la necesidad expresiva, y en este caso la forma dada a la materia es un proceso de acomodación. Tal es, exactamente, el estado de cosas de cada época "romántica", mientras que la acomodación formal a un linaje de elementos puramente formales es cosa propia de las épocas "primitivas". En las épocas románticas la ambición expresiva arrolla y atropella

DOMINIO DE LA MATERIA

los moldes formales que ha heredado de sus antepasados, los quiebra, llega a pulverizarlos en un proceso suicida, porque, naturalmente, no hay expresión sin manera de exteriorizar esa expresión, y ese proceso disolvente sería como el de un ácido que corroyese la vasija que lo contiene. En cambio, en la época calificada de "primitiva" es la tosquedad de la materia la que arrolla al artista, poseedor aún de instrumentos demasiado débiles para desbastarle. La mole amenaza aplastar al atrevido escultor, que se debate contra su inerte naturaleza. Solamente cuando la perfección de esos útiles de trabajo ha logrado un dominio absoluto de la materia "sustantiva" y cuando la intuición del artista, lo que le mueve a crear una obra de arte, consiste precisamente en labrar esa materia con esos útiles, repitiendo el proceso de perfeccionamiento seguido por sus antecesores y, por lo tanto, moviéndose en la misma trayectoria que ellos, es cuando nacen las épocas clasicistas. Entonces es cuando el péndulo cae hacia el punto de equilibrio: la apetencia del artista coincide, por lo tanto, con la caída normal de las fuerzas naturales, y de este modo, todo clasicismo puede ser, rigurosamente, considerado como una decadencia, mientras que todo romanticismo o todo primitivismo es un movimiento ascensional. El péndulo, parte de un momento de reposo; comienza el movimiento ascensional: período primitivo. Cae

DEFINICION DEL CLASICISMO

hacia un momento de equilibrio: período clasicista. Rebasa éste, el movimiento romántico comienza. Nueva caída, retroceso hacia un nuevo punto de clasicidad: en este momento parece ser que estamos. Algunos creen que este fugitivo momento tuvo lugar en el período "simbolista" de Debussy, en sus últimas obras. Entonces, si esto es cierto, habrá comenzado un nuevo período semejante al primitivista, en el cual, las cualidades materiales imponen su pesadumbre y gravitan sobre el impulso expresivo, la intuición del artista.

*

Como no es posible aceptar la trivial definición de que clásico sea lo que puede ponerse como modelo en la escuela, en la "clase", ni la pueril confusión entre "clásico" y "consagrado" puede recomendarse a quienes sin deseo de especular por su cultura en el sentido de esos vocablos no quieran incurrir en la música en un error grosero, que se atengan a la significación que el término "clásico" goza en las demás artes: un sentido de plenitud y de perfección acabada en el estilo; equilibrio en la madurez de una forma, conseguido a través de la gestación de toda una época; armónica relación entre la idea y los medios de expresarla. Pero, en resumen, reconocer si el título de "clásico" sienta o no a tal autor es un alto ejercicio crítico. Historia, estética y crí-

EPOCAS EN EL CLASICISMO

tica formal, labran en iguales proporciones el instrumento adecuado para hacer ese reconocimiento. Los críticos alemanes, con gran enfado de sus colegas franceses, suelen considerar como "clásico" a Juan Sebastián Bach, al mismo tiempo que no admiten a Rameau y a Couperin más que a título de "primitivos", con indudable error y con semejante precipitación. Este es un ejemplo corriente de una de tantas clasificaciones sumarias y ligeras, que sólo se encuentran aplicadas en el lenguaje corriente y en la opinión elemental. Se tiende a la generalización por grandes etapas, sin principio ni final determinado y sin una razón crítica determinante. Mucha gente se enfadará cuando haya leído hace un momento que Beethoven no es un clásico; otras se enojarán también porque se haya dicho que tampoco es un romántico; y, en cambio, predispuestas a considerar a Juan Sebastián Bach como un "romántico" de su siglo, negarían el calificativo de clásicos para sus antecesores franceses e italianos e incluso se lo disputarían a sus hijos, a Felipe Manuel, por ejemplo, uno de los puntos de apoyo más firmes del clasicismo vienés.

Mientras que no se aplique con exactitud el título de *primitivos* a los artistas en quienes la idea estaba aún en embrión, tanto como en una fase transitoria los procedimientos técnicos, hasta llegar a era plenitud que se otorga a lo clásico, lo más cuer-

RELATIVIDAD EN LAS CLASIFICACIONES

do sería dividir tal clasicismo en varias épocas, como ocurrió con los románticos. Al repetirse las grandes ondas de la historia todo adquiere un valor de relación, y esta relatividad puede inducir al equívoco. Así, al lado de Vivaldi y de Corelli, Bach, en efecto, puede parecer un romántico, cuando, mejor que eso, es aún, respecto a ellos, casi un primitivo. Felipe Manuel, comparado con su padre, parece también un romántico. Considerado desde el ángulo de Mozart, Felipe Manuel parecería un primitivo; pero esta consideración, objetivamente, es tan disparatada, habida cuenta de padre a hijo, como si se considerase a Alessandro Scarlatti como un primitivo de la ópera respecto a la plena majestad de Monteverde, que le antecede, y que es indudablemente más grande que Scarlatti, pero que lo es por distintas razones y en un plano distinto al del admirable napolitano.

Daquin, Couperin el grande y tantos otros, pero sobre todo el magno Rameau, tipo ejemplar y majestuoso de lo clásico, son el final maduro y perfecto de una época de gestación de pequeñas músicas instrumentales, tanto como dramáticas; aquéllas, mal conocidas, mal interpretadas, mal entendidas y mal juzgadas; estas otras, desconocidas totalmente entre nosotros. Desgracia general ésta: la "terra incógnita" de lo primitivo parece atraer poco a los auditores, quienes estiman que, tras de Beethoven y

LISZT Y EL ROMANTICISMO

Wagner, Mozart vale un minué y Couperin un bombón.

