

# Charlas musicales

---

pronunciadas en la Institución Hispano-Cubana  
de Cultura de La Habana.

en Marzo-Abril de 1929.

por

Joaquín Turina

Conferencias pronunciadas en La Habana

A Don Fernando Ortiz

presidente de la Institucion Hispano-Cubana  
de Cultura, quien, además de sus muchos  
méritos, es el propulsor de la Cultura en la  
isla de Cuba, dedica estas charlas-Conferen-  
cias su verdadero amigo y admirador

Joaquín Turina

## Preámbulo

Entretener a un numeroso auditorio con charlas-conferencias no es cosa fácil, si bien estas voyan adornadas con ejemplos musicales que, a más de guiar e ilustrar la parte recitante, den a la totalidad del acto un cierto parecido con el ambiente del concierto. Los socios de la Institución Hispano-Cubana de Cultura forman un grupo ideal de oyentes, tal es su atención, su silencio y su afán de comprenderse con las ideas del conferenciante. Sin embargo, su mayor mérito consiste, según mi entender, en estar completamente libres de prejuicios.

De las siete charlas que siguen, pertenecen cinco de ellas a la historia de la música. Al hacerlas he puesto tres elementos constitutivos a contribución: la parte histórica, juicios críticos y comentarios anecdóticos que reflexionen un poco el ambiente, siempre plomizo, de una disertación, aunque en las mías haya huido, en lo posible, de ahondar en las profundidades de erudición, más propias para cátedras de universidades o conservatorios que para socios de una institución, indudablemente hecha a base de cultura, pero sin perder por ello su carácter

algo mundano y espectacular. La sexta conferencia, titulada: Como se hace una obra, participa de elementos pedagógicos a flor de piel, algo así como una mezcla de técnica y de brochazos pintorescos. En cuanto a la séptima, no es otra cosa que un viaje a través de la España musical de hoy. Si en esta recopilación, forzosamente rápida, el lector encuentra algún entretenimiento, por muy fatigoso se dará.

El autor.

## La evolución de la Música

La Música es un arte muy joven. Si encontramos en su historia periodos y épocas de laxitud y de aparente languidez, no es por cansancio ni, mucho menos, por vejez; más bien puede considerarse como un estado general de desorientación, de dislagaciones. Cuando Homero escribía su Iliada; cuando se construyó el Partenón y Fidias esculpía sus maravillosas estatuas ¿que hacía entonces la música?

Nada hay tan difícil, quizá, como los trabajos e investigaciones arqueológicas en cuanto al arte musical se refiere. La verdadera esencia de un arte tan abstracto, la exteriorización del sentimiento por medio de sonidos, la emoción producida por la música, son elementos de naturaleza tan fugitiva, que, por fuerza han de escapar a la pluma del más hábil historiador o musicógrafo. Las sensaciones pasan rápidamente, el ambiente que rodea y sirve de marco a las obras musicales evoluciona incesantemente y el investigador, que no puede ver el espíritu que animó y dió vida a las manifestaciones de un arte sutil e inmaterial, solamente dispone de algunos elementos materiales e inertes: instrumentos, partituras, tratados y libros, forzosamente en pugna con nuestro actual modo de pensar y, a veces, algunos quirones de crítica. Todo esto, que ya presenta dificultades serias en el periodo que

Comprende la música como arte organizado, llega a ser de una dificultad a veces insuperable, cuando se trata de civilizaciones antiguas, de cuya existencia solamente nos restan algunas ruinas de monumentos y colecciones de instrumentos conservadas en museos arqueológicos.

Los historiadores de la música no están de acuerdo sobre cual haya podido ser el origen del arte de los sonidos. Uno de ellos sostiene que fue el "encanto mágico" el impulso primero. Sin negar la existencia de los encantadores de serpientes y <sup>de</sup> los que pudieron utilizar el poder mágico de la música en los pueblos primitivos, me parece más lógico suponer un deseo natural y espontáneo del hombre en expresar, aunque rudimentariamente, por medio de sonidos sus sentimientos y sensaciones, bien empleando la voz o fabricando instrumentos a su manera.

Las civilizaciones antiguas no nos dan mucha mayor luz. Un ilustre egiptólogo, Víctor Loret, asegura que los primitivos egipcios no llegaron a poseer ningún sistema de notación musical, fundándose en que, entre los millares de papiros que se conservan, no hay en ninguno de ellos la menor traza de signos, ni siquiera alusión a alguna escritura musical y que, en las innumerables escenas representadas en los

monumentos, no se encuentra, ni una sola vez, que un cantor o instrumentista lleve en la mano o sujeto a su instrumento algo que pueda significar una parte musical escrita. Esto parece un poco extraño, si se ha de tener en cuenta la relativa perfección que alcanzaron los instrumentos en Egipto, hasta llegar a la invención del órgano. De todos modos, es imposible tener ni la más remota idea de lo que fue la música egipcia, cuyo estudio se reduce, por ahora, <sup>de</sup> a los instrumentos, gracias a los modelos conservados y a los bajorrelieves y pinturas.

Indudablemente, las primitivas danzas se debieron acompañar marcando el ritmo con palmadas, según nos muestran algunos bajorrelieves del museo del Cairo, pero como el prolongar tal ejercicio debía de producir cansancio, alguien imaginó reemplazar las manos por pedazos de madera, a los cuales se daban la forma apropiada para el caso. Más tarde, fue el marfil la materia preferida para la construcción de crótalos, la cual, a su vez, se reemplazó por el cobre o por el hierro. Sin embargo, el crótalo metálico, demasiado rudo para manos femeninas, debió encontrar su sitio en las músicas militares; por lo menos, en las tumbas del Nuevo Imperio se encuentran representados grandes desfiles, llevando a la cabeza del cortejo, bandas de trompetas, de tambores y de crotalistas. Pero el ins-

Instrumento considerado como esencialmente egipcio fue el sistro. A pesar de las diferentes formas que los artistas han dado a este instrumento, no existían más que dos clases de sistros; en el denominado Sakhm, la sonoridad se producía por anillos que chocaban contra varillas transversales; en el Saïschschit, las varillas mismas glisaban en ranuras horizontales. El sistro tenía carácter simbólico y en las tumbas se ve casi siempre tocado por una mujer, que lleva al mismo tiempo una mainit, aparato extraño, mezcla de crótalo y de collar, usado por las damas egipcias como atributo de elegancia y coquetería. También se consideraba el sistro cual emblema del sacerdocio entre las mujeres que llevaban el título de "Gran sacerdotisa de Hathor". En el museo del Louvre de París hay curiosos modelos de crótalos y de sistros, más un arpa bastante grande y bien conservada.

La página más importante de la arqueología musical egipcia fue la invención del órgano hidráulico, invención probada hoy por toda clase de documentos. Ktesibio, dotado de una inteligencia y de un ingenio maravillosos, inventó gran número de máquinas y de aparatos en los cuales el agua desempeñaba siempre un papel importante. En estos trabajos tomaba parte su mujer Phais. Sin embargo, la celebridad

de Ktesibio proviene de su órgano hidráulico, base inculdable del órgano moderno: "La flauta de Pan que se toca con las manos" según la ingeniosa frase de Filón de Bizancio. El órgano hidráulico tuvo gran éxito en Alejandría y, por los datos de Ateneo, sabemos que las familias egipcias se acostumbraron à oírlo tocar durante las comidas, y hasta tal punto llegó su celebridad que pasó las fronteras, difundiéndose por otras naciones.

De los pueblos asiáticos, India y China, tienen un concepto especial e interesantísimo de la música. Según las leyendas nacionales, la música en la India fue considerada como arte sobrenatural y divina, propia solamente para <sup>que</sup> los génius y las ninfas la practicasen en el paraíso de Indra. De estas leyendas se desprende toda una complicada red de poemas, tratados y personajes misteriosos, cuyo único fin es demostrar que, desde el trono de Brahma, hay una interminable escala, la cual pasa por la privilegiada casta de los ascetas y desciende hasta los simples mortales, a quienes corresponde recibir las sutiles enseñanzas, entre las que son comprendidas las artes del teatro y de la música.

Se puede afirmar con cierta verosimilitud que la verdadera historia india comienza en el siglo VI antes de Jesu-

cristo, con la aparición de Buda. De esta primitiva civilización resta solamente cierta literatura litúrgica, denominada genéricamente Vedas, y subdividida en gran número de clases y estilos. A uno de ellos pertenecen los himnos religiosos, que se recitaban como salmodias y se mezclaban con cantos verdaderos, confiados a sacerdotes-cantores, los cuales actuaban formando cuatro coros, que cantaban juntos o alternando, en las ceremonias del culto.

La escala musical india se divide en 22 sonidos diferentes, llamados crutis. El crutis, según la teoría india es la división de sonido más débil que el oído humano puede percibir; dicha unidad no podría ser jamás el cuarto de tono, ya que la cifra 22 no puede dar la octava.

Hubo en China la familia Fehí, originaria de Lou, que, durante mucho tiempo, tuvo el cetro de la cultura musical. Dicha familia, que floreció unos doscientos años antes de nuestra era, conocía perfectamente la tónica de los lyü, sistema de doce sonidos, producidos por tubos de bambú, que llevaba tras sí una complicada red de consideraciones filosóficas, a las que fueron siempre los chinos muy aficionados. Lo que da carácter de verosimilitud a este primitivo período es que Lou fue la patria de Confucio.

y, sin duda, la mayor parte de las fórmulas musicales explicadas por los Tchí, como también el sentimiento de las danzas con su orientación filosófica, llevaba la marca primitiva, el sello de toda la primera época que siguió a Confucio.

Según documentos conservados, la antigua Orquesta ritual del periodo de los Tchou (200 años antes de J.C.) se componía de quince músicos, colocados en cuadro cuando tocaban delante del emperador. La música de los ritos mayores comprendía los himnos cantados y las danzas; pero para las fiestas profanas, tales como banquetes, era de rigor cantar odas, en las cuales se expresaban los deberes de las princesas, las virtudes de la música, la veneración por los espíritus, la piedad filial y, en general, todo un código de moralidad, inspirado por el dulce resonar del Khín y del Sè.

A través de todas las modificaciones y cambios exteriores, se advierte siempre en el arte musical chino la influencia que las ideas filosóficas tenían sobre el espíritu del pueblo, ideas repetidas y desarrolladas por todos los teóricos. La menor cosa era para el chino cuestión de simbolismo, de leyes y deberes sociales, de fórmulas metafóricas. La diferencia

de mados, la diversidad de ritmos, el movimiento lento ó cá-  
pido y la línea melódica ascendente ó descendente, impresio-  
naban de tal manera el espíritu del pueblo que hacía dedu-  
cir toda una serie de consideraciones psicológicas, de reac-  
ciones intelectuales y morales. De esta manera la música ritual,  
elevándose al cielo y descendiendo de nuevo sobre la tierra, po-  
ne en comunicación los espíritus celestes con los príncipes y tam-  
bien con las razas privilegiadas.

Es posible que los pueblos orientales hayan sido la cuna  
del arte helénico; es posible que el Asia y el Egipto hayan  
influido sobre Grecia y servido de guía a los griegos en las  
altas regiones del arte, pero, ciertamente, la raza helénica  
ha sabido transformar y hacer nuevas todas las leyes ve-  
nidas de otros países, creando al mismo tiempo un arte tan  
personal, que por su misma fuerza había de llegar a épo-  
cas posteriores por la intervención del pueblo romano, apro-  
piándose más tarde su cultura.

Por lo menos, de la música griega se conservan, más o menos  
mutilados, algunos documentos que parecen auténticos. El himno  
que se atribuye a Mesomedes, fué descubierto por Galilei en  
1581, al mismo tiempo que el himno a Némesis y el de la Mu-  
sa. Este último, conservado gracias a un manuscrito bizantino,

aparece con una parte de cítara de once cuerdas, sin que se pueda saber con certeza si el acompañamiento de cítara es también auténtico o ha sido añadido en época posterior. Los himnos en honor de Apolo remontan al siglo II de nuestra era y fueron descubiertos en Delfos por la Escuela Francesa de Atenas en 1894. En cuanto al fragmento cromático, mutilado, que perteneció a una tragedia de Eurípides, fue descifrado por Wesseley sobre un papiro del archiduque Régnier.

Las primeras manifestaciones musicales en Grecia tuvieron seguramente carácter religioso. Casi todas las divinidades griegas tenían sus himnos propios, los cuales se acompañaban con el instrumento que podía serle más agradable. La lira y la cítara acompañaban los himnos serenos y graves consagrados a Apolo; los himnos ditiirámicos y desordenados se acompañaban con flautas sonoras y se ritmaban con golpes de platillo. Pero en donde la música griega resplandeció fue en el teatro, o mejor dicho, en la tragedia. Todos los poetas trágicos emplearon la música en sus obras, aplicada al coro ó al baile. Sin embargo, Eurípides dió el verdadero avance, llegando a formar coros numerosos.

Al mismo tiempo que florecía la música griega y adquirían fama artistas como Fernando, Archiloco y Sásadas de Argos, aparecían gran número de tratados teóricos, parte de los cuales

han llegado hasta nosotros. El filósofo Platón, discípulo de Sócrates y maestro de Aristóteles, se ocupó en sus obras de la música, haciendo un paralelo entre el arte de los sonidos y los movimientos del alma humana; quiso probar que la música estaba destinada a endulzar las amarguras del espíritu, estableciendo un equilibrio armonioso. Aristóxeno, Euclides y Pitágoras son los verdaderos musicógrafos griegos, aunque cada uno de ellos tenía ideas diferentes sobre el arte. El sistema de Pitágoras es puramente matemático y tiene tal fuerza, que aún hoy día se llama como pitagórica a la partícula excedente entre los sonidos extremos de una serie de doce quintas.

Los primeros documentos musicales que han llegado hasta nosotros en <sup>los</sup> que la música aparece ya como arte organizado se deben al cristianismo. Dos fases tiene la primera etapa musical cristiana, que se desarrollan sucesivamente en Bizancio y en Roma. Los primeros aportes de la música bizantina se hicieron, naturalmente, a las civilizaciones más cercanas, orientales y griegas. Sin embargo, como el arte griego tenía gran fuerza, al reglamentar la liturgia y dividir las escalas en ocho tonos, se le dieron a estos tonos nombres griegos, aunque confundiendo los lamentablemente. Este error ha sido causa de que muchos historiadores hayan procedido a la inversa, es decir,

Clasificando los tonos griegos según las normas bizantinas. El tropario bizantino constituye el resumen de este período transitorio. La música antigua había terminado ya y la Edad Media presentaba dos corrientes de gran potencia: la música religiosa y la canción popular.

No debía ser Bizancio la que organizase el arte litúrgico. La sede del Cristianismo era Roma y de allí partió el movimiento, gracias a la férrea voluntad del pontífice San Gregorio el Grande. No parece que San Gregorio haya compuesto nada, pero reunió los cantos dispersos, troparios bizantinos, trozos griegos (como el *Te Deum*), fragmentos de origen oriental y, con todos estos materiales, organizó la música litúrgica para todas las fiestas del año, recopilándolas en el Antifonario Gregoriano que sujetó con una cadena a la tumba de San Pedro. Los himnos, las secuencias, los ornamentales alleluia y las primitivas antifonas estaban ya preparadas y catalogadas. No obstante los pontífices encontraron algunas dificultades para dar unidad a tan magno proyecto: en Francia imperaba el canto litúrgico galicano; San Ambrosio había hecho escuela en Milán; y en España, la influencia de la invasión sarracena había dado por resultado el canto mozárabe. Fue tanta la tenacidad de los españoles que, para resolver el conflicto hubieron de intervenir los

monjes de Cluny. Se procedió al "Juicio de Dios", es decir, a la lucha entre dos campeones, lo que no dio el resultado apetecido puesto que triunfó el campeón que representaba el canto mozárabe. En vista de ello se hizo una segunda prueba, denominada "del fuego". Ante la puerta de la Catedral de Toledo se encendió una pira en la cual habían depositado dos breviarios; el mozárabe fue lanzado al aire por las llamas, mientras que el romano se consumió por completo. Un final tan inesperado hizo que llegasen a un acuerdo unos y otros. El canto gregoriano se estableció en toda España, menos en algunas iglesias de Toledo; aún hoy subsiste en una capilla de la Catedral.

