

Del eco antiguo a la orquesta moderna

Breve panorama de historia musical.

(Conclusión)

— III —

El romanticismo histórico es una etapa espiritual tan conocida en sus orígenes y en su evolución como fecunda y compleja en aspectos y matices.

Si se estudia atentamente el panorama europeo a comienzos del siglo XIX, se deriva el convencimiento de que sólo a partir del restablecimiento del poder absoluto en el Congreso de Viena —año de 1815—, iniciaron los artistas y pensadores un verdadero movimiento de protesta contra las viejas instituciones y los antiguos prejuicios. La protesta contra la reacción absolutista cristalizó artísticamente. A los creadores de belleza correspondió entonces una misión social que vinculó sus nombres a la política de su tiempo. Así Víctor Hugo, prototipo del gran poeta rebelde al igual que Byron en Inglaterra y Heine en Alemania.

El movimiento romántico en las letras.

Mucho se ha hablado en pro y en contra del romanticismo. No hay que olvidar que este movimiento no es perfecto en sí mismo, pero que tiene el mérito innegable de haber fijado uno de los aspectos de la belleza y de haber afirmado

— 156 —

también —por oposición al academicismo del siglo XVIII—, la libertad del artista y del pensador. Al mismo tiempo que una reacción, las escuelas posteriores al romanticismo son su corolario: parnasianismo, simbolismo, impresionismo y naturalismo son facetas espirituales que contribuyen a la formación del alma moderna, temperatura espiritual que arranca de los ideales románticos del siglo XIX.

De una parte, el romanticismo se nos muestra como un retorno a las tradiciones nacionales, como un anhelo de reconstruir el pasado ancestral y de materializar, en ritos de belleza, una nueva fe. De otra, como el culto exagerado de la propia sensibilidad. Hiperestesia de la fantasía que en ocasiones plasmó engendros y aberraciones morbosas; reacción contra el arte frío y mesurado de academias y de salones aristocráticos y —en ocasiones— fuente de admirables creaciones del más puro lirismo.

En sus principios, el romanticismo fue una escuela combativa que dio forma a ideales que flotaban de tiempo atrás en el ambiente complicado de los pueblos europeos. El avance iconoclasta había sido iniciado en el terreno musical por la obra beethoveniana; en el literario, por los poetas del Sturm und Drang en Alemania, por los lackistas ingleses y por los riberistas flamencos; en el filosófico y estético por Juan Jacobo Rousseau, cuya visión del paisaje informó y estructuró la sensibilidad romántica. Y esto sin olvidar el Werther de Goethe y el estudio del teatro español del siglo de oro por parte de críticos y literatos alemanes.

Artistas y pensadores retornaron entonces al ideal gótico. Pero en este viaje retrospectivo los acompaña la experiencia racionalista del renacimiento y el alma atormentada propia de los tiempos nuevos.

El romanticismo en la música.

En el sector musical, la transformación se verificó lentamente, siguiendo un proceso evolutivo cuyos eslabones arrancan de Beethoven y llegan hasta Wagner en Alemania y hasta Berlioz en la patria de Couperin. La técnica —esencia del arte— predomina en el mundo de los sonidos; armo-

— 157 —

nía, contrapunto, formas musicales; he aquí otras tantas ciencias que regulan todas las manifestaciones elevadas del arte sonoro. De donde la música más bien que contrastes nos ofrece a través de su historia profundas analogías. Porque su evolución obedece, mejor que a influencias extrínsecas, a una transformación interna.

De la claridad arquitectónica del arte clásico, la música pasa insensiblemente al reino de lo pintoresco. El sentimiento y la fantasía dominan en el arte nuevo, en que la plasticidad de los clásicos se opone el *sfumato* sentimental: fluir de colores orquestales y ondular pausado de las voces.

Para los compositores románticos, la canción popular constituyó un riquísimo venero de motivos y fuente inagotable de inspiración. De donde surge un arte nacionalista en que lo individual contrasta con la universalidad expresiva de los clásicos. El romanticismo surge de los *lieds* de Schubert y de las misteriosas sonoridades de la orquesta de Weber, primero en el tiempo entre los grandes músicos-poetas del siglo pasado.