La "terra incógnita" recién descubierta, tampoco goza de inmediatas simpatías en la masa general de auditores cuyo ánimo esté poco predispuesto a la exploración. Prefiere lo bien cultivado, y en seguida, mientras pondera al jardinero, olvida frívolamente al descubridor. El papel secundario al que se relegan figuras de trascendental importancia en la evolución artística, como es la de Liszt, se debe un poco a esta predisposición de las gentes. Y, en rigor, Liszt no arribaba a ninguna "terra incógnita" en sus carabelas sinfónicas, sino que se había embarcado en ellas a la vista de los descubrimientos beethovenianos. Pero menos que "conquistador", Liszt fué un colonizador del Romanticismo, uno de sus más fervorosos organizadores y su mejor propagandista. Liszt había creado la música *consciente* de programa, y con ello y con su dudosa solución del problema, había planteado la confusión y la desorientación. Lo que era necesario encontrar era la manera de sostener internamente ese descubrimiento; era, que en lugar de que brotase la música de un argumento planteado a priori, este argumento debía estar, por lo contrario, dictado por el sentimiento interno del cual, a su vez, brotaría la música. Todo el problema estribaba, pues, en que lo que se denomina "programa" fuese una necesidad espiritual sub-

EGOCENTRISMO ROMANTICO

jetiva, no una mera imposición objetiva, como en la música cuya descripción se solicitaba. Entonces, la obra musical tendría sus raíces, no ya en el programa, sino profundamente en el fuero interno del músico, en su "yo" más íntimo, razón por la cual, al sentirlo así intuitivamente, mas con la certidumbre de la intuición tan honda de los temperamentos geniales, el músico romántico se recogía dentro de sí cada vez más profundamente, tanto para no perder el hilo conductor de su obra como para no perderse a sí mismo. El "egocentrismo", que es una de las hechuras más notorias del movimiento romántico y que se le ha reprochado como uno de sus mayores defectos, como una debilidad casi femenina, está motivado por esa razón, que es de una índole más bien estética que psicopática, con lo cual el romántico, en lugar de ser una enfermo, según quieren algunos de los detractores de este tipo de arte y de artistas, no sería sino, al contrario, un hombre perfectamente consciente de las necesidades más internas de su arte, tanto por lo que este arte exige como por lo que se refiere al papel de creador.

*

Pero esa marcha hacia el descubrimiento del Yo, de la cual el Romanticismo es el apogeo triunfante, es un espectáculo eterno en el desarrollo del arte, en su lenta y penosa evolución en lucha contra lo inde-

SUBJETIVISMO

finible. Desde el momento en que la solución se atisba, el problema se hace claro para el artista. Ya no tendrá necesidad de acogerse al expediente precario de la descripción. Si era la Naturaleza lo que le sugestionaba, sabrá ver que son las "*sensaciones que se experimentan*" lo que realmente le interesa, y cuando pinta una "*Escena junto al arroyo*" el poeta se hace protagonista de la acción y el arroyo no es sino el confidente de sus soliloquios, tanto como en la "*Bella Molinera*" schubertiana. ¿Quién es el pastor que canta a la Divinidad, tras la tormenta, sino el mismo que en uno de los grandes cuartetos repite su himno en acción de gracias por haberle curado de una enfermedad, o aquel corazón generoso que en la Novena quiere abrazar contra su seno a la Humanidad entera? Y en este agudizamiento del subjetivismo musical, Schubert es el protagonista de todos sus "*lieder*"; él es el que llora la muerte de la Doncella amada; y Arlequín, Eusebius, Florestán no son sino aspectos del genio schumanniano; Chiarina, Estrella, sus amores; Chopin, Paganini, sus amistades; los Filisteos, sus odios. Liszt mismo es quien nos escribe lindas tarjetas postales con vistas de los lagos suizos o de los jardines italianos, cuando del brazo de sus queridas y con su melancólico y cabelludo Senancour por libro de horas, se veía reflejado en su Obermann con tanta claridad como en el lago de Wallenstaedt, azul y luminoso

HIPERESTESIA

en la mañana de junio en que yo redacto estas notas.

Si el Romanticismo padece en seguida de clorosis o si enferma del pecho, es cosa comprensible, por lo tanto. La Polonia de Chopin no es sino Chopin mismo, y la tuberculosis de ese momento romántico sólo puede ser la que, con él, abrió su tumba al delicioso poeta del piano. Fenómeno conocido en esta clase de enfermos, su propia enfermedad constituye, para ellos, su más interesante espectáculo, y para el Chopin músico el espectáculo preferido es un Chopin febril y exquisito.

Esa sensibilidad romántica, llevada así a un límite extremo, va a traernos una derivación indirecta cuando el músico, hipersensible, distrae su mirada, atenta hasta entonces con el espectáculo de su "pobre corazón", y la dirige con la misma intensidad hacia otros objetos: un paisaje, una puesta de sol, una mañana de niebla. Era esto una nueva vuelta al fenómeno natural, pero ahora dotada de una fuerza sentimental y con una emoción indecibles cuando el artista ve en el paisaje un espejo de sí mismo, según se ha dicho textualmente. Nacen entonces los "paisajes interiores"; las gotas de lluvia se confunden con las lágrimas, y los rayos de sol son alguna sonrisa bienamada.

Radiantes de alegría y con el entusiasmo del descubrimiento, los artistas de ese instante vieron

PAISAJES CON FIGURAS

que cada hora, cada detalle de la Naturaleza tiene un valor emocional tan intenso o tal vez más que el conjunto y que todo en ella tiene un valor propio, "natural", sin necesidad de envolverlo en misterios ni rodearlo de leyendas. El artista de este tipo no piensa ya en utilizar el cuadro como bastidor de sus poemas internos, sino que la belleza y la emoción naturales del espectáculo le parecen argumento suficiente y causa bastante para despertar su imaginación y para merecer un estado lírico, productor de una obra musical. No va a utilizar los elementos naturales como un medio de sugestión, sino que quiere darles un valor emocional con relación a la emoción en él producida, con la "impresión" que en su facultad creadora han producido tras del estímulo de la emoción sentimental.