Al mismo tiempo que el canto litúrgico se desarrollaba plenamente, alcanzando su época de florecimiento, el arte popular y profano caminaba también, pero tan lentamente, que casi se conservaba en estado rudimentario. Apenas si dá señales de vida en piezas sueltas, las cuales, bajo el nombre genérico de Lai afectan formas indecisas y vagas. Fue, en realidad, la estampida, la que vino a marcar si no un progreso, cuando menos un punto de partida. Para dar a conocer este género es preciso una breve explicación de los trovadores y de los juglares. Había, en efecto, gran

diferencia entre unos y otros, pues el trovador era de origen noble, creador de la poesía y de la música, teniendo a su servicio juglares y ministriles, encargados de cantar las coplas, de tocar los instrumentos y de representar las faras de sus señores aunque, en ocasiones, inventasen ellos mismos romances y coplas de bajo nivel, destinados al pueblo. El trovador, de ideas y de principios más elevados, tomaba la dama de sus pensamientos como protagonista de todas sus composiciones, estimulados por las Cortes de amor, poéticos torneos que dieron lugar a un verdadero florecimiento de la música popular. El trovador tuvo su origen en la Provenza, desde donde se extendió al norte de Francia y a España.

La estampida más antigua que se conoce pertenece al célebre trovador Rambaut de Vaqueiras, quien la dedicó a su amada Beatriz, hermana del marqués Bonifacio II de Montferrat. Beatriz suplicó a Vaqueiras que, por su amor, mostrase un semblante menos triste en medio de la fiesta y de los cantos de los juglares. Entonces Rambaut improvisó su famosa estampida Kalenda maya sobre la música ejecutada momentos antes por dos juglares franceses en sus violas.

Los trovadores eran poetas y músicos al mismo tiempo, ya ejecutasen sus obras ellos o las diesen a los juglares y ministriles, quienes, en realidad, eran los encargados de difundirlas por los castillos y por las aldeas. Los trovadores pertenecían a todas las clases de la sociedad. Citaré, entre otros, a Guillaume, Conde de Poitiers y duque de Aquitania. Guillaume asistió a las Cruzadas, aunque no con el alto ideal de rescatar los Santos Lugares, sino únicamente por espíritu de aventuras, a juzgar por su fama de impiedad y su relajamiento de costumbres.

La historia de Regnault Coucy es muy curiosa. Este trovador, que vivió en el siglo XII, asistió también a las Cruzadas bajo las órdenes de Ricardo Corazón de León. Cuando iba a morir ordenó a sus compañeros de armas, que llevasen su corazón a la dama de sus pensamientos; pero el marido, en una furiosa crisis de celos, cogió el extraño envase, hizo asar el corazón del amante y lo sirvió a su esposa, la cual murió de arrepentimiento. Cuando, más tarde, se enteró de lo ocurrido. Existe una popular leyenda sobre este asunto, titulada: "El castellano de Coucy y la dama de Foisil".

En cuanto a los Minnesänger de Alemania, dieron lu-

gar a la formación de grupos y corporaciones, generalmente conocidos con el nombre de Maestros Cantores. Estos poetas y músicos burgueses, pertenecían a la clase obrera y mercantil de las ciudades. Su florecimiento corresponde del Siglo XIV al XVI. Los Maestros Cantores se regían por estatutos muy estrechos, a los que daban el nombre de tablatura y se dividían en diferentes categorías: aprendices, cantores, poetas y maestros. Maguncia pasa por ser la cuna de estas corporaciones, las cuales se extendieron a otras ciudades como Nuremberg en donde llegaron a residir más de 250 Maestros Cantores. Wagner ha inmortalizado algunos de ellos: Wolfram von Eschenbach, Walter von der Vogelweide; sin embargo, el nombre célebre entre todos fue el de Hans Sachs, de Nuremberg, en cuya ciudad ejercía la profesión de zapatero, al mismo tiempo que figuraba como el principal representante de la corporación de Maestros Cantores. Fue un poeta tan fecundo, que en 1564 había compuesto 4.245 poemas al estilo de los que pedía la corporación, más 1.700 poemas en prosa y 208 poemas dramáticos.

El arte de los trovadores y la canción popular medieval, transportada desde la calle a los castillos y palacios, se transformaron de vocales en instrumentales, gra-

cias a las transcripciones para laudes y violas, tomando el nuevo aspecto de "cansiones para danzas". y, a medida que estas danzas perdían su primitivo carácter, se hacían más expresivas y, por decirlo así, más musicales, iba desapareciendo de ellas su aspecto bailable, para convertirse en trozos sinfónicos, sin otra idea de danza que la que podía prestarles el ritmo. De este modo vemos formarse grupos de danzas, constituyendo series indeterminadas de piezas, sometidas a un orden más o menos lógico de simetría y bajo los nombres de suite, orden, sonata o partita. La palabra sonata es eminentemente italiana, aunque se subdividía en sonata da chiesa (sonata de iglesia) y sonata da camera, importantísima esta última pues dió origen a la música sinfónica.

Domenico Scarlatti marca el punto culminante en la historia de la suite italiana. Era hijo de Alessandro, célebre compositor de óperas. Cuando Haendel fué a Roma, en 1709, la fama de Scarlatti como virtuoso del clave y del órgano era tan grande, que el cardenal Ottoboni lo propuso como rival de Haendel en un torneo, que terminó con igual gloria para los dos compositores en cuanto al clave se refería, si bien Haendel fué declarado superior

Como organista. Domenico Scarlatti tuvo el cetro de la música instrumental italiana en su época y se le puede considerar como el compositor más importante de la suite, aún incluyendo los autores franceses y alemanes. La escritura perfecta, el espíritu, la ligereza y la fluidez de las sonatas de Scarlatti son tales, que no pueden confundirse con los de ningún otro compositor. La dificultad técnica es a veces muy grande, por la rapidez del movimiento, por los complicados pasajes y por el cruce de manos. Emplea una libertad absoluta en los ritmos y en el contorno melódico; cambiando frecuentemente el modo mayor por el menor, produce acusados contrastes de luz y sombra.

Aunque Scarlatti no fue un polifonista al estilo de Haendel o de Bach, dejó escrita una fuga que, aun siendo muy irregular de estructura, no deja de ser curiosa. Se le llama la "Fuga del gato", porque, según <sup>parece,</sup> al pasearse un gato sobre el teclado pisó ciertas teclas cuyo sonido impresionó a Scarlatti. Del mismo carácter es la Zarabanda en re menor; llena de expresión y sentimiento parece como si su autor hubiera tenido, al escribirla, la preocupación del contrapunto, tan lejos de su manera de sentir, pues toda ella está hecha en estilo fugado, si-

quiendo el sistema de las imitaciones.

La suite francesa contrasta por muchos conceptos con la italiana. El espíritu refinado de los compositores franceses; la concepción pintoresca de las obras, respondiendo a títulos fantásticos; el empleo abusivo de adornos y ornamentos, completamente independientes y con vistas al virtuosismo, son detalles que personalizan por completo la suite francesa.

Dos compositores figuran a la cabeza de los claracínistas en Francia. Uno de ellos, François Couperin, es el miembro más ilustre de toda una familia de músicos. Escribió cuatro libros de suites, que conservan su carácter de danzas tradicionales, a pesar de los títulos extraños y, a veces, inexplicables que las encabezan. Sin exagerar el mérito de Couperin, hay que reconocer la influencia que ejerció sobre los compositores de su época y los innegables aciertos de algunas de sus piezas. Citaré, entre ellas, Las barricadas misteriosas, perteneciente al 6º orden y, sin duda, una de sus mejores obras, por la sobriedad de la expresión y la seguridad de su escritura polifónica, que le prestan cierto aspecto de música moderna. El título es inexplicable; parece un secreto conciliábulo en el misterio de una profunda barricada.

Rameau es un nombre glorioso en la historia de la música francesa. Admirable teórico, se fundó en las teorías de Zarlino, abandonadas casi desde su aparición, para establecer definitivamente los principios de la armonía moderna. Según la opinión general, Rameau era muy alto, seco y tan flaco, que parecía un fantasma; aspecto tan extraño estaba aún agravado por su avaricia, la dureza de su carácter, su falta de amabilidad y la brutalidad de su franqueza. Compuso tres libros de piezas para clavicordio y se dedicó después al teatro; de él nos ocuparemos al hablar de la ópera.

A pesar del esfuerzo de los compositores por imitar la ligereza y el espíritu superficial de la música galante italiana, la suite alemana conserva siempre el sentimiento peculiar a la raza germánica y, a través de la fórmula binaria y de los ritmos de danzas, se ve la inminencia de una evolución hacia algo más serio, hacia la sonata clásica, cuya aparición no debía tardar. Kuhnau es el compositor alemán más importante de la época anterior a Bach; fue un gran músico, escritor, filólogo y autor de una novela titulada El charlatán musical. Haendel se dejó influir algo por el estilo de Kuhnau y, hasta

se asegura que llegó a copiar pasajes completos de dicho autor.

Y llegamos a la figura cumbre de la época, o mejor dicho, de todas las épocas, a Juan Sebastian Bach. La familia Bach parecía tener en herencia la vocación musical, pues durante más de dos siglos casi todos sus miembros se dedicaron a la música. Veit Bach, panadero turingiano, se estableció en Wechmar hacia fin del siglo XVI y, según cuenta el mismo Juan Sebastián, su mayor placer consistía en tocar una cítara mientras el molino funcionaba. Cuando toda la familia se reunía (y en algunas ocasiones su número llegó a ciento veinte individuos) hacían música, improvisaban, o discutían las obras muertas, cual intercambio de su respectivo saber, acreditando su nombre por el país y llevando a las diferentes ciudades de Turingia un gran contingente de músicos, entre chautres y organistas. Dice Riemann que al terminar el siglo XVIII, al cuerpo de músicos de Erfurt se les llamaba todavía los Bach, aunque, en realidad, no se encontraba allí ningún individuo de dicha familia.

Juan Sebastián nació en Eisenach y su vida puede dividirse en tres periodos que influenciaron profundamente su

producción artística. En 1708, Bach se instala en Weimar; es músico en la corte del duque y organista de la catedral. En 1717, se trasladó a Coethen para ejercer el cargo de maestro de capilla del príncipe Leopoldo. En 1723, es nombrado en Leipzig cantor de la Escuela de Santo Tomás; con el título de Director de la música de la Universidad, puesto que ocupó veintisiete años. Bach se casó dos veces; primero con Maria Bárbara, que murió en 1720, y después con Ana Magdalena, llegando a tener veinte hijos.

A pesar de todas las dificultades de la vida, Juan Sebastián, por su temperamento y sus gustos familiares, vivió bien tranquilamente, llevando una existencia casi de patriarcal, con una tranquilidad que nada podía perturbar. Y lo verdaderamente curioso es que su celebridad provenía únicamente de su habilidad para tocar el órgano. Se cuenta que en un viaje que hizo a Berlín, Federico II, al tener noticia de su llegada, interrumpió un concierto en el cual tomaba parte como flautista y gritando: "¡Señores, ahí está el viejo Bach!", le hizo venir, fin darle tiempo a cambiarse su traje de viaje por otro, y le instó a que improvisase en todos los instrumentos del palacio, lo que hizo Juan Sebastián de buen grado, realizando, entre otras

cosas, una fuga a seis voces que dejó admirados a todos los con-  
 temporáneos. Como compositor fue completamente ignorado de sus con-  
 temporáneos. Cuando su hijo Carlos Felipe Manuel publicó el  
arte de la Fuga de su padre, no pudo vender más que treinta  
 ejemplares y, de disgusto, vendió al peso las planchas graba-  
 das de la obra. La muerte de Bach pasó desapercibida y su  
 nombre fue olvidado durante cincuenta años, hasta que un  
 día, en 1789, al pasar Mozart por Leipzig, asistió a una  
 ceremonia religiosa en la Escuela de Santo Tomás y oyó en-  
 tonces música de Bach. La sorpresa de Mozart, su admira-  
 ción y su exclamación: "¡He aquí, al fin, algo nuevo en donde  
 yo puedo aprender!" hizo efecto sobre la concurrencia y se  
 procedió a revisar atentamente la obra del gran Cantor.

La polifonía instrumental de Juan Sebastián y <sup>su</sup> genial concep-  
 ción de la Fuga no han sido superadas, ni siquiera iguala-  
 das por ningún compositor. Demostó hasta la evidencia que  
 la Fuga es una forma flexible y capaz de entrenar todos  
 los elementos musicales, sin olvidar el sentimiento. Llegó la  
 grandeza hasta límites extrahumanos en sus inmortales  
 oratorios: La Pasión según San Mateo y la Misa en si menor.  
 En las suites y partitas supo amoldarse al espíritu latino.  
 Nada tan exacto como la siguiente frase de Vincent d'Indy:

"La obra de Juan Sebastian Bach, en el orden de la Fuga, es el Antiguo Testamento de la música; el Nuevo Testamento está integrado por las sonatas y cuartetos de Beethoven, verdadera Biblia necesaria a la educación musical".

## Los clásicos

Según la opinión de un musicógrafo francés, Paul Lindorff, el clasicismo no es otra cosa que la fusión de los principios estéticos, alemán e italiano, en un principio único, cuya preponderancia y florecimiento radicó en Austria. El arte clásico supone, siguiendo esta opinión, un equilibrio entre la rudeza natural de los pueblos del Norte y la ligereza sutil de los compositores italianos.

Hugo Riemann, en un concepto mucho más amplio del arte, cree que toda obra capaz de resistir, por su fuerza y su potencia, a la acción destructora del tiempo, es clásica por esencia, a cualquier época que pertenezca. En este caso la palabra clásica es sinónima de indestructible. Indudablemente el criterio de Riemann es de gran amplitud y tiene una base lógica; pero, por el momento, tomemos la palabra clasicismo en su acepción tradicional, es decir, el periodo comprendido entre Juan Sebastian Bach y las últimas obras de Beethoven, que preparan ya el nuevo ideal estético del romanticismo. El periodo clásico comprende una época preparatoria y tres figuras tan luminosas, que en el horizonte musical brillan como potentes faros; Haydn, Mozart y Beethoven.

Fue Italia la cuna del clasicismo. Este tuvo su origen en un grupo de violinistas-compositores, a cuya cabeza está Arcangelo

Corelli. Junto él como Geminiani, Vercasini y Tartini, moldearon sobre la antigua suite de danzas, obras que, bajo el nombre de sonatas, tienen mayor prestancia musical y un plan que perturbaba el sentimiento de unidad. Pero, si Corelli figura como jefe de este grupo de artistas, por haber influenciado a casi todos los compositores de su época, Tartini tiene, quizá, mayor mérito, pues a sus cualidades de violinista y de compositor, une la de ser un gran teórico. El descubrió los sonidos resultantes según los cuales, cuando en un violín suenan dos notas a la vez, se supone una tercera nota que completa el acorde, produciendo el concepto de una tonalidad definida. Bien pasa cosa hicieron, al parecer, estos violinistas, pues, al oír la popular sonata de Tartini: el trino del diablo, se vé bien pronto que el espíritu de la música refleja todavía el sentimiento galante que cultivaron claracínistas tan ilustres como Scarlatti, Couperin y Rameau; pero esta poca cosa, es decir, la adopción de la estructura ternaria (a tres partes) en lugar de la binaria (a dos partes) era todo un mundo nuevo que ofrecían a sus sucesores.