Aquí, la precisión lineal del dibujo sonoro es reemplazada por el claroscuro, por el incierto vagar de fantasía a través del presentimiento y por la insistencia de los temas sobre fondos impregnados de poética sugerencia.

El colorido orquestal.

A esta evolución contribuyó decisivamente el arte orquestal de Beethoven, en cuyas últimas obras los timbres se individualizan circunscribiéndose en grupos los instrumentos de un mismo color sonoro y limitándose cada vez más el empleo concertante del instrumento solista. Con Weber se inicia definitivamente el aprovechamiento de la naturaleza misma de los timbres, no ya en función exclusiva de la melodía o del conjunto, sino como elementos expresivos, bellos y poderosos por sí solos. El cuarteto de cornos —a partir del *Euryanthe* y del *Oberón* de Weber— insinuará al espíritu misteriosas e insistentes llamadas. Este mismo compositor, uno de los primeros coloristas de la orquesta, empleará también los registros del clarinete, —especialmente el grave, lla-

mado *chalumeau*— en ciertas frases cuyo carácter relieves gracias al timbre característico del instrumento empleado. Schubert recurre al oboe, cuya dulcedumbre traduce admirablemente la innata mansedumbre del compositor. El tema principal de su gran *Sinfonía en do mayor* es una deliciosa melodía confiada al oboe. El timbre de violonchelo, poderoso y evocador a un mismo tiempo, fue aprovechado también por estos dos compositores en pasajes y concertantes de patética y dulce inspiración.

Esta tendencia hacia el colorido sonoro dio lugar a una verdadera ciencia musical: la *instrumentación*, en que los diversos recursos, posibilidades y combinaciones orquestales son objeto de un estudio que a la vez participa de la acústica, de la mecánica y de la estética.

Al reino del puro dibujo lineal de los grandes clásicos ha de seguirse el dominio romántico del color musical, es decir, de los timbres y de sus diversas combinaciones dentro del conjunto sonoro. Por este nuevo derrotero han de seguir Mendelssohn, que a los 19 años de edad compuso una obra maestra: *El sueño de una noche de verano*; Héctor Berlioz, genio atormentado y grandioso de cuya *Sinfonía Fantástica* se deriva, por lo que hace a colorido orquestal, todo el arte moderno; Chopin, creador de la nueva armonía y perfecto poeta del sonido; Liszt, cuya obra contiene ya en potencia todos los procedimientos y fórmulas wagnerianas.

Por el reino de lo pintoresco se dilata también el arte eslavo, la escuela francesa moderna y, por ende, las corrientes americanistas contemporáneas. Sólo que al factor colorido es preciso agregar un nuevo concepto de la armonía y un refinamiento poético cada vez más notable.

El lied.

En íntimo consorcio con el texto poético, la melodía del lied alemán se desarrolla sobre sí misma a base de un acompañamiento instrumental. Schubert, intimista delicioso, inicia un largo desfile de compositores europeos que dedicaron gran parte de su actividad a la composición de esta clase de obras, aristocracia de la canción. Así Schumann, que eleva

el lied a la altura de las creaciones musicales; Brahms, epígono genial de la escuela romántica alemana, y ya en nuestros días los alemanes Richard Strauss y Hugo Wolf. En Francia la forma lied encuentra cultivadores de exquisito lirismo, genios musicales de primer orden: Duparc y Fauré entre los jefes de fila.

Los románticos.

Integran la escuela romántica compositores de distintas nacionalidades y categorías. Al acercarnos al santuario de sus vidas, nos encontramos con temperamentos geniales en ocasiones hasta el desequilibrio, con profetas de la estética contemporánea, con existencias tormentosas, con insondables desolaciones también. Nada más trágico que la biografía de Berlioz o de Schumann. Nada más movido, más heroico que la existencia de Liszt. Difícil encontrar una vida semejante a la de Chopin, poeta del piano en cuya obra eternamente joven se sublimó un volcánico erotismo.

Los románticos supieron reflejar en sus creaciones musicales el ritmo de su propia vida. La obra de Chopin no es otra cosa, si bien se mira, que una autobiografía. Lo mismo pudiera decir de Berlioz. Aquí de la humanización del arte que en mala hora para Ortega y Gasset ha dado pie a toda una serie de dislates, incursión irrespetuosa de ciertos escritores profanos en los dominios de la historia del arte.