*

De este modo, el *Impresionismo*, que alguna vez se ha llamado *Naturismo*, por la razón apuntada, se presenta como una "ampliación", como un departamento, secuela y consecuencia inmediata del momento romántico. Mas el protagonista ha cambiado, porque, más modesto, el "impresionista" no traerá ya a colación sus amores ni sus tuberculosis, sino pura y llanamente se atenderá a lo que dicta el instante, sin otras complicaciones. El "yo" sigue siempre dictando la traza de la perspectiva, pero esta vez

EL IMPRESIONISMO

limitada a un punto de vista concreto. Pero de aquí nace un prurito nuevo, a la vez dictado por esta concreción y por el deseo de perfilar cada vez más netamente la "impresión" del artista; es decir, que, como es regla general en la evolución artística, el elemento que entra nuevamente en juego termina por apoderarse del terreno y a erigirse en primer factor. Cuando Manet decía: "El personaje principal de un cuadro es la luz", no hacía sino reconocer sustancialmente lo que él mismo decía de su casi homónimo Monet: "Il n'est qu'un œil". El impresionismo llevará a concentrar en el ojo toda la conciencia artística del pintor, y el ojo, no como vehículo del espectáculo exterior, sino exclusivamente por sus relaciones con el fenómeno lumínico, y por eso, lo que en el artista es sólo ojo, en el cuadro es sólo luz, aunque, de hecho, la pintura no se realizará sino mediante la conjugación de ambos elementos. En el músico el Impresionismo le llevará a no ser más que "oído"; es decir, que lo que le preocupará sobre todo será la plasticidad de la materia sonora sobre toda otra consideración. De este modo, el cuadro, que, según la frase con que Carrière completaba la de Manet, "no es sino el desarrollo lógico de la luz", en el trozo musical tiene su correspondencia haciendo que sea el desarrollo lógico de un núcleo sonoro. Esto parece, a primera vista, una nueva manera de plantear el problema sinfónico, y

SENSACION PLASTICA

lo es, en efecto, pero con una gran diferencia específica, a saber: que el núcleo sinfónico es una idea abstracta, mientras que en el trozo impresionista es una armonía, un giro, un timbre lo que sirve de núcleo dinámico y alrededor del cual el artista urde su glosa para darle forma. ¿Se ve claro el proceso que conduce a la ordenación de elementos y a su valoración en el arte impresionista? Y así como en la Sinfonía la forma total estaba dictada por el equilibrio en el juego temático, en el Impresionismo lo está por la construcción del elemento sonoro engendrador, tan externo al sentimiento y tan dependiente, en cambio, de la sensación, que sin grave equivocación puede ser tildado de "plástico", como diferenciación del primer motivo danzante, en las épocas primitivas; después, abstracto, en la época sinfónica; más tarde, sentimental, en los románticos.

Pintura y música impresionistas tienden como consecuencia lógica a desprenderse del objeto de donde ha partido la impresión, "en tanto que tal objeto", para considerarlo sólo como punto de partida, como excusa para el desarrollo específico pictórico o sonoro, como punto de apoyo para que el espectador quede capacitado para hacer por su cuenta y a posteriori la experiencia hecha por el artista hasta llegar al resultado obtenido. De este modo, los títulos que llevan los trozos de música impresionista tienen un valor análogo a los objetos de los

ALUSIONES POEMATICAS

cuadros de esta índole; es decir, que están tan lejos del resultado final como sea posible: unas veces, el artista los conserva como testimonio de fidelidad al punto de partida de la impresión y del posterior proceso constructivo; otras los suprime totalmente y presenta solamente la arquitectura final. Este último aspecto, que constituye la fase "post-impresionista", tiene una ventaja y un inconveniente; suprime el objeto estimulante del mismo modo que se suprime la letra en una canción, y con esto gana en libertad; pero al hacerlo se ve privado de la leve trama, del tinglado inteligible que sostenía en pie sus combinaciones y, en consecuencia, se ve forzado a robustecer el equilibrio entre las distintas partes de éstas, se ve llevado a una arquitectura más recia en sus elementos, más geométrica, y si el pintor post-impresionista acude a la geometría elemental por esta razón, el músico posterior al Impresionismo apelará a los bastidores preclásicos de forma en una correspondencia análoga. La actual "vuelta a la forma" es, pues, todo lo más antitético posible a una reacción, sino, por lo contrario, es un nuevo modo de enfocar las cosas con vistas al porvenir.

El color, concebido como vehículo de la luz, tiene en la música impresionista una correspondencia en la cual el timbre sonoro se titula con análogo sustantivo: "color"; pero como el colorismo derivó en seguida a través de algunos rusos y algunos españo-

COLOR DEL SONIDO

les en un aspecto puramente pintoresco de la cosa, fué menester cambiar el nombre, y a la arquitectura sonora, según el eje del color del sonido y de las combinaciones armónicas, se le llamó "musicalismo". A estas alturas, la relación de causa a efecto que es peculiar en la música romántica entre la sensación recibida por el músico y su reproducción a través de su forma peculiar de arte, apenas subsiste ya en el Impresionismo; en el caso anterior, la obra es la consecuencia de la sensación, como la planta lo es de la semilla; pero en este otro el orden de valores pertenece a categorías diferentes, como la relación que no existe entre la semilla y la sensación de belleza que la flor nacida de ella nos produce. Tal prelude de Debussy es respecto a Anacapri lo que un delgado estuche de cristal respecto a las rosas de Alejandría que han puesto en él una gota de intensísimo aroma.

¡Qué gota penetrante es esa "musicalidad" que aromatiza el trozo sonoro con una calidad excelsa! Gota quintaesenciada, parece como si fuese el alma misma de la música y tras de la cual ni la caracterización, ni la expresión, ni el drama, ni lo pasional, ni el sentimiento, parecen poder superarla. Por ella, músicos inferiores a otros respecto a dichas cualidades, les sobrevivirán en la historia y en la conciencia de las gentes. A medida que la capacidad receptiva evoluciona en el espectador, cada fase del

LA CALIDAD

arte concebido como expresión palidece y necesita ser sustituida por otra más intensa. Mas lo que no decae ni palidece son las cualidades específicas en que el arte se basa, sus cualidades “netas”: lo que es “musical” en la música, aquello por lo cual es música y no otra cosa, del mismo modo que lo “pictórico” en pintura, lo intrínsecamente “poético” en poesía; el germen, “sine qua non”, vivificador radical de ese arte. Por eso Gluck no hará olvidar a Rameau, ni a Scarlatti, ni Beethoven a Mozart, ni Schumann a Schubert. . . , ni el músico desconocido de nuestro siglo a Claudio Debussy.

*

Está por escribir, y ya va tardando, una “*Crítica de los elementos sinfónicos*”, que establezca puntualmente la extensión que puede darse al calificativo “sinfónico” y al “sinfonismo” como género, al paso que muestre el alcance estético de esta clasificación y las causas íntimas de su desarrollo a partir de las primeras obras instrumentales a las que se denominó de esta manera. Por el momento, lo que urge consignar es que el “sinfonismo” tanto en su significado de cualidad inherente a una clase de música, como en el de cierto sesgo especial de la actividad creadora de una clase de compositores, es un término cuyo valor data del momento en que comienza a pensarse que el más alto pináculo musical está en el

QUE ES EL SINFONISMO

desarrollo temático de las obras de Beethoven: sinfonías, cuartetos y sonatas. "Sinfónico" significó entonces "lo que está construido como una sinfonía", y, en reciprocidad, "sinfonía" no querrá decir otra cosa sino "sonata para orquesta". La cualidad "sinfónica" de una obra no será, pues, sino su capacidad de establecer toda su construcción en la virtud especial de alguno de sus temas, virtud que consiste en un misterioso derramamiento de su propia sustancia, que recogida y manufacturada como cosa aparte, da origen a los profusos devanamientos conocidos bajo el nombre de "desarrollo temático".