Pero el clasicismo no podía ser italiano. La prueba de ello es que el esfuerzo de los compositores-violinistas duró bien poco y, si la tendencia clásica no cayó del todo, fué debido al tercer hijo de Juan Sebastián, Carlos Felipe Manuel Bach, músico en la corte de

Federico de Prusia. Puramente considerada bajo un punto de vista documental hoy, la figura de Carlos Felipe Manuel no deja de ser importantísima como precursor de los tres grandes clásicos. Fue él quien recogió de Italia la sonata, casi deshecha, dándole interés con sus atrevimientos y sus combinaciones enarmónicas; estableció la escritura libre o galante en vez de la fugada o polifónica; y dió importancia a la parte central, rompiendo los ritmos y desarrollando las ideas. Las sonatas de Carlos Felipe Manuel tenían vida y contenían el germen del cual habían de salir, más tarde, la música de cámara y la sinfonía.

Sin embargo, a pesar del mérito histórico y documental que tiene el tercer hijo de Bach, hay que considerar a Haydn como el padre del clasicismo. Haydn y Mozart son contemporáneos, pues si bien Haydn nació antes que Mozart, murió mucho después que él. Estos dos géneos de la música estuvieron íntimamente unidos por la amistad, se comprendieron y se admiraron mutuamente. Mozart lloraba cuando vió partir, ya viejo, a Haydn para Inglaterra, creyendo no verle más y, efectivamente, no le vió más, pues cuando regresó Haydn a Viena, Mozart no existía ya.

Franz Joseph Haydn nació el 1º de Abril de 1732 en Rohrau, pueblecito situado en la parte meridional de Austria, cerca

de la frontera húngara. Su padre, que era carretero y además sacristán, tenía bonita voz y le gustaba cantar acompañándose con un arpa. En cuanto a su madre, que era cocinera, tomaba parte en los conciertos improvisados por su marido.

Haydn fue niño de coro en la capilla de San Esteban en Viena; allí aprendió la música y allí vivió hasta la edad de diez y siete años, edad ya incompatible con las funciones de niño de coro.

Y en esta época comienzan las tribulaciones del pobre Haydn, obligado por las circunstancias a tocar el violín por las calles como músico ambulante, llegando en algunas ocasiones hasta tocar en las tabernas. En sus ratos libres, estudiaba y componía. La casualidad de ser vecino del famoso libretista Metastasio, hizo que entrasen en relación. Metastasio lo presentó a Porpora, músico entonces célebre y de quien se hizo Haydn ayuda de cámara, para poder aprovechar sus consejos.

Muy poco a poco fue ascendiendo nuestro gran músico, de protector en protector, hasta entrar al servicio del príncipe Esterházy, lo que fue para él encontrar una situación definitiva.

Uno de los incidentes más curiosos de la vida de Haydn fue su matrimonio. Enamorado de la hija mayor de un peluquero, pidió a éste su mano, sin saber que estaba ya

Comprometida con otros; entonces Haydn, por complacer al peluquero, quien le había socorrido en sus días de miseria, se resignó a casarse con la hermana menor, a la que no quería. Y esto no fue lo peor, sino que, Ana Maria Keller, que tenía tres años más que él, era caprichosa, orgullosa, de mal carácter, haciendo lo posible por enfadar constantemente a su marido, aunque no llegó a conseguir que perdiese su buen humor y alegría habitual.

Entre tanto la vida de Haydn se deslizaba monótona en casa de los Esterházy, componiendo por la mañana, ensayando por las tardes y dirigiendo por las noches; trabajo solamente compatible con una fecundidad tan prodigiosa como la suya, pues constantemente debía estrenar obras nuevas. Seis cantantes y quince instrumentistas componían el grupo musical que dirigía; sin embargo, Haydn vivió contento al lado de los Esterházy, a pesar de su falta de independencia, de tener que estar sometido a la voluntad del príncipe y de tener que ponerse una librea para dirigir los conciertos, como los demás músicos, pues tanto él como la orquesta estaban considerados como criados. Murió el 31 de Mayo de 1795, tres semanas después de la entrada de los franceses en Viena, lo que precipitó su muerte, a causa de la enorme impresión que recibió.

Haydn fue, ante todo, un compositor dotado de una fecun-

didad prodigiosa. El mismo reconocía haber escrito demasiado, a juzgar por su respuesta al rey Jorge III de Inglaterra, quien le dijo en cierta ocasión: "Doctor Haydn, usted ha compuesto mucho," - "Es verdad, Sir, algo más de lo que era preciso". Es tan grande la obra de Haydn, que no se ha podido hacer aún una edición completa de sus obras. Algunas cifras bastarán para dar una idea aproximada: escribió 145 piezas para barítono; 35 trios para piano, violín y violoncello; 53 sonatas, variaciones y fantasías para piano; 44 cuartetos de cuerda; 125 obras de orquesta; dos oratorios: La Creación y Las Estaciones, más otros, casi desconocidos: La Vuelta de Fobias; 24 óperas; y gran cantidad de música religiosa. El barítono a que nos hemos referido, llamado también Viola di bordone, tenía cierto parecido con el violoncello, siendo el bajo de la Viola de amor. El príncipe Nicolás Esterházy tocaba el barítono y esta es la razón por la cual Haydn compuso obras para este instrumento.

La importancia de Haydn en el desenvolvimiento del arte clásico es decisiva. Su estilo no difiere mucho del de Carlos Felipe Manuel Bach, pero sus temas son infinitamente superiores como expresión (algo italianista siempre) y por su sabor popular, indudablemente intuitivo en Haydn pues, si se exceptúan los primeros años de su juventud pasados en la miseria, vivió

siempre en la corte y en palacios de príncipes.

Las sonatas, cuartetos y sinfonías de Haydn son más indeterminados de forma que las obras de sus predecesores; la música es bien personal suya, sin ninguna influencia de otros compositores. De todas sus sonatas es, sin duda, la más perfecta, la op. 48, dedicada a Madame Bartolozzi, mujer del grabador. Esta obra, muy amplia de concepción, tiene toda la riqueza que pudo, más tarde, heredar Beethoven y todos los atrevimientos armónicos que hicieron célebre a Carlos Felipe Emanuel Bach.

En la sinfonía y en la música de cámara dió Haydn las mayores pruebas de su génio. Con justicia se le llama el padre de la sinfonía, pues si bien es verdad que hubo antes que él otros sinfonistas, fué Haydn quien dió vida a estas formas musicales; además creó la orquesta, estableciendo el verdadero diálogo orquestal y agrupando los instrumentos según su timbre y cualidades. Sinfonías, propiamente dichas, escribió Haydn 104. Entre ellas hay algunas que tratan de evocar paisajes, cuadros o episodios y están designadas con títulos característicos, como La Imperial, El filósofo, El maestro de escuela, La gallina, La sorpresa, El oso. Sin embargo, a pesar de los títulos pintorescos, las sinfonías de Haydn adoptan siempre el mismo plan musical, contentándose, cuando más, con agrupar y enriquecer el

conjunto. La Sinfonía Militar es curiosa por los solos de trompeta que imitan taques de cornetas militares, con acompañamiento de la "música turca", es decir, bombo, platillos y triángulo. La n.º 13 es ya popular; pero la más curiosa es la 16, titulada La despedida. Esta sinfonía fue compuesta por Haydn durante su estancia en un castillo muy alejado de la ciudad, queriendo demostrar en ella que los músicos tenían que retirarse a hora prudente para reunirse con sus familias, cosa que, al parecer, los príncipes habían olvidado, o no se cuidaban de ello. Al efecto, compuso un final, terminado por un Andante, durante el cual los instrumentos van desapareciendo poco a poco, hasta quedar solamente los primeros Violines. En la noche de su estreno, los instrumentistas iban retirándose a medida que terminaban, con gran sorpresa del auditorio.

La obra más conocida de Haydn es su Pasión instrumental que le fue pedida por un canónigo de Lédiz y destinada a ejecutarse en la Catedral, alternando con las meditaciones de la Semana Santa. En su primera forma, la Pasión instrumental constaba de varias piezas para Orquesta. Ya en Londres hizo algunas modificaciones y cambió el título por el de Las siete palabras de Jesucristo en la Cruz; posteriormente escribió una versión para Cuarteto de Cuerda y otra para piano.

En 1794, al atravesar Passau en el curso de un viaje, oyó Haydn de nuevo su obra, pero con partes de canto, añadidas por el maestro de Capilla Joseph von Krieger; en lugar de indignarse por el atrevimiento del citado maestro de Capilla, dijo únicamente: "Yo lo hubiera hecho mejor" y, pidiendo inmediatamente una copia de la parte vocal y del texto anónimo (Verdadera amalgama de cosas conocidas) se puso a trabajar otra vez en Las siete palabras.

Juan Crisóstomo Wolfgang Leopoldo Mozart nació en Enero de 1756 en Salzburgo. Su padre, Leopoldo, era músico de bastante mérito; de los siete hijos que tuvo, solamente vivieron Wolfgang y Maria Ana, familiarmente llamada Nannerl. Mozart fue un niño prodigio. Según la tradición, a los tres años buscaba las terceras en el piano y, a los cuatro años, antes de saber las notas, quiso componer un concierto. De todos modos, sus padres se consagraron por completo a la educación musical de los dos niños y Leopoldo tuvo el mérito de renunciar a la composición en cuanto su hijo empezó a producir.

Enseguida comenzaron los viajes para mostrar la precocidad de los niños. En todas partes se admiraban de la maestría con que Wolfgang tocaba el clavicordio y el órgano y en París se publicaron sus primeras sonatas para violín, dedicadas a la princesa Victoria de Francia.

Triunfal fué la carrera de Mozart en su niñez. A los diez años de edad dió a conocer su primer oratorio. A los doce años dirige con gran aparato la Misa solemne y es nombrado concertmeister del arzobispo de Salzburgo. Después triunfa en Italia. En Nápoles, creyendo el público que el talento de Mozart se debe a un anillo mágico que lleva en un dedo, le obliga a quitárselo, y como la ejecución no es por ello menos perfecta, le hace una ovación formidable. En Roma, el papa le concede la Escuela de Oro y, según la tradición, Wolfgang anota de memoria el Miserere de Allegri después de una audición; Miserere cuya copia estaba prohibida. En Milán, se representa veinte noches seguidas y con gran éxito, su ópera Mitridate, re di Ponto.

Hasta aquí ninguna sombra se ha interpuesto en la precoz y gloriosa carrera de Mozart. Sin embargo, no es más que una esperanza del arte. A medida que el genio y la gran fuerza creadora se irán descubriendo, la misma sociedad que tanto le ha ensalzado se retirará poco a poco, para aplaudir y festejar a otros artistas mediocres, que le presentarán como rivales afortunados. La vida de Mozart es uno de los ejemplos más tristes de la ingratitud humana.

La primera contrariedad que sufrió Wolfgang fué su enamoramiento por la célebre cantante Aloysia Weber. Dicho spi-

sodio ocurrió en Mannheim y aunque Aloysia contaba solamente quince años, Mozart quería casarse con ella inmediatamente. Leopoldo se opuso tenazmente al matrimonio de su hijo en una carta tan razonable y tan tierna, que Wolfgang acabó por ceder y continuó su viaje a París, en cuya ciudad estrenó su baile Les petits riens, la Sinfonía parisien y estudió detenidamente la música francesa. En medio de esta actividad nuevas contrariedades le aguardan. Muere su madre en París, en 1778, y Mozart, impresionadísimo, vuelve precipitadamente a Salzburgo; pero, en el camino, encuentra otra vez a Aloysia Weber, que lo recibe glacialmente.

Ya en Viena, pudo creer Mozart que había encontrado un protector en la persona de José II. El emperador, que se creía buen músico, que tocaba el clare y el violoncello y que tenía voz de barítono, pidió a Wolfgang una ópera cómica al estilo alemán; Mozart le escribió El rapto en el serrallo, la cual agradó tan poco al monarca, que la condenó con la siguiente frase: "Demasiado bonito para nuestros oídos y demasiadas notas". Desde entonces no volvió a ocuparse más del joven músico perfectamente incomprensible para él.

El mismo año se casó Wolfgang con Constanza Weber, hermana de Aloysia, cantante también, a la que profesó hasta

su muerte profundo cariño. Desgraciadamente, Constanza no supo ordenar jamás los gastos de su casa y, desde la fecha de su casamiento, la vida de Mozart fue una perpetua lucha contra la miseria. Para poder vivir tenía que dar lecciones de clare y de composición; además tocaba la viola en sesiones de música de cámara, en las cuales el primer violín estaba a cargo de Dittersdorf, Haydn era el segundo violín y Wanhal el violoncello. Haydn se indignaba ante la ingratitude de la sociedad vienesa la cual, después de aplaudir tanto a Mozart en sus precocidades, no quería darse cuenta de su gran genio, precisamente en el momento de producir sus grandes obras. Todo conspiraba contra él en Viena; el estreno de Las bodas de Figaro fue un fracaso, debido a una maquinación vergonzosa. Don Juan, la maravillosa ópera, muy bien acogida en Praga, la recibieron glacialmente los vieneses.

A todo esto, acepta, por salvar de la ruina a un antiguo camarada de Salzburgo, el escribir una ópera de magia para un teatro de feria. La ópera en cuestión, titulada La flauta mágica, se representó en Viena el 30 de Septiembre de 1791 con un éxito tal, que se consideró sin precedente. Esta vez la popularidad y la gloria de Mozart eran definitivas y de todas partes recibía magníficos ofrecimientos.

Desgraciadamente llegaban demasiado tarde, pues, entre su vida de luchas continuas y de privaciones y la profunda impresión que le causó la visita de un desconocido que fue a pedirle un Requiem y en quien vio un presagio de su fin próximo, precipitaron su muerte que ocurrió el 15 de Diciembre de 1791, sin haber podido terminar el Requiem.

El día del entierro, su mujer Constanza estaba enferma y se había desencadenado un terrible temporal de nieve. Algunos amigos quisieron acompañar el cadáver, pero no tuvieron valor para llegar al cementerio y su cuerpo fue arrojado a la fosa común. Cuando, algunos días más tarde, Constanza quiso visitar su tumba, no pudo saber en que sitio descansaba su marido.

La obra musical de Mozart es bastante extensa si se tiene en cuenta su corta vida. Según el cálculo hecho por Malherbe, su producción total comprende 454 obras, de las cuales 132 están sin terminar. Esta larga lista de obras demuestra que Mozart abordó todos los géneros: música religiosa, óperas, canciones y conjuntos vocales, sinfonías, conciertos, divertimentos, obras de cámara, sonatas para violín, para piano y para órgano, fugas, fantasías, y variaciones. La forma de sonata en Mozart no realiza un progre-

so grande sobre Haydn; más bien se distingue por la perfección de su escritura y por el refinamiento de construcción, cuya claridad permitió establecer claramente el verdadero desarrollo y la marcha de las exposiciones.

De sus sonatas para piano, dedicó las seis primeras al barón Süemitz, quien no se dignó ni siquiera enviar por ellas la menor retribución a su autor. Hay tres sonatas que las llaman "de Mannheim"; la 2ª, en la, fue escrita como ofrenda a Rosa Cannabich, hija del director de la música de Mannheim y que contaba á la sazón trece años de edad. Según la tradición, Mozart estuvo algún tiempo enamorado de Rosa y quiso pintar en el andante de dicha sonata el retrato ideal de la niña rubia.