Roberto Schumann, 1810—1856.

¿Por qué no iniciar un desfile de compositores románticos y sorprender —al vuelo— algunas de sus facetas?

Schumann, detenido en su carrera de virtuoso del piano por una parálisis ocasionada por el abuso de recursos mecánicos antinaturales, se entrega a la composición. A más de poemas sinfónicos de extraordinario mérito se dedica, a partir de 1840, a la composición de sus maravillosos lieds: *Los amores del poeta*, *Vida y amores de una mujer*. Con sus *Estudios sinfónicos*, sus *Escenas Infantiles* y su *Gran Carnaval*, fundamenta la escuela pianística moderna. Muere en 1856 en un sanatorio: la locura ha cumplido su misión.

Con anterioridad a su matrimonio con Clara Wieck, notabilísima pianista, Schumann había fundado su imaginaria “Liga de los compañeros de David contra los filisteos” y había realizado una imponderable labor de crítica musical. Para el genial artista, los filisteos son todas aquellas personas de la humana comedia que giran en derredor del arte en ansia de figuración y para quienes el verdadero artista es sólo un pretexto. Entre los filisteos también quedaron incluidos los falsos mensajeros del arte, los comerciantes en sonidos. Y los malos críticos, los gacetilleros engreídos e ignorantes. Desde su Revista, Schumann dio a conocer el genio de Brahms. Y combatió incansablemente por el arte puro.

Federico Chopin, 1810—1849.

Federico Chopin, polaco de nacimiento, llegó a París precedido de una sólida reputación de pianista. Un círculo de amigos lo recibió con entusiasmo: Liszt, Berlioz, Balzac, Heine. Temperamento intensamente concentrado y lírico, ajeno por completo a todo exhibicionismo. Chopin es un verdadero traductor musical de estados de conciencia. Su obra pianística, revolucionaria en el terreno armónico, es índice perfecto de escritura ajustada a las posibilidades del instrumento. Por lo que hace a las formas, el iconoclasmo de Chopin se acentúa más todavía: sus sonatas en nada se parecen a las de los maestros clásicos. Sus *Valses* son de estructura tan libre como sus Baladas, Preludios, Rondos, Nocturnos, Estudios e Impromptus.

Alrededor de su vida y de su obra circulan multitud de prejuicios y de ridículos comentarios. La romántica figura de Chopin ha sido interpretada por muchos escritores de segunda fila en forma tal que nos recuerda la tragedia póstuma de Gustavo Adolfo Becquer, maestro involuntario de innumerables poetastros. Es necesario acercarse a la obra de Chopin en el convencimiento de que su soñadora elegancia no va en mengua ni de su fuerza persuasiva ni de la intensa virilidad de su estilo.

Admira, en verdad, la robusta personalidad artística de Chopin, expresada en acentos inolvidables, en cantos heroicos



cos a la manera polaca. Aun hoy en día sus *Conciertos* —en mi menor y en fa mayor— escritos entre los 18 y los 20 años de edad, conservan toda su frescura. Obras maestras, en fin, patrimonio del tiempo.

La idea de la muerte ensombrece la obra de Chopin, a quien no faltaron en vida ni el amor, ni el bienestar económico. El *fatus* romántico, sin embargo, laceró su organismo con el virus de la enfermedad que espiritualiza la carne a tiempo que acendra el deseo.

Franz Liszt, 1811—1886.

Modelo inaccesible de violinistas virtuosos fue Paganini, cuyos gestos y actitudes fueron en su totalidad desconcertantes y enigmáticos. Franz Liszt fue al piano lo que Paganini al violín. Liszt —húngaro de nacimiento— se radicó en París, en donde corrió la romántica ronda de sus amores. Después, en Alemania, en donde cultivó estrechas relaciones con Wagner. Extraordinario buceador de combinaciones sonoras, dio forma a numerosos poemas sinfónicos —forma musical cuya iniciación corresponde a Berlioz— y a través de los cuales pueden espigarse casi todos los procedimientos que más tarde había de utilizar el autor de la Tetralogía: la Sinfonía del Dante, El Tasso, la Sinfonía de Fausto, Mazeppa... También a obras pianísticas de novedosa factura y de perfecta adecuación a los recursos propios del instrumento.