Tal virtud era en Beethoven, como sigue siendo en todos los músicos verdaderamente grandes, una virtud "esencial", esto es, una virtud que residía en la medula de la cosa, no en su apariencia externa. Vista desde fuera, la "virtud" queda convertida en "procedimiento". Se estudiaron los modos y maneras que afectaba en Beethoven su desarrollo temático, al que no consideraba ya cosa peculiar de la sinfonía, sino que lo había transportado a toda otra obra del género sonata; se codificó su "modus operandi", y así tuvo origen ese error fundamental de la música instrumental del siglo XIX, el "desarrollo temático de forma". El "desarrollo sinfónico "temático" está basado, naturalmente, en unas bases rítmicas, tonales y, aún, en último extremo, expresivas y de color. Cuando se pudo ver que cabía la

EL DESARROLLO SINFONICO

posibilidad de reducir a un mínimo el tema como frase, y trasladar la atención a esas bases rítmicas, tonales, expresivas o de color, sin que por eso se perdiese la cualidad “sinfónica” de una obra —puesto que esta cualidad es, como se ve, netamente intencional—, el “sinfonismo” entró en su momento de apogeo; pero está claro que el compositor se veía obligado a buscar nuevas maneras de forma, puesto que las antiguas dependían netamente del “tema como frase”, y, por consiguiente, el nuevo “desarrollo sinfónico” era cosa que se encontraba en pugna con el “desarrollo de forma” anterior, ahora ya vacío y sin significado, como una casaca colgada de una percha. Tal es hoy el aspecto que ofrecen al auditor las obras de esta índole posteriores a Beethoven, y sabido es cómo Franck y sus discípulos intentaron volver al principio vivificador, a la “variación”, elemento de unificación buscado desde los tiempos de la “suite”, abandonando los moldes vacíos, en vigor entre los germanistas, y creando otro tipo nuevo de sinfonismo: el que reconoce como elementos principales la “célula temática” con sus tres imperativos, rítmicos, tonales y expresivos. Con ese tipo nuevo entramos en la época actual.

Desde que, después de Franck, se vió con claridad que la cualidad sinfónica de las obras no suponía una imposición exterior de forma, sino que, por lo contrario, el “sinfonismo” era una causa formal in-

F R A N C K

terna, los compositores modernos se vieron lanzados a una crítica de los elementos sustantivos de los materiales empleados, con objeto de aplicarles el tratamiento pertinente a las ideas que se pretendía expresar con ellos. Habiendo pasado lo "escolástico" a mejor vida, fué necesario a cada cual una escuela. Entonces comienza el dramático período del arte moderno, en el que se ve a cada artista luchar por la conquista de una visión clara y un medio de expresión propio, juntamente con un temor de separarse demasiado de la ortodoxia y de pasar por herético o blasfemo.

Los esfuerzos por reunir ambos imperativos: el de las propias necesidades y el de la coacción del pasado, son uno de los más admirables espectáculos de la historia artística. Es caso bien sabido el de la rebeldía de Beethoven. Erigidos por sus continuadores en artículos de fe los frutos de esa rebeldía que Beethoven mismo hubiera abandonado—o transformado a lo menos—, de no habérselo impedido ciertas circunstancias en las que no hemos de insistir ahora, se hicieron, tras de la magnífica generosidad del gran sordo, un código de Conservatorio y mandamientos de pedante. El primer empujón a este formalismo vacío tuvo lugar al ponerse de relieve lo incongruo de él —hijo estéril de unos hábitos de renuncia a la libertad de invención— para servir a la fresca savia popular del melodismo, ritmo y color

POPULARISMO ANTISINFONICO

de los músicos nacionalistas rusos. Se comprenderá que, dado lo que en el centro del pasado siglo suponía ser el "sinfonismo", unos músicos no aclimatados en su convencionalismo, como los "cinco" de San Petersburgo, músicos que bebían su inspiración en unas fuentes totalmente ajenas a los patrones de forma que suponía ese sinfonismo, pudiesen pasar como el ejemplo vitando de la pura rebeldía. Los "*Cuadros de una Exposición*", de Mussorgski, podrían mostrarse como ejemplo de su instinto netamente antisinfónico, instinto que se demuestra patente en todos los casos en que los músicos buscan como cualidad fundamental de su arte el "carácter" o particularidades peculiares de sus ideas, y, con más espontaneidad, cuando esas ideas se basan en la música popular. Esa antinomia entre la inspiración orientalista de los rusos y las costumbres de forma continentales es un drama permanente en todas las obras de esos músicos, que sólo se resuelve, o por el abandono de las costumbres europeas, o por la pérdida del carácter de los temas. Como se sabe, aquéllo tiene lugar más determinadamente en los "cinco" y este otro en los músicos eclécticos, como Tschaikowsky y Glazunof; pero nunca de un modo radical y absoluto, sino como resultado de tanteos incesantes, de errores y de cálculos, unas veces felices y otras fallidos. De toda la producción rusa de la época nacionalista, creo que la obra que acabo

EL CARACTER

de mencionar de Mussorgski, los "*Cuadros de una Exposición*", son el ejemplo más claro y patente, que muestra a su autor, en su deseo de procurarse una unidad que no surge de lo íntimo de la obra, teniendo que recurrir al expediente curioso de interpolar entre los diversos y aun antagónicos cuadritos un elemento exterior (el tema del trozo inicial, que titula "*Paseo*"), que le sirve como de aglutinante entre ellos. La semejanza entre el problema, planteado y resuelto por los músicos rusos, con el planteado y en vías de resolverse por los españoles e hispano-americanos, me incita a comentar como ejemplo práctico varias obras de aquella nación.