A la edad de diez y ocho años hizo Mozart su primer ensayo de sintonista. Sus primeras sinfonías están muy influenciadas por el estilo y por la forma que empleaban entonces los hijos de Juan Sebastián Bach; más tarde sufre influencias del ambiente vienés y también de Italia. Fue, en realidad, el estudio detenido de las obras de Haydn lo que impulsó a Mozart a escribir verdaderas sinfonías. Abandonando los procedimientos italianos, patéticos y de grandes contrastes, la sinfonia mozartiana se hace cada vez más serena y más

habría de expresión, a medida que la escritura se perfecciona, ampliando las exposiciones de los temas y dando relieve e interés a los desarrollos. Pero donde el genio de Mozart se mostró en todo su apogeo fué en las tres últimas sinfonías, las cuales, escritas en seis semanas (desde el 26 de Junio al 18 de Agosto de 1788), demuestran la enorme facilidad de su autor, no solamente por la perfección y cincelado de las tres obras, sino también por la variedad de ideas, de aspectos y de ambiente, que las separan de toda su anterior producción. La primera, en mi b, es algo serena ; la segunda, en sol menor, es más humana y más dulce ; la tercera, en do mayor, titulada Júpiter, alcanza una altura de ideas que parece un puente o paso hacia la sinfonia beethoveniana. En todas ellas, además del equilibrio perfecto de las ideas y del armonioso contraste entre las exposiciones y el desarrollo, aparecen inesperadamente diseños y dibujos secundarios, á veces tan importantes, que podrían servir de base á otras obras y que prueban la gran cantidad de ideas y la prodigiosa inspiración de Mozart.

La música de Cámara parece haber sido para Mozart una expansión íntima. Los primeros cuartetos los escribió en el momento de su viaje por Italia y, desde entonces, no abandonó este medio de expresión tan apropiado á su carácter y a

su temperamento, en el que no falta, a veces, la influencia de un italianismo depurado y algo romántico. En 1782, escribió Mozart los seis cuartetos dedicados a Haydn, verdaderas joyas de la música de cámara: "producto de un largo y rudo trabajo" según la frase del mismo autor y tan arduos para el gusto de sus contemporáneos, que hasta el príncipe Grassalkovitch, en un acceso de cólera llegó a romper un pasaje que no podía comprender. No obstante, Haydn, entusiasmado por las bellezas de estas obras, le dijo un día a Leopoldo: "Yo declaro ante Dios y como hombre de honor, que vuestro hijo es el compositor más grande que conozco".

En resumen, la cualidad maravillosa de Mozart, lo que queda siempre por encima del análisis de sus obras es que, a través de sus melodías, del refinamiento de su escritura y de la perfección de su arte, se transparenta siempre su alma, dejando ver las sensaciones con toda la claridad y fuerza de un artista que, a pesar de una técnica formidable, solamente se sirve de ella como base en que apoyar la expresión de sus ideas, de sus emociones, de su natural impulso creador.

Formando un enorme contraste con Haydn y con Mozart surge la tercera figura de esta maravillosa triada de artistas creadores. Ni en carácter, ni en temperamento, ni en ideales se parece

a los otros dos. Ciertamente es clásico al comenzar a escribir, pero se separa poco a poco, transforma y agranda la arquitectura musical, y camina por último hacia el romanticismo. Tal es Luis van Beethoven. Un gran músico francés actual, Maurice Ravel, ha dicho en cierta ocasión que "Mozart era un griego y Beethoven un romano". En efecto, la potencia arrolladora beethoveniana contrasta con la perfección y dulzura de Mozart, como griegos y romanos contrastaron en otras épocas.

En la orilla del Rin y muy cerca de Colonia se halla situada la ciudad de Bonn. En una de sus calles hay una modesta casa con una lápida en recuerdo de haber nacido allí Beethoven. En el fondo de la casa y en un jardín interior, estrecho y largo, se ve un pabellón unido a la casa, terminado por una buharda, sitio precisamente en el cual nació Beethoven. Cuando yo visité la casa, en dicha buharda no había más que un busto del compositor y una corona de laurel. En otras habitaciones, y a modo de museo, se veían multitud de cosas interesantísimas pertenecientes al glorioso músico. Una vitrina contenía los cuatro instrumentos de un cuarteto, es decir, dos violines, una viola y un violoncello. En el centro de la habitación un piano, ya de forma moderna, pero con el detalle curioso de llevar en la parte aguda cuatro cuer-

das por nota. Algunos manuscritos, que por cierto se hallaban en venta (lo que dice bastante poco en honor de la ciudad de Bonn); trompetillas acústicas y bastones; retratos y caricaturas del gran compositor; clarinetes y un organito pequeño; todo un mundo de cosas.

Casi se puede decir que Beethoven carece de biografía. La niñez pasada en Bonn al lado de un padre grosero y aficionado con exceso a la bebida; al llegar a Viena una decepción con Mozart quien le trató con indiferencia; otra decepción con Haydn que no le enseñaba lo que él quería. Después una vida sedentaria hasta el punto de que, viviendo Schubert en la misma barriada y admirando sus lieder, no llegaron a conocerse ambos músicos. Enamoramientos rápidos, seguidos fatalmente de desengaños; una pasión seria por Julieta Guicciardi, quien, coquetó un poco con él y terminó casándose con el Conde Gallenberg; una sordera incurable, aumentada con otras enfermedades; cuestiones de familia a causa de un sobrino (hijo de su hermano) que le proporcionó muchos disgustos; todas estas cosas agriaron su carácter, ya de suyo retraído.

Su afición era pasear por el campo. En una ocasión declaró que amaba tanto el campo, que casi prefería un árbol a una persona. Goethe y Beethoven pasearon juntos algunas veces en los baños de Foeplitz. He aquí lo que, en una carta, decía

Goethe de su amigo: "En Weipolitz he conocido a Beethoven, cuyo talento prodigioso me ha asombrado; pero desgraciadamente es un ser indomable. Cree que este mundo es una invención detestable, y aunque tal punto de vista pueda ser justo, no es el más a propósito para hacer la vida tolerable, ni a Beethoven ni a los que le rodean. No obstante, hay que excusarle y compadecerle, pues va perdiendo el oído del todo, y esta enfermedad le es aún más perjudicial para sus relaciones sociales que para la música. Ya por temperamento es muy callado y todavía lo será más a consecuencia de esta catástrofe." Finalmente, la hidropesía y una congestión pulmonar, terminaron con el gran genio el 26 de Marzo de 1827, mientras se desencadenaba sobre Viena una terrible tempestad.

La obra total de Beethoven es más bien escasa, si se considera la fecundidad de Haydn y de Mozart. Beethoven trabajaba despacio, corregía mucho, deshacía parte de lo hecho y no consideraba terminada ninguna obra sin un escrupuloso auto-análisis. Todos los biógrafos están de acuerdo en subdividir la obra beethoveniana en tres estilos; pero todos están en desacuerdo cuando se trata de averiguar donde terminan y recomienzan esos tres estilos. Desde luego es lógico suponer que hubiese un grupo de obras influenciadas

por sus predecesores; una segunda época de completa independencia; y el periodo final en el cual la depuración llega al límite. Pero es que en Beethoven se ve una continua ascensión desde las primeras obras. Todo le parece poco; el patrón clásico lo encuentra estrecho; amplía sin cesar sus sonatas y sus sinfonías hasta darles dimensiones a las que sus contemporáneos no estaban acostumbrados. Ciertamente, su primera sonata <sup>de piano</sup> puede considerarse como una imitación de Haydn, pero en la tercera cambia de estilo y marca ya su sello personal. La sonata patética presenta la novedad de que la introducción lenta se mezcla a la marcha del desarrollo. En la n.º 12 invierte el orden de los tiempos, comenzando con un tema y variaciones. Sin embargo, todas estas sonatas están consideradas como de su primer estilo.

El impulso creador de Beethoven tenía tal potencialidad, que modificó la arquitectura clásica, arnoldándola a su temperamento. El tradicional primer tiempo toma tanta importancia que los temas que lo constituyen parecen personajes dotados de alma, que vibran, sienten y palpitan. El desarrollo central está siempre de acuerdo con el carácter de las ideas melódicas. Son admirables los desarrollos beethovenianos; todo cae por su peso, sin el menor esfuerzo aparente

y, no obstante, los temas se rompen bruscamente o van eliminándose poco a poco, pulverizándose hasta desaparecer por completo, marchando por gradaciones tonales hacia la luz o hacia la sombra. Prodigioso es el desarrollo de la Quinta Sinfonía y no menos admirable el de la sonata pastoral. Después del desarrollo se reexponen nuevamente los temas; esto le parecía poco a Beethoven y le añadió una Coda terminal que, a veces, tomaba las proporciones de un segundo desarrollo.

Los Adagios y Andantes de Beethoven presentan variedades infinitas. Desde el simple lied, dividido en tres partes, pasamos al lied agrandado a cinco partes; la estructura característica del primer tiempo la traslada al Andante con su desarrollo a veces; y no faltan los "temas con variaciones" ampliando el tema generador con ornamentos y decorativamente, dando pruebas de una técnica excepcional.

Beethoven creó el Scherzo, procedente del minué pero infinitamente más vivo y, a manera de un torbellino. Es la alegría desenfrenada, una pirueta multicolor que la diversidad de timbres orquestales hace resaltar ostensiblemente en las sinfonías. Y, finalmente, puesto ya a transformarlo todo, creó un tipo nuevo de rondó. El antiguo rondó popular

medieval, o Kondela (como se llamaba en España) formaba una verdadera cadena de estribillos y de coplas. Los clarificadores franceses hicieron largo uso de esta forma tan característica guardando la primitiva estructura, es decir, los estribillos siempre iguales y las coplas diferentes. Beethoven imaginó una combinación genial uniendo el kondó primitivo con la estructura de un primer tiempo. Las dos formas marchan juntas sin estorbarse nunca.

Tales fueron los elementos primordiales que se encuentran en la obra beethoveniana. Y lo más estupendo de todo es que debido a la progresión constante de su sordera, Beethoven se vio en el caso (gravísimo para un músico) de no poder oír sus últimas obras, entre ellas la Novena Sinfonía, la Misa Solemne y algunos Cuartetos y sonatas. Esto le llenó, sin duda, a crearse una vida interior y que la música resonase para él de manera única. Es posible que crease entonces un mundo imaginario que respondiese al torrente de sonidos que de su alma brotaban; también es posible que fuera en aquellos <sup>años</sup> de silencio cuando su música girase poco a poco hacia el romanticismo. Ya dejaba la música pura su sitio al asunto literario. Un sentimiento religioso le inspira la Misa Solemne; en la primera página coloca Beethoven este

epígrafe: "Sale del corazón y es preciso que vaya al corazón". La base de la Novena Sinfonía es el Himno a la alegría de Schiller. Los últimos Cuartetos, de tiempos numerosos y cortos, cuyos temas parecen presensores del leitmotiv, hacen suponer el desarrollo de un asunto extramusical que desconocemos.

Beethoven cerró el ciclo clásico. Sus imitadores, si se exceptúan algunas cosas de Clementi, no dejaron estela ninguna. Schubert, Schumann, Weber, Chopin, traían un mundo nuevo e ideas que se apartaban por completo del clasicismo. No obstante, como piedras angulares que soportan el enorme edificio del arte, vemos a través de la historia musical, épocas que quedan definidas por su potencia y que, sin ellas, la música no podría existir. Tal fue la polifonía del siglo XVI; más tarde la época de Haendel y de Bach y, por último, enlazando el siglo XVIII con el XIX el clasicismo que con su precursor Carlos Felipe Manuel Bach y sus tres géneos: Haydn, Mozart y Beethoven, levantaron un monumento a la arquitectura musical. La influencia del clasicismo ha sido tan grande que, a pesar de la incesante evolución y de las tendencias antagónicas que por todas partes atacan al arte, aún siguen en pie las admirables formas que crearon los clásicos; todavía, en formas sinfónicas, no se ha inventado nada

realmente nuevo que las sustituya. El mismo poema sinfónico que en sus comienzos quiso apartarse hacia un mundo más literario que musical; las obras pintorescas, tan en boga hoy; hasta los mismos trozos sinfónicos y bailes de las óperas, llevan como fondo interno la estructura clásica. Los cuartetos de Debussy y de Ravel; los poemas de Strauss y de Scriabine; hasta los mismos rusos no difieren mucho al construir sus obras de la arquitectura tradicional; basta escuchar, no ya las sinfonías sino los poemas de color nacional que escribieron Borodine, Rimsky-Korsakow o Glazounow.

Y es que todos se han inclinado ante el arte que creó el papá Haydn, que cinceló el divino Mozart y que coronó con titánico esfuerzo, la inmortal figura de Beethoven.

## Historia de la ópera

---

La música dramática existe, de una manera latente, desde las primeras manifestaciones sonoras, cuyo origen desaparece en la bruma de los tiempos. El arte musical es, ante todo, la expresión del sentimiento por medio de sonidos y el drama no consiste en otra cosa que un conflicto de sentimientos. Las primitivas melodías griegas, el canto bizantino y, más tarde, el gregoriano, llevaban, en germen, la expresión dramática. Cuando, un poco antes del Renacimiento, los disantistas y los gloriosos compositores de la época polifónica inauguraron la era del Contrapunto, no perdieron de vista, a pesar de su aparente complejidad de escritura, el expresar musicalmente el sentimiento de las palabras que les servían de base para sus motetes y sus maderigales. Fue, sin embargo, la decadencia de esta polifonía la que trajo inesperadamente el nacimiento de la ópera. Los polifonistas de la última época, abandonaron el verdadero camino, el único camino del arte que es el de la belleza, para caer en dos errores a cual más lamentable. Uno de ellos consistió en extremar la complicación de sus obras hasta el punto de hacer poco menos que jeroglíficos indecifrables. El

otro fue la aplicación del llamado "bajo continuo", es decir, un bajo con cifras, que se armonizaba al tocarlo; dicho bajo formaba una masa compacta de acordes que hacía inútil la pureza del contrapunto y, sacrificando el interés y relieve de las voces interiores, hizo que la voz superior o más aguda tomase incremento e importancia. De esto al "solo" no había más que un paso y fue, precisamente, el "solo" quien dió motivo al nacimiento de la ópera.

Procedente de la liturgia, nació otra rama de música dramática aplicada a representaciones religiosas que se celebraban en las iglesias y que venían a ser, según la acertada frase de Romain Rolland: "La ópera antes de la ópera". Un asunto tomado del Antiguo o del Nuevo Testamento y, a veces, de los evangelios llamados apócrifos, servía de base para las representaciones religiosas, que consistían en escenas habladas, trozos de música y grandes efectos de maquinaria. Aún se puede ver en España un espectáculo de ese género. En Elche, pueblo situado muy cerca de Alicante y durante los días 14 y 15 de Agosto se representa en la iglesia de Santa María el Misterio de Elche cuyo asunto es el Tránsito y Asunción de la Virgen. Esta obra primitiva tiene todo el carácter de una ópera pues se canta desde el principio hasta el fin y, aunque no sabemos la fecha exacta en que fue escrita,

Consta que dicha fiesta se estableció en 1266. La partitura actual, llamada Consueta data de 1639, año en que fue retocada por el canónigo Pérez, por Ribera y por Luis Vich, quienes añadieron algunos trozos en forma polifónica, como el Coto de los Apóstoles y la escena de los judíos. No obstante, todavía conserva trozos primitivos, entre los que merece citarse la bellísima plegaria de la Virgen, melodía de marcado colorido oriental por sus adornos y melismas.