Junto con Chopin continúa la tradición de los compositores virtuosos que a partir del siglo XVIII nimbaban la historia del arte musical europeo.

La época "Berlioz-Liszt-Wagner".

El panorama romántico es demasiado frondoso para tener la pretensión de agotarlo en una conferencia.

"La poesía de los antiguos —dice Schlegel— era de posesión; la nuestra, de aspiración. Aquella hace pie firme en la realidad, ésta se mueve entre el recuerdo y el presentimiento..." Estas palabras, aplicadas al sector musical, bastan a caracterizar el contorno estético del romanticismo.

Se ha hablado también de la época "Berlioz-Liszt-Wagner" como de un complejo espiritual que caracteriza la segunda mitad del siglo pasado. Este período es más complicado de lo que sugiere la expresión transcrita porque surgen por entonces corrientes antagónicas o complementarias que llevan al arte por derroteros inusitados. Largo proceso que acerca cada vez más al compositor y al poeta, al músico y al pintor, hasta que la identidad es perfecta: aparece entonces Debussy.

Wagner y el simbolismo musical.

El arte lírico-dramático iniciado a partir del renacimiento culmina en Ricardo Wagner, en cuya obra confluyen las corrientes nacionalistas iniciadas por Weber, los procedimientos armónicos e instrumentales de Liszt, el arte romántico del siglo XIX y los comienzos de una nueva y vaga inquietud que traduce en símbolos lo que la expresión directa sería incapaz de expresar. En la historia de la estética aparece Wagner como el teórico y realizador más ilustre del simbolismo. Su genio culmina en *Tristán e Isolda* y en la famosa tetralogía del *Anillo de los Nibelungos* compuesta de cuatro colosales capítulos: Oro del Rin, Walkiria, Sigfrido y Crepúsculo de los dioses.

Tristán e Isolda es una filosofía pesimista del amor, expresada en acentos de extraordinaria grandeza; todo un sistema teogónico y moral de profunda raigambre germánica encierra la Tetralogía, que ha sido considerada —y con mucha razón— como la ilustración musical del pesimismo heroico de su autor, o lo es lo mismo, de la filosofía de Schopenhauer.

La teoría del drama musical wagneriano es difícil de asimilar profundamente y más aún, de exponer a la ligera. Su aspecto más interesante para nosotros es el intento —logrado en gran parte— de sintetizar en una sola manifestación artística la música vocal e instrumental, las artes todas del tiempo y del espacio y la cultura total de una raza y de una época. Empresa titánica a cuya realización consagró Wagner su genio profundo y su energía sobrehumana.

Creeríase, sin embargo, que su obra se resiente de ideas preconcebidas. Por el contrario, su sistema estético surge y se perfila a medida que avanza en la realización de sus obras. Veámoslo, si no; su opera *Rienzi* pertenece todavía a la escuela dramática tradicional; pero de una de sus melodías —la balada de Senta— surge *el Buque fantasma*, cuya partitura no es otra cosa que un vasto desarrollo del tema generador de esa balada. En *Tannhauser*, los *leitmotif* son más numerosos y caracterizados. Estos temas conductores definen ora un personaje o un estado de alma, ora un recuerdo o un objeto, un sitio una acción. En *Lohengrin*, el procedimiento wagneriano se perfecciona más todavía: una melodía continua reemplaza a los antiguos aires, arias y concertantes —unidos entre sí por recitativos— que caracterizan a la época anterior a Wagner.

Por lo demás, el compositor concede a los instrumentos de la orquesta —enriquecida previamente en número, color y potencialidad sonora una misión expresiva de grande importancia. Conseguida en su obra la equivalencia de medios expresivos, los instrumentos equivalen a las voces; el gesto y la acción dramática son enmarcadas por escenografías cuyo valor estético sea proporcionado al elemento musical, y este último factor, en estrecha alianza con el texto poético, vivificará ideas y sentimientos mediante un sistema completo de símbolos sonoros.