En "*Una noche en el Monte-Calvo*" el elemento sinfónico existe, aunque reducido a un estado casi rudimentario, estando basada la fuerte unidad que sostiene la obra en la lógica poderosa y a la vez soberbiamente personal de las ideas de Mussorgski, melódicas, rítmicas sobre todo, modulativas y dinámicas, de una potencia de invención, de tal brío y tal empuje genial, que llega hasta un punto extremo. Como pintura dentro de la "paleta negra"—a la que le lleva su argumento de aquelarre, misas negras y demonios de leyendas rusas— es, además, un ejemplo espléndido que sigue casi cuarenta años después a las famosas escenas de la "*Fantástica*". Se ha hablado con justicia de la influencia de Berlioz en todas esas obras rusas. Y Berlioz fué ya un

LA "IDEE FIXE"

caso flagrante de una gran plasticidad de "carácter" en su música junto a una neta incapacidad de evolución sinfónica que, con el deseo de conseguir esta unidad, es lo que le impulsa a procedimientos artificiales. Su "idée fixe", que no es sino un "leit motiv" anquilosado, lo demuestra. Berlioz visitó el Imperio de los zares cuando Mussorgski tenía ocho años y Borodin trece, y precisamente el año que vio nacer "*Una noche en el Monte-Calvo*", el autor de la *Sinfonía Fantástica* aceptaba un nuevo viaje a Rusia, que la muerte le impidió realizar. Fué lástima, porque ¡qué legítimo orgullo hubiera podido sentir al ver las primeras flores que nacían de las semillas plantadas por él! Y acaso Liszt, cuya influencia en ese movimiento ruso fué considerable, pudo percatarse de que sus invenciones valiosísimas para la música moderna podrían vivir bajo otros cielos con prosperidad muy distinta de la que le permitía bajo el suyo la nube tormentosa y avasalladora que constituía el arte de su terrible yerno inmortal.

El arte de Liszt, intermedio entre la "idée fixe" de Berlioz (después adoptada por Verdi en "*Aida*" y por Debussy en "*Pelléas et Melisande*", dos obras fuertes en "carácter" y a las que, aun dada de su enorme distancia podría unir la misma consideración de "no sinfónicas", a pesar de la apariencia general de la segunda), y el "leit motiv" wagneriano,

EL "LEIT MOTIV"

es como una lucha entre la sangre eslava de Liszt, que le incitaba a la busca del carácter y su concepto de la música, impuesto por la cultura germánica, que es, fundamentalmente, sinfonista. Un caso paralelo se podría observar en los músicos rusos no nacionalistas, y esto (más que en las sinfonías de Tchaikowsky o Glazunof, muy dominadas por el criterio europeo, y en las cuales sólo aparece circunstancialmente el elemento indígena como un matiz de color) en algunas obras de cámara que, con gran claridad, muestran el conflicto planteado entre el deseo de concentrar los elementos de "carácter" y el imperativo de forma. Por ejemplo, las "*Noveletas*" de Glazunof, cuyo título sólo ya las haría interesante objeto de comparación con el arte de Schumann, en el cual un problema semejante está latiendo en casi la totalidad de su música para piano y que desaparece ante el concepto formal del tipo sinfonía en sus obras de tal índole, como ahogado por lo apodíctico de éste.

Consideradas desde el punto de vista que guía este ensayo, el caso de esas "*Noveletas*" es sencillo; son simples divertimientos basados en temas de "carácter" que llevan títulos indicadores de su concepto "pintoresco". Esos títulos apenas son sino complemento a sus indicaciones de movimiento: "a la española", "a la húngara"; otros son algo más concretos: "oriental", "valse", "interludio en modo anti-

ECLECTICISMO

guo". La característica principal de los cinco trozos radica en la estructura melódica de los temas, basados en fórmulas melismáticas y en armonías de un exotismo no excesivamente remoto. Pero Glazunof, que, como se sabe, es uno de los músicos rusos más eclécticos, y que ha conseguido compaginar en la medida de lo posible, sin una contradicción lógica flagrante, la fuerte influencia que ejercieron sobre su concepto de la forma Brahms y los neosinfonistas alemanes, juntamente con una temática impregnada de un colorido notorio, no quiso renunciar en esas "*Novetas*" a sus hábitos occidentalistas, y el resultado conseguido en tales obritas es muy inferior al de sus grandes obras sinfónicas, en las cuales lo "característico" está perfectamente dominado por el criterio formalista de escuela.

Visto desde otro aspecto, o sea el de la comodidad del compositor, ese eclecticismo tiene grandes ventajas, porque está claro que puede evitarse con él los graves aprietos y quebraderos de cabeza necesarios para dotar a ese melodismo nuevo, dotado de exigencias propias, de una forma "ad-hoc", necesaria de todo punto si lo que se quiere es que se mueva con libertad y autonomía perfectas. Tal fué el problema de la música "poemática" derivada de Beethoven. Al contrario, lo que un compositor ecléctico como Glazunof hará, consiste tan sólo en admitir las ideas pintorescas o de carácter como simples

MODERNIDAD SUPERFICIAL

“temas” de sinfonía, considerando esas particularidades características no como cosas substanciales, sino meramente adjetivas, sin derechos propios, y, entonces, no tendrá más que someterlas a los procedimientos de composición aprendidos en la escuela, para, con toda comodidad, dar a su obra el aspecto de una sinfonía “coloreada” a la moderna. Como, además, la normal estructura de las sinfonías clásicas es, en líneas generales, la del contraste de dos temas, se comprende que sea muy fácil embutir en ese contraste un vago sentido alegórico o descriptivo, basado en lo pintoresco de las ideas. Por ejemplo, el primer tema es de un aspecto vigoroso, y va seguido de otro suave y cantante: pues aquel —se dice— representa lo varonil y este otro lo femenino. ¿Tienen carácter oriental ambos temas? Pues se teje la historia de un sultán y de una favorita. ¿Contrapunto? Es que dialogan. ¿Se inyecta un poco de cromatismo al desarrollo? Cromatismo, en lenguaje romántico, quiere decir “amor”. El resto, a gusto del lector, si es que toma tan en serio estos procedimientos como los compositores que los practican.