No sin emoción se

contempla en el Misterio de Elche la parte escénica. Desde la cúpula del templo desciende hasta el tablado, que se sitúa en el presbiterio, primero un ángel encerrado en una granada, la cual se abre hacia la mitad del recorrido (unos 15 metros en total) y, más tarde, una especie de retablo denominado Araceli, en donde se hallan suspendidas cinco personas, que cantan y tocan quitarrones. Es un espectáculo que produce cierto pánico. (a la pag 54 bis)

La ópera fue un producto del Renacimiento y su punto de partida consistió en un individualismo que se tomó como pretexto para volver al arte antiguo. He aquí la manía de los renacentistas: hacer arte griego. Hoy, a la distancia de varios siglos podemos ver cuán lejos estaban los cenáculos florentinos de las inmortales creaciones de Sófocles y de Esquilo. La efervescencia artística que flotaba en el ambiente de Florencia se concretó

El personaje de la Virgen, representado por un niño y, otras veces, por una muchacha, entra, con manto y corona, acompañado por las otras dos Marías, y hacia el final de la representación, hacen que desaparezca por una especie de escotillón, colocando en su lugar la imagen de la Virgen patrona de Elche, que sube hasta la cúpula, muy lentamente, en el trono Araceli, mientras repican las campanas, suena el órgano y las bandas tocan la marcha real. Es uno de esos momentos en los que se necesita ser de piedra para no emocionarse. Toda la parte musical ha sido revisada recientemente por el compositor alicantino Oscar Esplá.

(Vuelve a la pag. 54)

en los aristocráticos salones de Giovanni Bardi, conde de Vernio. Allí se reunían y discutían un grupo de artistas y de eruditos, todos ellos apasionados por las ideas nuevas, si bien olvidando los ensayos que, siguiendo las nuevas corrientes, habían hecho una pastiza, Louca Guidiccioni y un músico, Emilio Carbalieri.

Entre los contertulios de Giovanni Bardi, se encontraba Vincenzo Galilei, padre del célebre astrónomo Galileo. Su pasión por el arte de la antigua Grecia y, sobre todo, por la música de los griegos era tal, que publicó un Diálogo de la música antigua y moderna en tono despreciativo para la polifonía y el contrapunto. Dicho Diálogo tuvo el don de exasperar a Zarlino, quien sostuvo con Galilei una violenta polémica. Pero Galilei, a quien molestaba también la Orquesta, puso en práctica sus teorías, intentando un estilo de canto que llamó representativo y compuso una escena dramática tomando como base el lamento de Ugolino de la Divina Comedia del Dante. El mismo, acompañándose con su viola, cantó la obra, que obtuvo gran éxito entre sus amigos y produjo enorme indignación en los partidarios de la tradicional polifonía.

Giovanni Bardi, al ver el giro que tomaban los acontecimientos y el partido que podría sacarse de la tentativa de Galilei, ordenó al poeta Rinuccini y a los cantantes

Peri y Caccini que hiciesen nuevas obras en el estilo representativo. Ottavio Rinuccini era el poeta oficial de la Corte florentina y, precisamente, había escrito tres poemas titulados: Dafne, Euridice, y Ariana. Un aristócrata de Florencia, Jacopo Corsi, empezó a poner en música el poema Dafne; pero encontrando el trabajo superior a sus fuerzas, se dirigió al cantante Peri, famoso por su voz de soprano y por sus largos cabellos de color rojo. La música de Peri, como la de Caccini, tenía el aspecto de una melopea modelada sobre los versos, de estilo más elevado que el hablado ordinario, pero indudablemente inferior a lo que hoy se considera como canto. De todos modos, cuando la Dafne de Peri se representó en el salón de Jacopo Corsi fue tan grande su éxito, que se consideró ganada la causa de la ópera.

Ni Peri, ni Caccini, ni el mismo Carafieri tenían talento suficiente para imponer un nuevo género musical de tanta trascendencia como la ópera. Las obras de estos tres músicos no podían considerarse de otro modo que como ensayos de escaso valor. Afortunadamente apareció en el horizonte un fulgurante astro que con su luz disipó las tinieblas del arte dramático y estabilizó definitivamente la ópera. Este gran músico era Claudio Monteverdi, el glorioso autor de

Orfeo y de La Coronación de Poppea. Aunque nacido en Cremona, Monteverdi vivió en Venecia, en cuya ciudad vio abrir el primer teatro público de ópera, en el año 1637. El espíritu de Monteverdi (como el de casi todos los Venecianos) se diferenciaba enormemente del de los florentinos, y en lugar de buscar en la música dramática la imitación de los griegos, se propuso hacer arte humano a base de melodías, huyendo del incoloro recitado de Peri y de Caccini. Por primera vez empleó la declamación cantada, la cual, siglos más tarde, debía servir como punto de partida a Weber y a Wagner. El Orfeo, su primera ópera, se estrenó en 1607. Su orquesta se componía de dos clarines, un arpa doble, dos laúdes, dos pequeños violines franceses, diez violas de brazo, tres violas de gamba, dos contrabajos de violas, dos órganos con registros de fondo, un órgano con registros de lengua, dos flautines, dos oboes, cuatro trompetas, dos cornetas y cinco trombones.

(A la pag. 54 bis)

En Venecia, en Roma y en Nápoles tomó pronto incremento el nuevo género de música, hasta el punto de peligrar la existencia de la ópera por exceso de producción, pues se hacían las obras rápidamente con un afán de estrenar que tenía más carácter comercial que artístico. Marco da Gagliano, Domenico Mazzochi, Cavalli, Cesti, Legrenzi, Provenzale y Stradella, son los músicos que más se distinguieron componiendo óperas en esta primera

Es preciso poner en claro esta combinación orquestal tan extraña. Se le llama a Haydn el padre de la orquesta porque, en realidad fué él quien creó el diálogo instrumental. La Orquesta de Orfeo como todas las de la época, tocaba por grupos, según el carácter de las escenas; así por ejemplo: los trombones no tomaban parte más que en las escenas cuyos personajes eran dioses o potencias infernales. Esta costumbre duró tanto tiempo, que aún Mozart reserva los trombones en su ópera Don Juan hasta la aparición del Comendador. Los órganos eran pequeños y parecidos a nuestros armoniums. La familia de violas precedieron a nuestra actual cuerda; las Violas de bazo se tocaban como los violines y las Violas de gamba como los violoncellos. La totalidad de la Orquesta no tocaba nunca a la vez, por lo cual, un mismo profesor podía atender a varios instrumentos. Un fragmento cualquiera de Orfeo parece ahora algo primitivo; pero téngase en cuenta la época de tanteo en que fué escrito y la enorme superioridad de expresión, si se le compara con otros de Peri, o de Cassini.

(Vuelva a la pag. 54

época de la música dramática, cuyo apogeo se debe a Alejandro Scarlatti, compositor siciliano, quien dejó escritas ciento seis óperas.

A partir de Scarlatti se inicia en Italia un largo periodo de decadencia, más que por el mérito intrínseco de las obras, por los elementos extraños que desviaron de su primitivo camino el arte dramático. Algunas obras de este periodo han llegado a nosotros, entre ellas: La serva padrona de Pergolese, El matrimonio secreto de Cimarosa y El barbero de Sevilla de Paisiello, que precedió al de Rossini. El último compositor de este grupo fue Piccini, famoso por haberse mezclado en el desarrollo de la ópera francesa, nada menos que como rival de Gluck.

En Francia tenían ideas y precedentes que <sup>se</sup> diferenciaban mucho del concepto italiano sobre el teatro musical. En París imperaba el ballet, como espectáculo de Corte, cuando a Mazarin se le ocurrió llevar a la capital francesa una compañía de ópera italiana. Este acontecimiento pudo muy bien servir como punto de partida para la música dramática francesa, cuyo creador fue Robert Lambert. En 1659 se representó en el castillo d'Yssy la Pastoral de Lambert, hecha en colaboración con el abate Perrin. El éxito obtenido con esta obra dio motivo a la concesión de un privilegio

para fundar en París la Academia de Música, es decir, el actual teatro de la Ópera. Y así como en Italia apareció Monteverdi, en Francia surgió otro italiano de dotes autoritarias y voluntad firme para encanizar y organizar debidamente los espectáculos de ópera. Este italiano, Juan Bautista Lulli (o Lully como le llamaron los franceses) lo llevaron siendo niño a París, en calidad de pinche de cocina, al servicio de Mademoiselle de Montpensier. Hizo rápida carrera, fundó la banda de Petits Violons, escribió mascaradas y bailes en los que el mismo se tomaba parte, destituyó a Lambert y a Perrin y tomó la dirección de la Ópera.

Sin embargo, el gran compositor que dio vida a la música dramática francesa no fue Lulli. Juan Felipe Rameau, natural de Dijon, hombre de prodigioso talento y verdaderamente dotado para el teatro, tuvo la fortuna de encontrar en París un protector, Monsieur de la Pauplinière, quien le abrió las puertas de la Ópera y le allanó el camino para que estrenase su primera obra, titulada: Hippolyte et Aricie, la cual, si no obtuvo gran éxito, promovió, en cambio, discusiones y tumultos en la Sala. Sin embargo, como ocurre siempre, poco a poco, se acostumbró el público a las innovaciones de Rameau, logrando con sus triunfos que Luis XV le nombrase Compositoreur du Cabinet. Ra-

mean compuso óperas dramáticas y obras de un género mixto que se le llamó Ópera-ballet, porque participaba de la ópera y del baile. A este último género pertenece Les fêtes d'Hébé una de las más originales e interesantes de su autor. [a la pag. 60 bis]

La figura eminentemente francesa de Rameau está, por decirlo así, encasillada, entre el italiano Lulli que le precedió y el alemán Gluck, uno de los géneos más grandes que ha tenido el teatro musical. Gluck nació en la Franconia, estudió la música siendo niño de coro en el colegio de jesuitas de Konstanz y empezó su vida artística bien tristemente: tocando como violinista ambulante por las calles de Praga. Las primeras óperas que compuso no se diferenciaban gran cosa de las que se hacían en aquella época; fué necesario el encuentro con un personaje francés, Le Blanc du Roulet, perteneciente a la embajada francesa en Viena, para hacerle reflexionar profundamente sobre el molde viejo en el que se hacían las óperas y decidirse francamente a escribir sobre textos franceses, adoptando un estilo nuevo. Su primera obra en este género fué Ifigenia en Aulis, aceptada en Paris gracias a los esfuerzos de su protector y dirigida en su estreno no por el mismo Gluck, sin frac ni peluca, pero con

Es curioso observar en el desarrollo de la Ópera francesa, desde su origen hasta nuestros días, esta imperiosa necesidad de que los espectáculos operísticos tengan baile. No se ha podido poner en claro si se trata de una afición coreográfica de los abonados o de una simpatía personal hacia las bailarinas. El caso es que la intransigencia llegó al colmo cuando, después de muchas luchas, decidieron representar el Famphaüser. A pesar de la firmeza y voluntad de Wagner, tuvo que pasar <sup>parte</sup> el arco y escribir para los parisienses la magnífica Venusberg, sin más objeto que el hacer salir el cuerpo de baile al escenario.

Se puede imaginar el éxito que obtendría Rameau, hombre listísimo, con estas óperas-ballets, para las cuales aprovechó muchas de sus piezas de clavicordio, entre ellas, la Muzette en rondeau, verdadera filigrana musical.

(Vuelve a la pag. 60)

govero de noche, para que el público comprendiese que se consideraba francés.

La gran innovación de Gluck, la que había de servir más tarde como punto de partida a Weber y a Wagner, era la declamación cantada, lo que inútilmente buscaron los primeros compositores florentinos. La declamación cantada era el verdadero drama musical expresado con gritos y acentos de dolor, era el comentario sonoro de las palabras, era el acento musical subrayando al acento literario. Todo el drama estaba en las escenas declamadas. Cuando el sentimiento, patético o alegre, se desbordaba, la música tomaba curvas melódicas, florecía en las bellísimas arias que encontramos en el Orfeo, en las dos Ifigenias y en el Alceste.

Mientras la ópera seria tomaba grandes vuelos, un arte popular dramático nacía en las Ferías de París. Sin importancia alguna en su primera época, tuvo después tal trascendencia que había de cristalizarse en el genérico nombre de Ópera cómica, que aún perdura. Sus comienzos artísticos fueron adaptaciones de óperas conocidas a las que se aplicaban letras grotescas; pero cuando una Compañía italiana de ópera bufa representó, entre otras obras, la Serva padrona de Pergolèse, se desencadenó en la capital francesa una verdadera guerra entre los partidarios de la música nacional, capitaneados por Rameau, Féron y el

abate Louzier, y los partidarios de la música italiana, entre los que figuraban Juan Jacobo Rousseau, Diderot y Grimm. Rousseau, que además de filósofo era músico, decidió escribir una pastoral titulada Derlin du Village, punto de partida de todo un género en el cual florecieron ilustres compositores. La forma de la ópera cómica se parecía bastante a la actual zarzuela española. Sus personajes no eran legendarios, ni héroes, sino tomados de la vida contemporánea con todos sus caracteres, virtudes y defectos. Además, alternaban las escenas habladas con los trozos cantados y esto llevó naturalmente, a dar forma sinfónica a los números musicales, ya que debían tener su final bien definido para dar paso a las escenas y diálogos hablados. Citaré entre los mejores modelos de óperas cómicas: El desertor de Monsigny (estrenado en 1769) y Ricardo Corazón de León de Grétry, que se estrenó en 1784.

En Alemania la ópera fue, en sus principios, artículo de importación e influenciado por los italianos. Puede afirmarse que la primera tentativa digna de tomarse en cuenta fue la construcción de un teatro en Hamburgo, dedicado exclusivamente a representar óperas de autores alemanes. El esfuerzo del primer grupo de compositores que escribieron obras teatrales y que tuvieron que contrarrestar la terrible influencia de los italianos puede considerarse como titánico. El teatro de Hamburgo se inauguró

en 1648 con una ópera de Juan Theile titulada Adán y Eva. Juan Franck, Nicolás Strunck, Keiser, Mattheson, el mismo Haendel, escribieron óperas para el teatro de Hamburgo, lo cual no impidió que los italianos tomasen de nuevo el cetro de la ópera en Alemania durante medio siglo. Hacía falta, como en los demás países, un músico genial con suficiente fuerza para imponerse. ¿Como había de faltar en una nación tan excepcionalmente dotada? Carlos Maria Weber salvó a Alemania de la influencia italiana y preparó el camino a Wagner y a la reacción contemporánea.

Claro es que antes de Weber brilló con gran luz un extraordinario músico. Pero ¿el teatro del divino Mozart era realmente alemán? A mi juicio, las óperas mozartianas participan mucho de la escuela italiana y, lo que es más extraño aún, Mozart influye en los compositores italianos desde Paisiello y Cimarosa hasta el mismo Rossini. De escritura alemana pero de espíritu italiano, la música dramática de Mozart, constituida a pequeños trozos, lleva siempre el encanto de su admirable línea melódica. Escribió diez y nueve obras teatrales, siendo las más conocidas: Don Juan, La clemencia de Tito, Così fan tutte, La flauta mágica, Las bodas de Fígaro y El rapto en el serrallo.