La obra wagneriana —la llamada “música del porvenir” por ciertos contemporáneos suyos que sin comprenderla a fondo presintieron su augusta grandeza— abrumó a compositores y artistas. En Alemania el orgullo nacional se exaltó en el culto de sus grandes poetas, pensadores y músicos. En Francia, el horizonte se empaña de tristes presagios. ¿Cómo competir con el coloso alemán? ¿A dónde volver la mirada en búsqueda de orientación estética? ¿A quién correspondería la misión de salvar el arte latino? Porque por los derroteros wagnerianos sólo podía transitar Wagner, como por los beethovenianos sólo pudo deambular Beethoven. La solución a este problema de estética internacional constituye la gloria de César Franck, maestro indiscutible de las nuevas

generaciones de artistas franceses y, por ende, fundamento histórico de las escuelas de vanguardia.

Interferencias poético-musicales.

Abandonemos momentáneamente el sector musical para ver de proyectar la historia literaria de Europa sobre el tema principal de estas conversaciones.

Los poetas y literatos románticos creyeron firmemente en la eficacia educativa del arte, considerado por ellos como vehículo de ideas y medio de propaganda intelectual. Y al mismo tiempo que reflejan en su obra su individualidad creadora, traducían en capítulos y en estrofas de épica factura o de soñadora cadencia todas las preocupaciones de su tiempo. Contra esta tendencia al arte docente y discutidor reaccionaron los poetas parnasianos, cultores de la forma bella y ardientes defensores del arte por el arte. Uno de los precursores de esta tendencia fue Teophile Gautier, en el prefacio de sus *Poesías* —año de 1832—.

A mediados del siglo XIX, el espíritu positivista y el descubrimiento espiritual del arte chino-japonés, aportaron al ambiente europeo nuevos factores de renovación.

En 1866 apareció un grueso volumen en que se contenían poemas de Th. Gautier, Leconte de Lisle, Heredia, Catulle Mendès, Sully Prudhomme y Baudelaire. Este “Parnaso contemporáneo” en que un grupo de poetas colaboró en un movimiento común de reacción anti-romántica, dio nombre a la primera escuela poética de la segunda mitad del siglo pasado, caracterizada por el cultivo minucioso y exquisito de la forma, por la escogencia cuidadosa de giros y palabras, por el afán exclusivo de realizar belleza con prescindencia de todo propósito docente, de todo gesto de declamatorio y de toda improvisación bulliciosa.

En 1857 habían aparecido ya “Las flores del mal” de Baudelaire, cuya poesía confina con los dominios de la música en gracia a su prosodia politonal. En su obra, las imágenes plásticas se fijan en toda su luminosa belleza, indecisa y flotante. Trátase de un arte en que el ritmo, el perfume y la luz, —en instantes de evocación perfecta— contribuyen a tra-

ducir las infinitas correspondencias y relaciones de la naturaleza. Los poemas de Baudelaire son sinfonías de perfumes y de color; de sonidos, recuerdos y presentimientos.

Y he aquí que el arte poético comienza a recibir los aportes de la música. El mismo Baudelaire, definiendo su poesía, dice así:

“La poesía linda con la música por su prosodia misteriosa y desconocida. La frase poética puede imitar, de donde su estrecha relación con la música, la línea horizontal y la recta ascendente o descendente. Y puede expresar también toda clase de sensaciones de suavidad o de aspereza, de beatitud o de horror, con sólo acoplar ciertos adjetivos a sustantivos análogos o contrarios...”

Así llegó Baudelaire a soñar con poemas en que la música interior, comenzando por repetir dos sonidos, diera lugar a palabras armónicas —armónicas en el sentido musical de la palabra—, después a ideas y, finalmente, al tema del poema, cuyo desarrollo correspondería a una verdadera *forma* musical.

Paul Verlaine, Stéphane Mallarmé y Arthur Rimbaud, al proseguir el itinerario de Baudelaire —musicalización de la palabra y del sentimiento, arte de lo impreciso, exotismo— fundamentaron la llamada escuela simbolista, transposición de los procedimientos musicales al arte de la palabra hablada.

A este movimiento contribuyó decisivamente la música de Wagner. A este propósito dice Poizat, historiador sutil de la estética finisecular:

“La asistencia a las operas de Wagner hizo nacer entonces, en algunos poetas, la idea de realizar una especie de orquestación literaria del poema, lo que vale decir que se preguntaron si habría un medio para envolver el texto principal en un acompañamiento de índole puramente musical, en una escolta de palabras paralelas escogidas sobre todo por su sonoridad y por su riqueza de timbres, por sus alusiones a asuntos al parecer ajenos al tema principal pero que expresaran al mismo tiempo las misteriosas relaciones de ese mismo tema con otros motivos más vagos y generales. En otras palabras, de sumergir el motivo principal en un ambiente

melódico y armónico que lo penetrara y lo prolongara sin absorberlo por completo...”