Naturalmente, hay en los compositores, sobre todo en los de talento tan grande como Glazunof o Tchaikowsky, un estira y encoge que mantiene el equilibrio entre el “carácter” y el “patrón”. En las susodichas “*Noveletas*”, ese equilibrio parece com-

EL "PATRON" FORMAL

prometido, por haberse guardado en ellas un carácter fuertemente marcado; de tal manera, que podría presentárselas como modelos del error típico de dar un "desarrollo de forma" a unos temas cuya esencia modal y armónica requiere un muy distinto tratamiento, si no fuese porque se sospecha que debieron de ser algo como ensayos para ver hasta qué punto puede ensancharse el criterio occidentalista con fines de una asimilación de la temática exótica,

Los intentos de este género han sido abundantes, y aún persisten en otros sectores. Por lo contrario, los dos cuartetos de Borodin nos le muestran en el penoso ejercicio de querer conducirse dentro de una etiqueta artística que está en clara pugna con su sangre asiática. La impresión del primer tiempo del cuarteto en "la", basado en un tema de Beethoven, con sus esfuerzos para no transformarlo demasiado en su desarrollo, y su preocupación cromática, estrecha y cohibida, es casi una impresión penosa; parece oírsele gemir en la cárcel de un uniforme, elegante, pero excesivamente estrecho; el noble rostro de Borodin se alarga y entristece, suspira aquí y allá, recordando algún giro melódico de su país —las famosas cadenas de tresillos—, y aun cuando parezca que de un momento a otro lo va a mandar todo a paseo con unas zapatetas a lo "*Príncipe Igor*", se impone, al contrario, la disciplina de un "fugato" de angustiosa tortura cromática, y,

ESTERILIDAD DE LO ESCOLASTICO

solamente al través de la puerta entreabierta de los "scherzi", se le sorprende echando una ojeada al jardín ricamente florido de su fantasía; mientras que en el nocturno de su cuarteto póstumo recobra, hasta cierto punto, su libertad, para cantar con un sentimentalismo cuya orientalidad se halla convenientemente dosificada para uso del auditor centro-europeo.

*

Ese concepto del sinfonismo que hemos dejado abocetado y que se presenta ante los músicos de ideas y temperamentos jóvenes como una imposición ejercida por los criterios entonces reinantes acerca de la categoría de las obras, de la superioridad de tales procedimientos técnicos, etc., constituía, pues, un sinfonismo "a fortiori", que sólo podía producir obras híbridas. Los artistas que, como Musorgski, preferían vender su alma al diablo mejor que pasar por "buenos músicos" entre gentes pedantes, tirarían por otro camino que, en síntesis, era análogo al que seguía en la misma Alemania la música "poemática". Surgió una época de larga controversia, cancelada no hace mucho: la polémica famosa entre la "música pura" y la "música de programa". Como el problema estaba mal planteado, no hubo medio de llegar a una solución. La pelea acabó por cansancio de los contendientes, pero con

UN VIEJO DILEMA

sensible victoria de la mal llamada “*música de programa*”, y una retirada estratégica de los defensores de la mal llamada “*música pura*”. A su vez, esta aparente conclusión de tal debate llevó a nuevos errores en las consecuencias que intentaron derivarse de ella. En rigor, no hubo ni vencedores ni vencidos, ni podía haberlos, porque como se trataba de un falso dilema, ambos enemigos pueden parecer, por turno, razonables o equivocados; ambos tienen parte de razón y ambos yerran en parte.

El problema radicaba, como todos los verdaderos problemas del arte, en una cuestión estética, con sus posteriores consecuencias técnicas inevitables. Lo que en realidad se discutía era lo siguiente: cuanto constituye el principio ordenador en la construcción de una obra musical, ¿es un principio que radica en la voluntad, en la “intención” del músico o en las exigencias intrínsecamente musicales de los materiales (melodía, armonía, ritmo, tonalidad) empleados? Antes de contestar, veamos: primero, la primera parte de esta pregunta es el punto de apoyo de la música llamada de programa; esto es, de la música poemática general, cuya más extensa manifestación es el teatro musical; segundo, la segunda parte de dicha pregunta es la base de los músicos “formalistas”, para quienes los elementos sonoros no admiten exigencias personales o sentimentales de orden alguno. Esa música “per se” es la que llamaban “mú-

MUSICA PURA Y DE PROGRAMA

sica pura"; pero sin detenerse a pensar en que antes de ser tal y como se la encuentra, perfecta en todos sentidos, había pasado por otros estados de evolución enteramente satisfactorios en su época, y que, por consiguiente, éstos no fueron simples tanteos conducentes a aquel resultado, sino que, por lo contrario, dicho resultado proviene del intento para poner de acuerdo la forma con los gustos o necesidades del tiempo. Si se hubiese visto esto, se hubiera comprendido que, a su vez, esa forma, para ellos perfecta, se modificaría forzosamente en lo sucesivo por análogas razones "intencionales", y, por consiguiente, que no hay "modelos de forma" impuestos por la materia musical, sino, al revés, que la forma modelo de cada época es la que concreta las necesidades espirituales de dicha época. Tal concepto responde a la pregunta formulada, de este modo: el principio ordenador de una obra artística está dictado por un compromiso entre las intenciones del autor y las condiciones de los elementos que utiliza.

Esta idea de la unidad interna de las obras, persiguió de tal modo a los músicos que con Beethoven (más determinadamente) se percataron de que el modelo de forma sinfónica no respondía a sus deseos, que la historia de la evolución de la música desde él inclusive, está agitada permanentemente, por esa latente ansiedad. Y si el problema se planteó con Beethoven y no antes, fué porque solamente

“KUNSTVOLLEN” Y “KUNSTMACHEN”

entonces se desprendió totalmente la música de su primer aspecto utilitario. Todas las soluciones que intentaron darse no fueron sino soluciones provisionales: la más importante de ellas fué la ya indicada, que, por basarse en el desarrollo temático de las sinfonías de Beethoven, extendido a todas las demás obras instrumentales, adquirió el nombre de “sinfonismo”. Aunque parcial y limitada, esta conclusión fué de una enorme trascendencia, porque era el primer vislumbre de la verdadera solución. Para aclarar todos los intentos que vienen después, enunciaremos ya cuál es el postulado de toda la música moderna —es decir, desde Beethoven—: “una obra musical es un organismo que proviene por evolución de un germen sonoro, nacido como expresión de una actitud estética del músico y desarrollado en virtud de una ley necesaria e irremediable dictada por la coincidencia de esa actitud estética (“*Kunstvollen*”) del autor, con las exigencias específicas de los elementos utilizados (“*Kunstmachen*”)”.

Naturalmente, todos los esfuerzos realizados por los músicos fueron hechos de un modo puramente intuitivo, dando origen a los diversos géneros instrumentales que vamos a describir en líneas sumarias.