En cambio Weber era profundamente alemán. Su patriotismo lo demostró ampliamente protestando de la invasión de Napoleón con sus tropas, como también de la influencia que en Alemania ejercían los Compositores italianos. Tres obras se destacan en el teatro de Weber que pueden servir como modelos de técnica teatral: Freischütz, Euryanthe y Oberon. Euryanthe supone ya el comienzo del arte Wagneriano. En Freischütz hay un cuadro, el de las Gargantas del lobo, tan elaborado y de trazos tan magníficos que no ha sido superado por compositor alguno. En las montañas y en un abrupto desfiladero, un tirador, Max, se ha decidido a pactar con el diablo la entrega de siete balas francas, con las cuales ganará el premio de tiro en el próximo concurso, cuyo premio es la boda <sup>su novia</sup> con Agata. Describe primeramente el paisaje, aparece después Samiel, el espíritu del mal y termina con la misteriosa fundición de las balas, formando un trozo de música fantástica que pinta magistralmente las alucinaciones que el terror produce. La fundición de la primera bala figura un paso de nubes. En la segunda, se oye el vuelo de los pájaros nocturnos. En la tercera un jabali negro atraviesa la escena. La cuarta bala figura un viento terrible que anuncia la tempestad. En la quinta,

se oye el galopar de caballos, chasquidos de látigos, y se ve rodar por la escena cuatro ruedas de fuego. En la sexta aparecen los cazadores infernales, con un siniestro toque de trompas en acordes disonantes. En la séptima бала se desencadena la tempestad y aparece Samuel; al verle, el cazador Max hace el signo de la Cruz y cae en tierra, produciéndose en la música una brusca modulación al tono primitivo del cuadro. Realmente, no se había hecho nada, en ópera, tan maravilloso como descripción.

El Siglo XIX trajo dos cosas, bastante lamentables, a la música dramática. Una de ellas, que ya venía arrastrando desde el siglo anterior, fue el cantante-estrella, es decir, el divo. A pesar de todo, la disciplina en los teatros de ópera es admirable <sup>hoy</sup> si se compara con los primeros años del pasado siglo. El público formaba tertulias sin atender lo más mínimo a la representación, la cual se desarrollaba en medio de un ruido infernal. Por su parte, el divo (a veces la diva) describía completamente su particella, sin recatarse de comer en escena golosinas o naranjas, hasta que llegaba el momento de cantar la romanza culminante, puesta de moda por alguna circunstancia extra-musical. El otro factor lamentable a que me refería fue el mercantilismo. Libretistas,

músicos y empresarios querían triunfar, fuese como fuese, para ganar dinero. Entonces apareció el latiguillo, el efecto barato, propio para deslumbrar al público y atraerlo. Un grupo de compositores israelitas crearon este arte ecléctico, mezcla de cosas buenas y malas, que tuvo su paralelo en Italia gracias a la escuela de Rossini.

En París triunfaron: Francisco Aubert, autor de El dominó negro, de Los diamantes de la corona, de Fra diavolo; José Hérold, que escribió Zampa; Adolfo Adam, autor de la ópera Giraldá y autor también del "Atia de las once menos Cuarto" llamada así porque en todas sus obras colocaba la romanza de moda al comenzar el tercer acto; Jacobo Fromental Halévy, escribió Los mosqueteros de la reina y una obra que se hizo después famosa, La juive (La judía). Sin embargo el mejor compositor del período judaico fue, sin duda alguna, Meyerbeer, nacido en Berlín e hijo de un banquero israelita. Meyerbeer fue un gran ecléctico, con un enorme talento de asimilación, teniendo la fortuna de escoger el momento oportuno en que la ópera de carácter histórico y de presentación fastuosa entusiasmaba al público de París. Le interesaban tanto los efectos orquestales que instrumentaba las obras tres veces, con lápices

negro, azul y rojo, escogiendo después la instrumentación que más le gustaba, para lo cual pagaba él mismo los ensayos. Además pagaba todas las localidades del teatro durante las primeras representaciones, para hacer creer al público que sus obras entusiasmaran. De sus tres estilos, alemán, italianismo y francés, fue este último el que lo consagró. El grupo de sus óperas francesas comprende: Roberto el diablo (1831); Los hugonotes (1836); El Profeta (1838); La estrella del norte (1854); Sinbad (1859); y La Africana (1865) que no pudo oír, pues murió cuando preparaba el estreno de ella. [a la pag 64 bis]

Gran contraste forma Meyerbeer con la figura de Joaquín Rossini, el "Cisne de Pésaro" como le llamaban sus contemporáneos. La escuela de Rossini llevó su influencia a todas partes, siendo a su vez influenciada por las escuelas de otros países. Esta influencia recíproca creó un italianismo cosmopolita cuyo autor responsable fue Rossini. La gran cualidad de Rossini fue su certera visión de la música bufa. Con verdadera gracia y sin esfuerzo alguno pues escribía aprisa, a vuela pluma, tiene en El barbero de Sevilla o en La italiana en Argel aciertos geniales. Cuando se aparta del ambiente cómico para hacer arte serio, pierde su personalidad y trás él se advierte la música de Mozart. Casi se puede asegurar que sin Mozart no hubiese existido

Si nos fijamos en una de ellas, por ejemplo, Los Hugonotes podemos seguir paso a paso los disparates del libreto y de la música, disparates hechos conscientemente para atraer y deslumbrar a los auditores. De todos sus personajes es el austero Marcelo, el viejo soldado protestante, <sup>el que tiene relieve</sup> Valentina saliendo a altas horas <sup>de la noche</sup> en traje de boda todavía, para avisar a Marcelo el peligro que corre Raul; aquella extraña conjuración misteriosa, con tanto grito y tantos platillazos; la declaración de amor de Valentina con una cadencia clásica en do mayor, precisamente en el momento de mayor confusión y desorden, ¿tienen explicación lógica? Las óperas de Meyerbeer constituyen ya una forma de Verismo, amalgamado con los procedimientos puestos en marcha por sus antecesores y todos los resortes de bailes, desfiles, maquinaria, ayudados por un retorcimiento inicial de la historia.

(Vuelve a la pag. 64)

tido Rossini. Al fin de su vida el mismo decía que entre la enorme cantidad de sus óperas solo había música verdadera en El barbero y en algunos trozos de Guillermo Tell. Quizá exageraba un poco en esto el insigne compositor de Pésaro. Dos compositores italianos, Bellini y Donizetti, forman la triada rossiniana. Bellini casi no sabía música, pero sus melodías, inspiradas y casi infantiles, llevan un inconfundible sello de ingeniosidad que alcanza su punto culminante en Norma, estrenada en Milán en 1831. Donizetti fue el rival de Bellini, rivalidad que le duró muy poco pues murió muy joven el autor de La zancabula y Donizetti, dueño de la situación, se estableció en París desde 1840, haciendo óperas sin la habilidad de Meyerbeer, ni la inspiración de Bellini. [a las pag. 68<sup>(1)</sup> y 68<sup>(2)</sup> bis]

Gran importancia tiene Verdi. Comenzó su producción teatral imitando al Rossini de Guillermo Tell y dando pruebas de una fecundidad enorme. Ernani, El trovador, Rigoletto o La traviata son tan conocidas que me parece inútil insistir en ellas. A partir de 1864 comienza Verdi su transformación, tímidamente aún en Don Carlos, con más decisión en Aida, cuyos elementos son más finos y más cuidada la orquestación; y con toda franqueza ya en Otelo y en Falstaff, cuando su edad rebasaba de los setenta años. Falstaff es una ver-

y este me parece el momento adecuado para hablar de la forma musical de la Ópera. La música dramática se diferencia, precisamente, de la sinfónica en que no tiene forma, puesto que su estructura depende de la acción. Sin embargo, los operistas del siglo XIX concretaron de tal manera las obras dramáticas que todas sus óperas están cortadas por el mismo patrón. He aquí sus principales resortes: el parlato, relleno semi-hablado y semi-cantado, que acompaña un piano o los bajos de la Orquesta; El barbero de Sevilla está literalmente lleno de parlatos. El recitado ordinario, que precede a las arias, el cual no tiene inflexiones dramáticas y, por lo tanto, no hay que confundirlo con la declamación lírica. Pero cuando hay diálogos que carecen de importancia, es decir, cuando en la escena no ocurre nada, se tiene a mano un recurso que ha llegado hasta nuestros días: el passetto, que es sencillamente hacer cantar a la orquesta. Rossini hizo muy bonitos passetos, entre otros el de El barbero cuando afeitan a Don Bartolo. Las arias, romanzas, cavatinas y dúos, están contruidos casi siempre a base de un Andante, seguido de un Allegro con fuoco, en donde los artistas pueden gritar con toda libertad. Los finales de acto son los más característicos.

El libretista no tiene más remedio que sacar a escena todos los personajes de la obra, más el coro; y allí, en medio de tanta gente, se ventilan los más graves asuntos. Musicalmente, los concertantes carecen de toda lógica. Todos avanzan hacia la batería para contarle al público sus conflictos y, casi siempre ocurre que la misma melodía que sirve al tenor y a la tiple para decir: "Yo te amo" sirve también al traidor, que suele ser el barítono, para decir: "Yo te odio".

(Vuelve a la pag. 68)

verdadera maravilla, notándose en su estructura la influencia del arte Wagneriano.

He aquí el gran revolucionario del siglo XIX, Ricardo Wagner. El que hoy nos parece un clásico, sus contemporáneos no supieron comprenderle. Y sin embargo, sus primeras obras imitaban, en lo posible, los episodios históricos y fastuosos del periodo meyerbeeriano. La única diferencia es que Wagner es más músico y más alemán que Meyerbeer. Rienzi puede considerarse como la primera obra importante de Wagner; en cuanto a El buque fantasma acusa, muy de cerca, la influencia de Weber, pues su encanto misterioso y su ambiente de leyenda, llevan el recuerdo de Freischütz. Mucho se separan el Farruhaiiser y el Lohengrin. En estas óperas de transición se siente ya la influencia del verdadero drama; la declamación cantada es lógica y los trozos de canto son expresivos.

Pero Wagner quería más; mucho más. Aprovechando los años de destierro en Zurich, reconstituyó sus ideas, reflexionó profundamente y de estos estudios y estas reflexiones salió un nuevo plan que, aunque todavía es pronto, pueden adivinarse, aunque muy inciertamente, sus cualidades y sus excesos. Comenzando por estos últimos, a mi juicio, el genial compositor se equivocó en dos cosas: la primera

fué el aportar a su música complicaciones filosóficas. El arte de los sonidos se une mal con la filosofía; la expresión de sentimientos y, a veces, la descripción, forman su verdadera materia; las largas disquisiciones filosóficas alargan las escenas y, a pesar de los cortes que se hacen en las representaciones, pesan bastante algunos trozos. El otro error a que me refería, es la casi anulación de la voz humana, considerada por Wagner como un instrumento más. Claro es que la declamación cantada tiene a veces destellos geniales, pero la trama del asunto está a cargo de la orquesta, gracias al principio del leitmotiv o temas conductores, los cuales no son nunca simples etiquetas de personajes, tal como los entendieron después operistas mediocres. El grupo de temas conductores, <sup>se compone de</sup> diseños cortos y característicos que forman la base del drama, explicando el asunto y expresando los diferentes sentimientos; para ello se modifican incesantemente, evolucionan y se deforman, enlazándose y superponiéndose, a veces, según las leyes de la ampliación temática o gran variación. El leitmotiv fué el gran acierto de Wagner. Todos los músicos contemporáneos han seguido sus huellas; ni siquiera Debussy escapó de esta influencia en su ópera Pelléas et Mélisande. El paisaje que describe el ambiente, y la tonalidad que produce los contrastes de luz y de sombra, de alegría y de tristeza son ele-

mentos importantes en la estructura general del drama Wagneriano. La Orquesta de Wagner forma como un puente entre la instrumentación clásica y la contemporánea. Aumentó considerablemente el número de cada grupo de instrumentos, y dio gran importancia a los de metal, dividiéndolos en cuatro grupos: el de trompas; el de las tuben, sonoridad intermedia; el de trompetas, añadiéndole la trompeta grave; y el de trombones y tubas.

Con estos elementos, y establecida ya la nueva estructura, escribió Wagner: Tristán e Isolda, tomada de una leyenda celta e inspirada en su amor por Matilde Wesendonk; Los maestros cantores de Nuremberg, Comedia lírica y admirable sátira contra el pedantismo escolástico <sup>que</sup> es al mismo tiempo un poema simbólico, en el cual el arte nuevo triunfa sobre las viejas tradiciones; La Tetralogía, enorme poema <sup>también</sup> simbólico, filosófico y extrahumano, que comienza en las profundidades del Rhin y termina con <sup>la</sup> transfiguración de Brunnhilda en medio de un cataclismo universal; y, finalmente, Parsifal, Comedia mística y con todos los caracteres de un oratorio.

La ópera contemporánea, tiene cierto sello especial de independencia y de colorido nacional. No faltan ahora Compositores que, al estilo de Meyerbeer buscan los efectos propios para deslumbrar a los públicos; otros proceden de Wagner, aunque buscan fórmulas nuevas. En Italia, las últimas obras de Verdi provocaron un

movimiento dramático, algo folletinesco y llevando en sí el puerito de encontrar situaciones emocionantes o terribles, combinadas con grandes efectos escénicos, queriendo hacer vida real a toda costa. La ópera Verista italiana es de todos conocida; entre centenares de ellas se ha destacado Cavalleria rusticana de Mascagni, con su rudeza salvaje y, a veces, elocuente y casi todas las producciones del gran improvisador Giacomo Puccini. ¿Que mejor modelo de Verismo puede ofrecerse que el segundo acto de Fosca? Aquella frase ascendente de la orquesta, en realidad un passetto, contrastando con el sentimentalismo a flor de piel del Vizi d'arte que canta Floria Fosca, es un modelo típico de italianismo moderno.

Y no es solamente en Italia. En París, mientras fracasa ruidosamente la Carmen de Bizet y su autor no recibe la noche del estreno más felicitaciones que las de d'Indy y un compañero de estudios, triunfa el sentimentalismo de Massenet. Manón, Thaïs, Werther, Le jongleur de Notre-Dame recorren el mundo y subyugan las multitudes. La ópera se estanca, porque sus enemigos no la dejan marchar; y estos enemigos no son los públicos, sino sus intérpretes: cantantes, comprimarios, coros; terrible fuerza

pasiva que se interpone como muralla de piedra; que no quiere cultivarse, ni evolucionar, ni siquiera ensayar. Rehuye el trabajo porque no tiene entusiasmo ni fé, y sin fé no hay arte posible.

## La música en el siglo XIX

El gesto desdenoso de los elementos avanzados de hoy hacia la música del siglo XIX no me parece del todo justo. Ciertamente, en ese centenar de años ha habido infinitos matices e irregularidad de valores. Entre las últimas obras de Beethoven y César Franck hay una gama multicolor que comprende el romanticismo, Rossini y los operistas judaicos, el verismo italiano, Wagner y el nacionalismo ruso. Convergamos en que ha sido, por lo menos, un siglo muy variado.

X Cuando Beethoven planeaba sus grandes obras: la Novena Sinfonía o la Misa Solemne, en la misma barriada de Viena, un músico tan genial como Babenio, Franz Schubert, colocaba los cimientos del romanticismo, tomando como base unas piecitas cortas, miniaturas en apariencia pero que llevaban en sí la revelación de un mundo nuevo. ¿Que era <sup>el</sup> lied? imposible clasificarlo como aria, romanza o canción. La penetración de un poema literario, con el canto y con una parte instrumental que no puede llamarse acompañamiento, pero que forma el ambiente sonoro, propicio para exaltar el sentimiento, Schubert encontró el lied porque forzosamente tenía que encontrar algo que no fuese por el mismo camino de Beethoven. La arquitectura clásica había llegado al límite y urgía buscar otra cosa al extremo opuesto. Del mismo modo, en nuestra época, Debu-

ssy pudo hablar el individualismo orquestal al otro lado de la polifonía Wagneriana.