La “Revista Wagneriana”, una de las publicaciones más interesantes de que dispusieron los simbolistas para exponer sus teorías estéticas, propagó —a partir de 1885— el culto razonado de Wagner. Este maestro afirmaba que la obra más perfecta que podía realizar un poeta sería aquella que constituyese un verdadero trozo musical.

Parecía llegada la hora de practicar en su totalidad los postulados de Baudelaire. Y así sucedió, en efecto, porque a partir de esta fecha sucedense los “manifiestos poéticos” de Moreas y de René Ghil. Este último, fundador de la llamada “escuela evolutivo-instrumentista”, preconiza para la poesía la imitación estricta de los timbres orquestales y la armonización total del poema.

Por estos senderos de porfiadas interferencias artísticas se llega hasta nuestros días, en que Jean Royere se empeña en dar forma a su “musicismo poético”, sistema que participa a la vez de elementos místicos y estéticos.

Interferencias pictórico-musicales.

Con la aparición de los poetas simbolistas coincide el florecimiento de una escuela pictórica nueva: el *impresionismo*, cuya raíz sentimental puede encontrarse en el pre-rafaelismo inglés de Rossetti, Burne-Jones y Ruskin. Los pintores jóvenes adoptaron la técnica de Manet, en que se yuxtaponen colores francos, primarios. Monet, Pissarro, Sisley, Cézanne y Renoir aprestigiarán con su obra los principios básicos del impresionismo: reacción en sentido simplista y anti-intelectual contra el arte minucioso y anecdótico de los viejos maestros. El impresionismo, desdeñoso para con los detalles del dibujo, persigue la visión clara y rápida de lo natural: paisajes o academias, figuras o composiciones en que la luz es el principal personaje.

Algunos años más tarde, Puvis de Chavannes realizará en sus frescos una gran síntesis de los ideales simbolistas y de los procedimientos del impresionismo.

César Frank y su obra.

Aparentemente, nos hemos alejado mucho del tema principal de estas conversaciones. No es así, empero, porque a medida que avanzamos en la historia del arte, el paisaje se complica prodigiosamente y nos vemos forzados a examinarlo en su totalidad si es que deseamos comprenderlo parcialmente.

He dicho que el parnasianismo fue una reacción, en sentido de serenidad y de equilibrio, hacia las formas puras. Parnasianismo vale decir anti-romanticismo. Pues bien: lo que en el mundo literario llevaron a término Leconte de Lisle y Heredia, Sully-Prudhomme y Gautier, en el musical realizó César Franck.

Este gran maestro francés, en quien el genio aquilató la bondad, retornó al equilibrio de las formas y orientó definitivamente el arte latino por senderos eficaces. A través de sus discípulos —D'Indy, Chausson, Ropartz, Lekeu, Pierné y Bordes entre muchos otros— su enseñanza irradió por Europa y por América y un arte nuevo, juvenil y pujante hizo su aparición en los países latinos.

Circunscribiéndonos a la obra instrumental de Franck, bastaría con citar su *Quinteto en fa menor*; el Preludio, Coral y Fuga; el Preludio, aria y final; las Variaciones sinfónicas para piano y orquesta; la Sonata para piano y violín y la Sinfonía en re menor, para conceder al célebre organista de Santa Clotilde puesto de honor entre los inmortales.

La técnica de Franck es esencialmente cíclica, procedimiento derivado de la obra beethoveniana y que consiste en exponer los temas de tal manera que el principal se transforme adaptándose a los diversos movimientos de la obra. Esta finaliza con una verdadera competencia entre los mismos temas, lírica lucha de la cual el motivo principal —engrandecido y como iluminado en belleza— resulta siempre vencedor.

Las enseñanzas del gran maestro han sido perpetuadas por la "Schola Cantorum" de París, institución fundada en 1896 por tres discípulos de Franck, entre los cuales sobresale Vincent D'Indy, profesor incomparable y compositor ge-

nial a cuya labor docente debe la América la preparación sólida y generosa de algunos de sus mejores artistas.