*

Para darse cuenta de un modo rápido de la ten-

EL POEMA SINFONICO

dencia unificadora que la música experimentó desde los albores del Romanticismo, es decir, desde Beethoven inclusive, en un sentido general de expresión dramática, no hay sino examinar la evolución de la ópera conjuntamente con la de la sinfonía de concierto. Ambos géneros son, en rigor, parientes cercanos, y, como se sabe, los operistas italianos titularon "sinfonía" a sus trozos iniciales, que, en realidad, eran un modelo comprimido de la sinfonía instrumental en varios tiempos sueltos; pero al paso que ésta guardaba su independencia sentimental para moverse dentro de los límites de la forma pura, aquella otra ambicionaba ser un verdadero resumen del drama que prologaba. A esa ambición se debe la constante transformación de la ópera, hasta alcanzar su apogeo en las de Beethoven, quien consigue darles tal amplitud e independencia, que superan, en todos los casos, al resto de la música que prologan. Si en lugar de dar a tal ópera, así amplificada, una continuación escénica se limita un autor a explicar, en el programa de mano cuál es ese drama suprimido, se habrá obtenido, lisa y llanamente, el "*poema sinfónico*", así llamado porque tal drama era el compendiado en un poema, y, como en los de Liszt, que fué quien les dió su nombre después de considerarlos como óperas de concierto, el autor es el protagonista y primer tenor. En cuanto a lo de "sinfónico", se debe

PROGRAMAS OCULTOS

a su pretensión de derivarse de la sinfonía, para lo cual dos razones lo autorizan. La primera es la paulatina puntualización de los motivos sentimentales que impulsan al autor a escribir su sinfonía. Así, a los títulos puramente caprichosos o circunstanciales de algunas sinfonías de Mozart y Haydn (ciertos de ellos eran residuos de viejas costumbres imitativas), siguen los de Beethoven "*Sinfonía Heroica*", "*Sinfonía pastoral*", en las que se pasa de una alusión concreta, por general que fuese, a una dramatización casi "programática", mientras en la *Sinfonía Novena* el coro tiene que explicarse ya, cantando la célebre oda a la Alegría, de Schiller. El paso más allá, dentro de este sentido de expresión, cada vez más detallada, está en la *Sinfonía Fantástica* de Berlioz, verdadero poema sinfónico en varios tiempos.

Todo ello, cuando los motivos de la inspiración estaban declarados. Pero existía también el caso de que éstos quedasen secretos, o, todo lo más, aludidos muy discretamente, como en los últimos cuartetos de Beethoven. En ellos ya, y después en Liszt y en Schumann, se observa cómo el deseo de unidad les inclina a una condensación de los tiempos normales de la sinfonía, llegándose rápidamente a presentar el plan constructivo de ésta en un solo y único tiempo (semejantemente a la vieja "sinfonía de ópera"), bien soldando los diferentes movimientos, bien al hacer que éstos sean la única causa de contraste en-

INVERSION DINAMICA

tre ellos y eliminando la dualidad temática habitual en el tipo "sinfonía" o sustituyéndola de diversas maneras más o menos complejas, como en las Sinfonías poemáticas o temas sinfónicos de Strauss y Scriabin. Tal condensación llevó a un género sinfónico perfectamente semejante al que, por su parte, había llegado la overtura. Esta es la segunda razón antes aludida, pues se encuentra que el "poema sinfónico" es el punto de reunión de la doble evolución de la overtura y de la sinfonía, evolución dictada simultáneamente por el deseo de desenvolver una acción dentro de un círculo lógico perfectamente concluso. Tal convergencia se verifica merced a trayectorias exactamente opuestas en el orden sentimental, puesto que la overtura procede de un núcleo dramático que tiende hacia su expresión formal "de dentro a fuera", por decirlo así, y la sinfonía, por el contrario, parte "de fuera a dentro", procurando captar la mayor capacidad posible para el dramatismo.

El gran invento romántico, sea "*poema sinfónico*" o "*sinfonía poemática*", fué la señal de dispersión general: cada cual tiraría por su lado. La colaboración entre el público y el autor, característica de las épocas clásicas, desaparecería totalmente, a lo cual seguiría un período de lucha enconada.

Se cambiaron, pues, las tornas. Mientras que el título era para los clásicos una simple indicación

NUEVO SENTIDO DEL TITULO

del camino que debería recorrer su facultad creadora para fabricar la obra que se le encargaba, desde los románticos, por lo contrario, el título señala el rumbo que ha de seguir la imaginación del auditor para poder gozar de la obra. Mandaba primero el público principesco, y el compositor obedecía, dándose a sí mismo muy poco a poco. Quien, desde Bethoven, impera, es el autor, que se vierte íntegro en su obra, mientras que el público se resiste y sólo cede paso a paso. Claro es que sólo hablamos de los casos serios. En cuanto al arte popular, la dualidad no existe, y el pueblo es autor y consumidor en una pieza: de ahí su perfecta congruencia entre forma y sentido (aunque parezca desmentirla a veces el fuerte humorismo que el arte anónimo posee, y cuyo análisis no es de este lugar). Se comprende su atracción, que por ésta y otras razones apuntadas, tuvo que ejercer en momentos de crisis, y, en efecto, el advenimiento del nacionalismo es en música, un fenómeno simultáneo al nacimiento del "*poema sinfónico*".

Por lo que a la forma se refiere, una vez nacido el poema sinfónico, caducaban las dos formas anteriores que lo engendraron: sinfonía y overtura. La sinfonía sólo se mantendría en pie como producto conservatorial, seco en su más honda entraña, y de ahí los esfuerzos inauditos de los compositores subsiguientes para hacerla revivir: Liszt, como colec-

ESPECIES HIBRIDAS

ción de tres poemas sinfónicos cuyo aspecto exterior puede asimilarlos a los tiempos tradicionales de la sinfonía; Mendelssohn y Schumann, construyendo obras de segunda categoría, que apenas contienen un reflejo de sus mejores inspiraciones, realizadas en muy distinto orden de ideas; Brahms, como pura aspiración hacia el modelo beethoveniano; Bruckner, por hipertrofia de ese modelo; quien, como Franck, llevando el principio de desarrollo sinfónico hacia un extremo que en sus discípulos se convierte en un arquitectonismo casi pueril; otros, en fin, dotando a sus temas con un carácter y un color que mantenga el interés del auditor, con lo que van a parar, en la "*sinfonía pintoresca*", al peor de los hybridismos. Es éste el sinfonismo "a fortiori" antes aludido, desde Tchaikowsky, Glazunof y Mahler hasta el mismo D'Indy, y no pocos ejemplos más en todos los países, España entre ellos. (Se sobreentiende que me refiero a la sinfonía como "género", sin aludir a la belleza de los temas ni a la hondura sentimental u otras cualidades de esos compositores.)