X Aquel eterno cantor del amor; aquel tertuliente del café e impenitente bebedor de cerveza; aquel niño grande, es posible que no se diera cuenta de la trascendencia de su gesto. Porque Schubert quiso también copiar a Beethoven, como lo demuestran sus sinfonías, sus cuartetos y sus sonatas. Pero el desarrollo temático tenía que caer por fuerza, hasta el último tercio del siglo, cuando un alemán, Brahms, y un belga, César Franck, recogieran la herencia beethoveniana.

X Dice un historiador que Schubert es "el gran clásico del lied". Todas las poesías son buenas para él con tal que expresen lo que él siente; Goethe, Schiller, Ossian ó Heine ¿que más da? Juranta siempre algo personal en los acentos de la voz y, genialmente, une la melodía incomparable a los acordes del piano, produciendo aquellos admirables ciclos: La Bella molinera y el Viaje de invierno. Cuando Schubert murió (un año después que Beethoven) el romanticismo estaba ya en marcha.

X No hay nada más inconexo que el grupo de románticos. La intuición genial de Schubert no se parece nada al tecnicismo cincelado de Mendelssohn; ni la sinceridad de Schumann al virtuosismo aparatoso de Liszt; mucho menos

aún el alma vibrante de Chopin a la imaginación desbordada de Berlioz. Sin embargo, se puede encontrar cierta afinidad en este grupo si descartamos a Mendelssohn. Hijo de un rico banquero israelita y natural de Hamburgo, Felix Mendelssohn Bartholdy supo asimilarse a la perfección la técnica beethoveniana, si bien su inspiración no tuvo la altura y la amplitud de la del gran músico de Bonn. Pero es muy simpático su apostolado en favor de los jóvenes, cuando dirigía la Gewandhaus en Leipzig. Contribuyó al romanticismo con su colección de obras cortas, las Romanzas sin palabras, cuyo enorme éxito, sobre todo en Inglaterra, le han valido en nuestra época la fama de músico sensiblero y barato. Los que así hablan desconocen la musiquita que, en aquella época, invadía el atril de los pianistas, ni han escuchado tampoco con la atención que merece La gruta de Fingal, tan perfecta de escritura y de orquestación, que recuerda un poco las cinceladas Custodias de los Arfe.

~~No~~ Pues bien, descartada la personalidad de Mendelssohn, hay un lazo de unión entre los músicos románticos, que es su falta de técnica. Por eso, en el corto periodo del romanticismo vemos triunfar la obra corta y sin pretensiones arquitecturales. En las sonatas, cuartetos y sinfonías román-

ticas hoy siempre magníficas exposiciones de temas y fatales desarrollos. Schubert alarga siempre sus obras instrumentales con repeticiones inútiles y con dilagaciones que rellenan los espacios dedicados al desarrollo temático. Mejor constreñidas están las obras de Schumann. ¡Que simpática personalidad la suya! Luchador incansable, fundó un periódico y una liga que solamente existían en su imaginación; pero contaba como miembros de ella los Davidsbündler, es decir, los partidarios de la buena causa, que debían exterminar a los Philistins. Schumann llamaba Philistins a los compositores de temas variados, de rondós, de polkas y de fantasías de óperas, que inundaban las ciudades alemanas con sus estériles obras. Clara Wieck fue para él un mundo de inspiración y una colaboradora infatigable. En 1840 se casaron contra la voluntad del padre de Clara, después de una larga lucha, pródiga en incidentes y en disgustos. Es posible que Clara Wieck inculcase a su marido la idea de hacer del piano una orquesta. La grandeza sonora de los Estudios sinfónicos y del Carnaval era completamente nueva. La escritura pianística de Schumann realiza un enorme progreso sobre el piano clásico de Beethoven y no está aún contaminada con el veneno del virtuosismo. y ¡cosa curiosa! este genial compositor que hizo

una orquesta del piano, no sabía orquestar. Padece una enfermedad que no deja de ser frecuente entre los compositores y consiste en una especie de pánico, de miedo, a que las combinaciones orquestales no respondan, no suenen lo suficiente; y refuerzan los instrumentos, y añaden sonoridades, y mientras más refuerzan y más añaden menos suena la orquesta. Se comprende esto fácilmente, pues la orquesta es color, policromía, y ya sabemos que el constante empleo de todos los colores tenuidos produce inevitablemente una tonalidad gris. Schumann terminó trágicamente su vida: en un ataque de locura se tiró al Rhin; le salvaron, pero murió al poco tiempo en un manicomio.

X Frédéric Chopin fue un músico nacionalista. Tradujo al pentágono toda el alma de Polonia, tanto más querida para él cuanto que vivía lejos de ella. Hombre enfermizo y de poca voluntad tuvo la fatalidad de apasionarse por una mujer terrible, Aurora Dupin, conocida en el mundo de las letras con el pseudónimo George Sand. Cuando los síntomas de la tisis tomaron carácter de gravedad, George Sand llevó, como niño débil e irritable, al gran músico a Mallorca. Yo he visitado recientemente la Cartuja de Valldemosa, muy cercana a la ciudad de

Palma. En el claustro hay dos celdas que se disputan el honor de haber albergado a Chopin. Amplias y luminosas, las celdas de la Cartuja disponen de jardincitos cuadrados, testigos mudos de los apasionamientos y reyertas de aquella fantástica y zingular pareja que vivía en completo aislamiento. Los pacíficos vecinos de Valldemosa rehúsan todo trato con aquellos dos tipos extraños: irritado y enfermo él y, en cuanto a ella, con sus maneras parisienas, vestida de hombre, fumando, sin acudir a la iglesia y tratando con altanería a los campesinos ¿que efecto podría causarles? He aquí lo que dice Maurice Kufferath: "Gorge Sand es fría y sin emoción para los sufrimientos de Chopin; ni un grito de dolor lanza la escritora. Los progresos de la enfermedad y sus alternativas de mejoría o empeoramiento, son para ella materia de observaciones y de reflexiones más o menos filosóficas: analiza, disecciona, describe; pero no llora ni una sola vez". *fin*

Sin embargo, la música de Chopin no es enfermiza. El compositor se alza por encima de las miserias humanas. Una exaltación vibrante repercute por <sup>sus</sup> Scherzos, por sus baladas y por sus polonesas. Su polonesa en la es un grito de triunfo; su vals en mi b una explosión de alegría. Fé-

nicamente, la estructura de sus obras es siempre la misma: el patrón ternario; con esta forma simple y sin complicaciones sabe defenderse. Cuando quiere abordar formas de mayor fuste se pierde en divagaciones; el desarrollo central de la sonata <sup>en sí</sup> es caótico y la orquestación de sus conciertos lamentable. En cambio, diríase que sus piezas breves, preludios y mazurkas, son a modo de testamento espiritual; no se puede expresar más con menos materiales sonoros. Chopin inauguró, por decirlo así, el virtuosismo pianístico. En esto se diferenciaba enormemente de Schumann. Las dificultades pianísticas del autor de Manfred forman parte integrante de la música, pero Chopin se deja ir por los senderos del lucimiento; no en balde la construcción y perfeccionamiento del piano avanza rápidamente. Parece como si la música se interrumpiese de pronto para dar paso a esas brillantes cadencias cuya riqueza <sup>(sonora)</sup> es su único fin.

Al pasar de Chopin, el romanticismo se desvía para abrir un inexplorado camino: el poema sinfónico. La música a programa es la reunión del arte de los sonidos con la literatura. Su primera etapa fue una batalla campal y Hector Berlioz la víctima. Talento

incomprendido, instrumentador habilísimo, crítico mordaz, presto al ataque como a la defensa, Berlioz pasó como una ráfaga, dejando destellos geniales y justificando la severa frase del exquisito Gabriel Fauré: "Grande pero débil". Berlioz escribió para el teatro con bastante mala fortuna; a su ópera Benvenuto Cellini le cambiaron el título los parisienses por este otro: Malvenuto Cellini. La Condenação de Fausto es un oratorio que parece ópera, ó una ópera que parece oratorio. En cuanto a sus poemas, hay que reconocer los dos trozos magníficos de la Sinfonía Fantástica: Marcha al suplicio y el final, basado en el Dies irae, que contrastan con la languidez de los otros.

De todos modos, aunque Berlioz no inventó el poema sinfónico, es indudable que lo puso en marcha. Tras él venían tres campeones con suficiente fuerza para estabilizarlo: Liszt, Saint-Saëns y Strauss. Cuando Liszt tenía diez años fue presentado a Beethoven, el cual, a pesar de su sordera, se entusiasmó y lo besó en la frente. Liszt desarrolla, pues, una línea muy interesante, puesto que avanza de su conocimiento con Beethoven, hasta llegar a ser sujeo de Wagner. Hombre culto y despierto a cuantas sensaciones llegaban a él, unía

a estas cualidades una generosidad sin límite. Pianista formidable, puso de moda el virtuosismo que, casi, ha llegado a nuestros días, con la clásica melena, el tocar de memoria y la improvisación, cosas todas estas que deslumbraban a los auditores; en los últimos años de su vida y siendo ya abate, aún le escoltaba una corte de damas admiradoras. Sus largos viajes como gran virtuoso del piano le permitían conocer a fondo el ambiente musical de los diferentes países y ayudar a todos los jóvenes en la medida de sus fuerzas. Oyo improvisar a Cesar Franck en Paris y se lo recomendó a Brahms, diciéndole: "ahí te envío un músico prodigioso, cuyo único defecto es llamarse Cesar Augusto".

Casi toda la música de Liszt responde a un principio que quiso establecer y que, en el fondo tenía lógica, como se ha visto en nuestros días, pero que fue mal aplicado. Dicho principio, que Liszt pretendió haber inventado, consistía en establecer una tonalidad definida después de lo cual todos los acordes, por extraños que sean, pertenecen a ella. La aplicación de este principio en la música de un compositor tan profuso como lo era Liszt, tenía un terrible peligro; este peligro es el carácter

de improvisación que presta a la obra musical el constante rodar de las tonalidades. En las obras cortas, capasodias o nocturnos, esta indecisión se nota poco; en las sinfonías Dante, Fausto o en la sonata para piano, la fluctuación tonal produce inquietud y malestar en el público, como si le faltase el punto de apoyo. El principio tonal de Liszt quedó aislado y, mucho más tarde, un compositor francés, Debussy, se encargó de establecerlo en otra forma, al dar un vigoroso empuje a todo el artificio armónico que imperaba desde la aparición del bajo continuo.

Entre el academismo, del que no he hablado por falta de tiempo y la revolución exaltada de Berlioz, había un tercer camino que escoger, basado indudablemente en el poema sinfónico, pero añadiéndole la arquitectura tradicional. Eso hizo Saint-Saëns y así empezó Strauss. ¿Y la música pura? Bruckner y Brahms en Alemania y Cesar Franck se encargaron de formar <sup>escuela</sup> en Noruega, un romántico nacionalista, Grieg, y en Rusia, un pujante grupo de compositores, preparaban el movimiento actual.

Saint-Saëns estudió a fondo la técnica hasta el punto

de poder abordar con flexibilidad todos los géneros. Hábil orquestador y artífice sutil, tiene muchos puntos de contacto con Mendelssohn por la superficialidad de su música, si bien atraviesa en estos momentos por grave crisis, pues encontramos más envejecida La danza macabra que La gruta de Fingal. Pero <sup>es</sup> que con la música ocurre un fenómeno extraño y es que está sujeta, como el mar, a movimientos parecidos a grandes ondas que tienen la virtud de atraer o alejar el sentido de ciertas cosas. Al comenzar nuestro siglo despreciábamos a Mendelssohn; ahora nos molesta Saint-Saëns. Se ha dicho que estas inexplicables corrientes eran producidas por la moda. Yo creo que son reacciones inevitables y hasta útiles. ¿Que fue el clasicismo más que una reacción contra la escritura polifónica que comenzaba a asfixiar el ambiente musical? No todos los compositores eran Juan Sebastián Bach. Hagamos justicia a Saint-Saëns, superficial si se quiere, pero correctísimo compositor.

Ricardo Strauss pertenece a nuestro siglo, pero yo me voy a permitir incluirlo en el pasado como continuador del poema sinfónico. Strauss tiene la habilidad

de crearse un estilo amalgamando las fórmulas de todas las escuelas conocidas. Incapaz de estarse quieta, su música, dinámica siempre y a veces epiléptica, busca la vida en una eterna inquietud. Su orquesta se complica inutilmente, su tonalidad se aleja en rapidísimas escapadas, los choques se suceden, metálicos y discordantes, y cuando parece imposible seguir escuchándole con tranquilidad, surge de pronto la banal frase italiana que, con tontería picaresca, lo arregla todo. Tal es Strauss, desde su poema Don Juan hasta la Sinfonía Alpina. Tres grandes obras se destacan entre su producción sinfónica: Muerte y Transfiguración; Fill Eulenspiegel; y Don Quijote. Cuenta Vincent d'Indy que oyendo por primera vez este poema (Don Quijote), iba siguiendo minuciosamente la explicación literaria, confrontándola con la música y admirando la justeza de las descripciones sonoras. Su estupefacción fue terrible cuando, al terminarse la música, le faltaba a él la mitad de la explicación. Y es que existe un peligro al confiar demasiado en la literatura cuando se escribe música. A mi juicio, Muerte y Transfiguración es la gran obra de Strauss. El ambiente penoso del comienzo es admirable

y la Transfiguración se desarrolla en una subida maravillosa. Mientras tomaba cuerpo la música literaria, unos cuantos artistas del norte, no formando grupos, sino todo lo contrario, en medio de un individualismo en el que cada uno de ellos era a modo de astro refulgente que iluminaba a sus incondicionales admiradores, volvieron sus miradas a la música pura, a la arquitectura sonora, a la Sinfonía. Bruckner, Mahler, Brahms, he aquí tres campeones decididos a resucitar el arte de Beethoven. El que quiera leer la apología de Bruckner, la tiene completa en el Arte de dirigir del famoso director de orquesta Weingartner. No cabe mayor diatriba contra aquel pobre organista que, como el otro, escribió nueve sinfonías, la novena con solos y dedicada a Dios. Bien es verdad que Bruckner, hombre tímido, no se atrevió a llamarla novena y saltó lindamente de la octava a la décima. Tanto Bruckner como Mahler no supieron encontrar la grandeza beethoveniana y creyeron en la calidad intrínseca de una obra su magnitud. Error funesto, pues no es lo mismo escuchar siete cuartos de hora la Novena Sinfonía <sup>beethoveniana</sup> que una abrumadora disertación de Bruckner. Mahler dio un marco dramático a sus sinfonías, haciendo de ellas Cantatas con solos y coros,

incluso poniendo episodios desusados, como un solo de trompa de postillón. Estas obras inmensas, barrocas, cuyo número de ejecutantes llegó alguna vez a mil ¿que conexión pueden tener con el arte clásico?