La significación histórica de Franck adquiere relieve heroico si se considera el ambiente musical contra el cual hubo de batallar incansablemente. Epoca de corrupción general del gusto francés, reino del bataclán y de los compositores adocenados, antecedentes espirituales todos éstos de la derrotada francesa de 1870.

El impresionismo musical: Claudio Debussy.

El procedimiento por el cual se contraponen y fusionan acordes de diferentes clases —de donde surgen nuevas y evocadoras sonoridades— caracteriza el arte de ciertos compositores modernos que, como Debussy, Ravel, Roussel, Dukas y muchos otros, realizaron en el terreno musical lo que los pintores impresionistas en sus telas.

La obra revolucionaria de Claudio Debussy no es otra cosa, en mi opinión, que la resultante musical del simbolismo poético y del impresionismo pictórico. Vemos así cómo es verdad que la historia del arte es una y sólo a través de una cultura general es posible allegarse hasta la belleza, una en su esencia aunque múltiple en sus manifestaciones.

El arte de Debussy —sutil y sencillo a la vez— es un índice luminoso del genio latino y entraña de suyo una reacción anti-wagneriana. Inconducente sería el tratar de definirlo aquí por sus procedimientos armónicos y rítmicos, considerados por algunos críticos como un reto al arte de los clásicos cuando en verdad no es otra cosa, si bien se mira, que una nueva modalidad del espíritu que animó a Bach, a Couperin y a Rameau.

En 1892, Debussy conmenzó a escribir su "Pelleas et Melissande", obra en la que trabajó durante nueve largos años. Aquí de personajes que escapan a las tres dimensiones y que pasan por el escenario —ligeros e inmateriales— pero impregnados de un profundo sentimiento de humanidad, para narrarnos lo que a veces soñamos para olvidar con la llegada del nuevo día. Por oposición al arte teutón, con la

obra maestra de Debussy surge una música irisada, de maravillosa transparencia, de ritmos aéreos y dúctiles y de no-vísima factura armónica.

Por lo demás, los procedimientos técnicos se asemejan —en cierta manera— a los de otro genial maestro francés: Gabriel Fauré. Empleo de escalas por tonos enteros, libertad armónica completa, encadenamiento de acordes sobre modulaciones libres y sabias a la vez; empleo de modalidades no sometidas a la tiranía del diatonismo mayor o menor; progresiones, prohibidas por los tratados académicos, de intervalos paralelos —octavas, segundas y quintas—; surgir obstinado de la melodía por entre la fronda armónica y retornar de la centinela a las ondas profundas de una armonía total.

Los clásicos nos llevan por senderos intelectuales; los románticos nos abren —en gesto gratisimo— el libro de su propia vida; los modernos poetas del sonido suscitan en nosotros estados de conciencia en que todos los sentidos aportan sensaciones simultáneas.

Escuelas nacionalistas.

Sobre el común denominador del folk-lore musical de las diferentes comarcas europeas, han surgido también corrientes autóctonas de grande importancia.

En súbita eclosión, la escuela rusa surge con Glinka a mediados del siglo pasado. Dargomirsky, Balakireff, Cui, Moussorgski, Borodine y Rimsky-Korsakoff se agrupan en un haz de voluntades, estudian el arte popular ruso y del inagotable caudal de las canciones del pueblo eslavo derivan temas y sugerencias para sus obras, originales, profundas y emocionantes. Entre sus continuadores, destácanse Stravinsky y Prokofieff, compositores de vanguardia cuya vida transcurre fuera de su país natal.

El arte hispano-árabe encarna en Albeniz, Granados, Turina y Manuel de Falla, ilustres representantes de un renacimiento musical español iniciado en buena hora por la obra y el ejemplo de Felipe Pedrell, compositor y musicólogo ca-

talán a cuya ciencia debe la música moderna la restauración y difusión del arte clásico español.

Agotar esta enumeración de escuelas nacionales sería una ingrata e interminable tarea que nos alejaría de nuestro propósito de generalización estética.

Por tierras de América.