La overtura, por su parte, revivió con Mendelssohn bajo la consideración de "*overtura de concierto*", especie híbrida sin más consecuencias que el determinar a Liszt a cambiar de nombre las suyas, como hemos indicado. Pero, en cambio, el principio vital, esto es, la adecuación del medio expresivo al espíritu que dicta, acentuaba, cada vez de un modo

SUBDIVISION DE LOS GENEROS

más intenso, su cualidad analítica, cualidad esencial de la época siguiente al segundo período romántico —desde Berlioz y Liszt hasta nuestros días—. Tal modo de ser analítico, opuesto a las grandes síntesis clásicas, engendró la multiplicidad de “variedades pequeñas” de todas las especies en que se subdividió el género poemático desde el momento de nacer el “poema sinfónico”: “preludios”, “bocetos”, “fragmentos”, etc., etc., siempre acompañados del calificativo de “sinfónicos”, puesto que en cada caso el principio sinfónico persiste, si bien las necesidades analíticas lo localizaron en algún aspecto particular del vasto panorama técnico, ya rítmicamente ya armónicamente (como construcciones armónicas nuevas o como escalas y modos especiales, para lo cual la música exótica y la de los siglos medios ofrecen amplias perspectivas), ya como desarrollo celular, ya, en fin, basando el principio sinfónico en el carácter o en la paleta orquestal (color y volumen del sonido). (He aquí algunos ejemplos —sin rigorismo, naturalmente—: construcciones rítmico-melódicas, Beethoven; rítmicotonales, Bruckner; politonales, Schoenberg; armónicas, Scriabin; armónicoexpresivas, “Tristán”; carácter-color, Strauss; carácter-melódico, Ravel; carácter-frase, Bartok; desarrollo-carácter, Dukas; desarrollo celular, los franckistas; desarrollo melódico, Chopin; color melódico rítmico, los “cinco”; desarrollo-melodismo-

LA CALIDAD: EJE FUNCIONAL

color, "*La siesta de un fauno*"; color-ritmo, Stravinsky; color y volumen, los *Nocturnos* de Debussy, etc., etc.)

Las espléndidas conquistas del arte moderno tienen un valor de tal intensidad y altura, que sitúan a la música en un plano espiritual jamás alcanzado. Se sabe que habiendo tenido lugar las últimas de ellas en Francia, sus diversas especificaciones se catalogan bajo unos "ismos" paralelos a los que denominaron a la poesía y pintura francesas postrománticas. El "*poema sinfónico*" quedaba ya muy atrás, tanto como su congénere literario. Si la sinfonía es hoy algo tan insólito como la oda, y si nadie escribe ya overturas, salvo con bien definidas intenciones, el "*poema sinfónico*" está asimismo abandonado por las gentes que poseen una sensibilidad consonante con su época. El problema de hoy está muy lejano de todas las preocupaciones que lo dictaron, tratándose ahora de buscar en las "calidades" —sonoras o espirituales— el eje de construcción, el principio unitario. Esto es, que, a su vez, el "sinfonismo", que primeramente fué, en los clásicos, un agente técnico, y después, con los románticos, un principio estético, en tiempos modernos asume una índole de "calidad" espiritual.

Sea quien quiera las consecuencias que se ofrecen sobre la categoría de cada época artística, y quizá verá con claridad que si el arte no progresa

CATEGORIA

en cuanto a perfección, porque cada época engendra una "obra" perfecta, la categoría estética de esa época, en cambio, puede ser superior o no a la precedente. Sobre este dualismo: categoría espiritual, realización artística, se funda la nueva crítica.

* * *

Una última observación cabe hacer acerca de esta diferencia que encuentro entre "cualidad" y "calidad". Creo que sólo puede mover a duda en cuanto al matiz, ya que su significación concreta, para un español, está incluso explicada en el Diccionario de la Academia. Otra cosa sería respecto a un extranjero cuyo idioma no admita esta dualidad en el vocablo ("qualité", "quality", "qualitá"), si bien posean el doble concepto. Aunque yo la emplee en un sentido general y filosófico, esta diferenciación entre cualidad y calidad, que, de todos modos, no es rigurosamente académica, pertenece al uso general en nuestro lenguaje. Se dice, por ejemplo: "Este vino es de mejor calidad (no decimos *mejor cualidad*) que este otro, porque aunque tenga las mismas cualidades de olor, color y sabor (no decimos *las mismas calidades*), su olor es más delicado, su color más fino, su sabor más agradable, etc." Esta delicadeza, finura y agradabilidad son calidades especiales que nos hacen preferir éste a aquel otro vino,

VALORACION

el cual no las posee, aun cuando sí posea cualidades idénticas.

Se ve, pues, que la *calidad* es como una particularidad apreciativa, estimativa de la *cualidad*. Esta es como la manera de ser, propiedad, modo de existencia de una cosa. La calidad es un grado de excelencia de aquélla. La cualidades son “formales”, la calidad es “valorativa”. La calidad es como adjetivo de la cualidad sustantiva. Esta diferenciación se hace tanto más clara y necesaria cuanto más elevado es el orden espiritual en que nos movemos. Un ejemplo eficaz sería el de la “section d’or”, que, geoméricamente, es un rectángulo como todos los de su clase, y que en Estética experimental tiene un valor significativo.

SUMARIO

Introducción.

Forma y Expresión en la Música. *Ensayo sobre la formación de los géneros en la Música instrumental.*

Eufonía y Euritmica. Expresión y decoración. Principios estructurales. Abstracción y aplicación. Los tipos de danza. La Fuga y la Sonata. El instinto imitativo. La Canción polifónica franco-flamenca. La música instrumental del siglo XVII. El siglo XVIII. J. S. Bach. La Enciclopedia.. Gluck y sus antecesores italianos. Los sinfonistas del XVIII. Beethoven. La Overtura beethoveniana. El Romanticismo. La Overtura de concierto y el Poema Sinfónico. Berlioz y Liszt. La "gran variación". Clásicos y románticos. Wagner. Schumann. Chopin. El Impresionismo. El color. El musicalismo. Debussy. Sinfonismo y Carácter. Qué es el Sinfonismo. Pasado y presente en el sinfonismo romántico. "Idée fixe", "leitmotiv" y motivo sinfónico. Música de programa y música pura; una vieja polémica. "Kunstvollen" y "Kunstmachen". Sinfonía poemática y Poema sinfónico en las últimas etapas del Romanticismo.

**TALLERES GRAFICOS
DE LA NACION**

**EL COLEGIO
DE MEXICO**