Considero imprudente e inútil el historiar por el momento el movimiento musical del nuevo continente. Encontradas pasiones, ciegos prejuicios y favoritismos injustificables oscurecen la visión y enturbian el concepto.

Por lo que toca a nuestro país, conviene desvanecer un equívoco. Con porfiada ceguera, gacetilleros y publicistas vienen fatigando la opinión pública bajo pretexto de un falso nacionalismo musical tomado por ellos en su más pobre y estrecha significación.

Y aún hay más, porque ciertas personas se empeñan en contraponer a la música universal de los grandes compositores europeos el arte dudoso de improvisados cultivadores —o explotadores— de nuestro folk-lore musical, mezcla afortunada en verdad de aportes andaluces y castellanos, de ritmos negros y de melodías pentatónicas de origen vernáculo.

Pero el arte grande no puede ser reemplazado por la producción de adocenados “compositores” criollos carentes de *técnica* y de *gusto*. El alma musical de nuestras gentes campesinas canta en la soledad de las grandes llanuras orientales, en las sabanas de la cordillera central, a orillas de nuestros ríos y mares y —en forma auténtica y primitiva— entre las tribus indígenas del suroeste. Inútil buscarla en medio al afán exhibicionista de los falsos apóstoles del “nacionalismo”.

El arte no es copia de lo real. Es símbolo o estilización estética de un motivo cualquiera. De donde para ser “compositor nacional” no basta con copiar malamente ritmos y cantinelas folk-lóricas, porque es preciso que el elemento popular, transfigurado por el temperamento del artista erudito, revista un carácter noble y una forma universalmente

bella. ¿Dónde, pues, encontrar el trasunto musical de nuestro pueblo y de nuestra raza? En ninguna parte como no sean en la obra de nuestros compositores “cultos”, cuya labor entronca en un movimiento americanista que comienza a rendir frutos de selección.

Cuatro antecedentes, cuatro fuentes de inspiración cabe distinguir en el movimiento musical de Hispano-América. El primer factor de renovación consiste en un retorno al arte vernáculo de las antiguas naciones indígenas —escalas pentáfonas, ritmos tradicionales de danza, aportes africanos, magia musical de los ritos aborígenes—. A este primer factor súmanse tres zonas de influencia espiritual auropea: el arte pianístico de Albeniz, el embrujo debussysta y las enseñanzas de los grandes centros europeos de educación artística.

Por lo demás, el nuevo arte americanista —en eterno retorno al pasado— tiende de suyo a la música vocal *a capella*, es decir, al arte colectivo.

La música en el porvenir.

Atonalidad o politonía, división de las gamas sonoras por cuartos de tono, superación absoluta de formas y armonías tradicionales: he aquí otros tantos procedimientos a los que han apelado, en ansia de originalidad, las grandes figuras de vanguardia: Honegger, Milhaud, Satie...

En una obra célebre Papini caricaturiza la música futura en dos estampas complementarias: en la primera, ruidos estruendosos y ritmos enloquecidos han reemplazado a los sonidos organizados; en la segunda, un grupo de instrumentistas interpreta, en mímico derroche grotesco, la música del silencio en que sólo se escucha el ritmo de nuestra propia ansiedad.

Bernard Shaw, en el cuadro final de “Volviendo a Matusalén” divide a la humanidad futura en dos grandes sectores: los hombres de edad madura, los viejos que han logrado prolongar indefinidamente su propia vida, filosofán y se ocupan de la ciencia; el arte se ha circunscrito a la primera etapa vital, a una juventud precoz cuya inexperiencia le permite jugar y, por ende, hacer arte...

Demos de mano a los humoristas y retornemos al reino de la belleza pura. Poco antes de morir, el maestro D'Indy concedió a la prensa una entrevista que finalizaba con las siguientes palabras:

“Hemos llegado a una época en que todo parece gastado y concluido. En tiempos semejantes es cuando surgen aquellos cuyo genio puede renovarlo todo... Porque el arte no muere, ¿no es verdad?...”

Tengamos fe en un ideal y esperemos que el artista futuro será el artista integral, creador y contemplador a un mismo tiempo, hombre de vastas disciplinas mentales y corazón sano. Aurora esplendorosa que no será otra cosa, a su turno, que un nuevo eslabón en el proceso evolutivo del espíritu.

ANDRES PARDO TOVAR