Mucho más digna de respeto es la figura de Brahms. Pocos compositores habrá a quienes se les haya hecho una guerra más terrible. Una legión de enemigos ha querido hacer la disección de la música de Brahms, como <sup>la de un</sup> imitador de Beethoven. Una cosa hay en la que tienen razón sus detractores: Brahms, como Schumann, no sabía orquestar; además esta ignorancia de la orquesta es más grave en una época en la cual Wagner había tendido el puente hacia las sonoridades modernas. Las sinfonías de Brahms suenan de un modo tan opaco, que la música está asfixiada. Es una orquestación tan gris, que un célebre director <sup>alemán</sup> la comparaba a un guiso cuya salsa es tan espesa que al meter una cuchara se queda en pie. Brahms nació en Hamburgo y murió en Viena. Su vida sedentaria carece de interés. Es el poeta de la niebla y de los días brumosos. Ciertamente, en su contextura interna, el arte de Brahms proscede directamente de Beethoven, pero el sentimiento se aparta por completo, es más reconcentrado,

más burgués, sin las genialidades del gran tordo. Es música que carece de rellenos, de toda materia que no sea precisa. Como dijo un gran violinista español: "Es todo carne". En las Baladas, en los Cuartetos, en las sonatas para violín, se ve la expresión de una sinceridad en la que va descartada toda idea espectacular con vistas al aplauso. Su Quinteto para piano y cuerda me parece una obra maestra

y me produce una honda emoción. El primer tiempo es una muestra de que el desarrollo clásico no se ha perdido; el Andante se eleva a las más puras regiones del arte; en cuanto al Scherzo es un trozo de vida burguesa alemana; parece una canción de estudiantes.

Más al Norte de Europa, en Bergen, ciudad de Noruega, nació a mediados del siglo pasado un compositor, Edvard Grieg, prototipo del músico intuitivo y personal que tras un éxito formidable de varios años, se halla hoy un poco menospreciado por todos los grupos de Vanguardia. Unos dicen que es imposible escribir con menos técnica profesional; otros aseguran que el pretendido color de su música está ya com-

pletamente destenido, descolado. Desde luego es evidente que carece, en absoluto, de técnica. Es difícil escribir por una sonata o un cuarteto. No teniendo ni la menor idea de lo que es el desarrollo, sale del paso con un sistema de lo más barato que puede suponerse: el de las transposiciones de fragmentos; este sistema no es suyo tampoco, pues se lo tomó a Schumann. En cuanto al color destenido ¿que novedad puede tener Grieg al lado de las audacias poligonales? Pero no olvidemos aquellas ondas que se parecen al mar; el mejor día, un vanguardista dice que no ha habido en el mundo un genio como Grieg, y tras él avanzará una legión de afiliados poniendo sobre el parés al músico no-ruego. ¿No dijo Ravel que las mejores óperas de Verdi eran La forza del destino y Un ballo in maschera? Tengo la seguridad que si Ravel hubiese tenido que ensayar, como me pasó a mí, durante quince días Un ballo in maschera, hubiera renegado de la nota en que a Verdi se le ocurrió componer semejante ópera. Sin exageraciones, ni modas, convenzamos en que Grieg aportó a la música un sello personal melódico y un colorido especial de armonías que hacían presagiar la reacción debussista.

Nacido en Lieja, nacionalizado francés y consagrado

poco antes de morir, Cesar Augusto Franck, fue en Francia el paralelo de Brahms. Naturalmente, tampoco sabia arquetar. La Sinfonia en re parece una obra escrita para organo. Menos correcto que Brahms, pero más impulsivo, creó una escuela que bien puede llamarse franco-alemana. Desigual en su producción, llega al Meyerbeerismo en sus oratorios: Rebeca o Las Bienaventuranzas y se eleva al ideal más puro en algunas obras de organo y en su música de cámara. La sonata de Violín contiene en el final un Canon, durante el cual el Violín repite un Compás detrás la misma melodía del piano, melodía bellísima, cuya resolución (de enorme dificultad) está vencida de una manera tan natural, que solamente este trozo bastaría para hacerle inmortal. El Quinteto está concebido con acentos dramáticos y exaltados y, en cuanto al cuarteto de cuerda, más austero y reconcentrado, es una maravilla de expresión y de estructura. Magnífica es la obra para piano titulada Preludio, Aria y Final. En el Preludio están contenidos todos los principios estéticos y característicos de Franck: la grandeza y majestuosidad que oscila entre sonoridades de piano y de organo; algunos trozos graves; una fuga misteriosa; un desarrollo beethoveniano y la vuelta solemne del tema inicial. Cuando

se estrenó el Quarteto en la Sociedad Nacional de París, César Franck tenía sesenta años y fue el primero que se sorprendió con su gran éxito. Sus obras anteriores habían pasado sin pena ni gloria y, si se exceptúa un grupito de discípulos e incondicionales, estaba considerado por todo el mundo como un compositor mediocre y latoso. En efecto, aquel modesto organista de Santa Clotilde, aquella figurilla grotesca que buscaba por las calles de París, yendo precipitadamente de un lado a otro para ganarse la vida dando lecciones ¿como iban a creer los parisenses que se trataba de un genio? Triunfaba entonces Massenet con su teatro azucarado y Saint-Saëns con un neo-clasicismo tan correcto como superficial y no estaba el ambiente preparado para música de expresión honda.

Mientras estas cosas ocurrían en los países de abolengo musical, una reacción inesperada se formaba en Rusia, que había de producir enorme conmoción en el mundo de los sonidos. Los músicos rusos habían estado apartados del movimiento artístico y, este mismo apartamiento, les había favorecido en cuanto a la pureza de sus ideales nacionalistas. Hasta el siglo XVIII no llegan a nosotros nombres de compositores rusos. En realidad fue Glinka

el fundador de la escuela rusa. Quizá su amistad con Bellini y Donizetti y, probablemente, el pobrísimo panorama musical que ofrecía entonces la Ópera fue el motivo que le llevó a crear un arte nacional a base del canto ruso popular. Muchas dificultades tuvo que vencer, pero, al fin, en el teatro Imperial de San Petersburgo, fue estrenada su ópera La Vida por el Zar y con su estreno colocados los cimientos de una escuela importantísima. Esto ocurría en 1836, es decir, poco después de la muerte de Beethoven y cuando navegábamos en pleno romanticismo. La importancia histórica de Glinka es inmensa, pues a más de su apostolado como precursor, empleó fórmulas armónicas nuevas, entre ellas la escala de tonos enteros, uno de los grandes resortes de Debussy.

El nombre de Alejandro Dargomyzski está hoy completamente olvidado. Es una injusticia, pues su influencia fue muy grande con los músicos jóvenes y su casa el punto de reunión para el famoso grupo de los cinco. Si no como compositor, al menos podemos decir que Dargomyzski era el alma que dió vida a la música rusa. ¡Y que grandes artistas reunió en su casa! Uno de ellos, Alejandro Borodine, hombre de ciencias, pues ejer-

ció el profesorado en la Medicina, es, quizá, de los Compositores más finos que han existido. No sé porqué, el espíritu de Borodine me recuerda al de Mozart; es un espíritu exquisito, fino, aristocrático. Su carrera profesional no le impide estudiar a conciencia la música; y a su arte sutil une la inspiración más lozana y más fresca. Quiere hacer óperas y le sale una maravilla: El príncipe Igor; hace poemas sinfónicos y surge en las estepas del Asia Central; esboza cuadritos pequeños y resulta la Petite Suite, como un collar de perlas.

Nicolas Rimsky-Korsakov es el hombre prodigio de este grupo, no solamente por <sup>su</sup> talento sino también por su apenas creíble actividad. Perteneció al cuerpo de la Marina; tuvo verdadera vocación pedagógica, pues casi toda la generación actual de compositores rusos son discípulos suyos; escribió óperas y música sinfónica; y aún le quedó tiempo para terminar, arreglar y orquestar algunas obras de sus compañeros. Yo le ví, en París, escuchando el Pelléas de Debussy, como hombre que oye algo raro y que no comprende. Las óperas de Rimsky afectan formas diversas, según la época a que pertenecen; Snegurotchka está escrita en la forma tradicional italiana. Las últimas, como El gallo de

oro llevan estructura más moderna. En sus poemas sinfónicos, Rimsky emplea temas cortos, precisos y claros, con marcado sabor oriental. Todos ellos son muy conocidos: Cuento mágico, Sadko, Antar, Scheerazade. La realización escénica que de este último hizo la compañía de Bailes rusos no coincide con los asuntos que directamente tomó Rimsky de Los mil y una noches; no obstante, es tan evocador el episodio que se desarrolla en el palacio del Sultán Schahriak y marcha tan de acuerdo con el espíritu de la música que, cuando por primera <sup>vez</sup> vi el ballet en el teatro de los Campos Elíseos de París, mi impresión fué enorme y salí a la calle sin ver el resto del espectáculo. Después, por coincidencias debidas al misterioso engranaje de la vida, llegué a ser director de la orquesta de los ballets rusos durante tres meses, y dirigí más de treinta veces la Scheerazade, sin que se borrase en mí la impresión primera.

Entre las obras que arregló y orquestó Rimsky figura la Ópera Boris Godunov de Modesto Petróvitch Mussorgsky, el más genial de todo el grupo; que inició su vida conviviendo con el pueblo; el hombre más desordenado, desequilibrado y desgraciado que pueda imaginarse. En los últimos años de su vida perdió la fortuna que tenía, aceptó

Varios empleos y murió después de larga enfermedad en un hospital militar. Boris Godunow presenta gran novedad de fondo y de forma y esta circunstancia la hace única, sin el menor contacto con las otras óperas, rusas y de los demás países. Boris es un drama nacional y su protagonista el pueblo, maravillosamente evocado por su autor, en un ambiente en el que se destaca la inflexión, simple y a la vez profunda, del canto popular. Todo allí es verdad, sin otro fin que la emoción y el sentimiento, completamente fuera de los procedimientos y de las fórmulas de otras escuelas. Como todos los rusos, Mussorgsky emplea frases breves o simples entonaciones que, colocadas con gran oportunidad, dan relieve e importancia a un gesto o a una palabra.

Alejandro Glazunow, a quien acabo de conocer personalmente en Madrid; Liapunow, Balakirew, siguen la escuela nacionalista tan brillantemente representada por sus compañeros Rimsky, Mussorgsky y Borodine. Pero otros compositores, de tendencias más eclécticas, abordaron un arte cosmopolita y, por consiguiente, menos personal. Dos de entre ellos alcanzaron gran fama: Rubinstein y Tschaiikowsky. Antonio Rubinstein, universalmente célebre como virtuoso del piano, escribía música influenciado por las obras que tocaba; las

Sombras de los románticos, sobre todo Chopin y Schumann, se adivinan tras los acordes de sus piezas, y también de sus operas, El Demonio o Feramos. Sus compatriotas lo adoraban. En los últimos años de su vida le molestaba la fama de virtuoso, a juzgar por <sup>su</sup> célebre frase: "Yo ya no toco el piano, lo mastico". Tenía la obsesión del compositor. Pedro Tschaiikowsky, muy superior en cultura y en invención a Rubinstein, llevaba en sus venas algo de sangre meyerbeeriana. Ecléctico, desigual, con tendencias al enfatismo, al lado de trozos triviales y huecos se encuentran aciertos preciosos, como la Coda del primer tiempo en su Sinfonía Patética o el tema inicial de su Quinta Sinfonía.

Pero surgen nuevos músicos rusos, Scriabine, Stravinsky, que desvían, en parte, el esfuerzo nacionalista hacia otros ideales. La música rusa penetra en Francia como <sup>un</sup> ariste en los primeros años de nuestro siglo, produciendo, primero, un deslumbramiento general, después, la formación de una nueva escuela cuyo iniciador es Debussy. Surgen reacciones en otros países: Inglaterra, Italia, España. El pasado siglo fue prodigo en acontecimientos musicales; pero el nuestro parece ser de inquietud, de neurosis, de exaltadas polémicas, de fórmulas definitivas... que duran a lo mejor un año. La

nota polifonal pone una interrogación en el pentagrama, mientras nos ensordece el ruido del jazz y pasa a nuestro lado lanzando torrentes de vapor una potente locomotora; es el Pacific de Honegger. Nos aturdimos, corremos de un lado para otro, nos creemos perdidos y en la mayor confusión; pero no, muy atrás, lejos, divisamos una figura; corremos hacia ella, desandando todo el camino, apercibimos sus facciones y son las de un antiguo amigo; el nos salvará; echémonos en sus brazos, es Domenico Scarlatti.

## Música moderna

Música moderna es un término muy relativo. Lo que hoy es moderno sabemos que mañana no ha de serlo. ¡Cuántas veces se ha creído encontrar la fórmula definitiva en el arte! Si Kreutzer salió con las manos en la cabeza cuando oyó por primera vez una de las sinfonías de Beethoven ¿que hubiera hecho ahora después <sup>de la música politonal?</sup> del Pierrot lunaire de Schoenberg? Pero tengo que buscar un punto de partida y por lo tanto voy a llamar música moderna a las obras escritas desde Debussy hasta nuestros días.

Una innovación de escritura armónica tan grande es difícil suponerla aislada y, es indudable, que el movimiento musical tuvo ejercicio influencias en el gran compositor francés. Además, la reacción debussista era una muestra de individualismo frente a Wagner y <sup>a</sup> Franck. De un lado la grandeza fastuosa de la Tetralogía con su batallón de profesores en la orquesta, del otro el refinamiento cincelado y la música íntima en La siesta del fauno. Sin embargo, hay otro detalle más curioso todavía: Debussy tuvo [según la opinión de sus muchos y encarnizados enemigos] un precursor en la persona de Erik Satie. Parece ser que el impenitente humorista, autor de las Piezas en forma de pera y de las Danzas para echar a correr había escrito ya algunas de sus cosas cuando

apareció el genial autor de Pelleas. Erik Satie fue condiscípulo mío en la Schola Cantorum, sin que yo haya sabido nunca porque se le ocurrió la idea de ir a estudiar con Vincent d'Indy, cuyos ideales eran más tradicionalistas <sup>que</sup> revolucionarios.

Claudio Aquiles Debussy (y conste que el Aquiles desapareció como el Augusto de Franck) es el prototipo del artista traído y escéptico que, bajo una fina y sutil ironía, devuelve en humorismo transparente y mordaz, como aguda espada florentina, la incompreensión de sus contemporáneos. Su época de polémicas fue corta; aquella época en la cual gritaba: "¡Abajo Gluck, viva Rameau!" <sup>¡papaí wata!</sup> Después, una vida tan retirada como confortable, en espera de un éxito que no venía nunca. Se comprende que escribiera, poco antes de morir, las siguientes palabras a su editor Durand: "Me encuentro viejo, enfermo y sin gloria".

La gran valentía de Debussy fue hacer tabla rasa con todas las reglas de la armonía tradicional. Si todo en el arte evoluciona ¿por qué razón un código de reglas artificiosas sigue arrastrándose pensosamente siglo tras siglo? ¿Es que los tratados de armonía explican alguna vez con argumentos sólidos sus reglas y prohibiciones? Naturalmente, todo este castillo de naipes vino al suelo en cuanto el

insigne músico francés lo movió. Pero Debussy, después de destruir tenía que inventar algo; e inventó una fórmula; y tal cariño le tomó a su fórmula, que se hizo a sí mismo su tratado, con reglas y prohibiciones; por eso, cuando oyó La consagración de la Primavera de Stravinsky se indignó y gritaba: "Esto no, esto es demasiado". Ya le parecía aquello una forma diferente y, sobre todo, un principio estético a base de ritmos, muy en contraposición con el suyo.

Debussy inventa una fórmula, tomando de la arquitectura tradicional lo menos que puede; tiene la valentía de romper las trabas armónicas. Todo eso está muy bien, pero hay algo mucho más importante: Debussy es un artista admirable, dotado de sensibilidad exquisita. Desde sus preludios hasta Pelleas hay una gama de matices, de preciosidades melódicas y de factura y, en ocasiones, un sentimiento muy hondo. La luz tropical de La siesta del fauno; la melodía maravillosa del Andante de su Cuarteto; la evocación de su obra para piano La noche en Granada; el humorismo de la Canción Fantoches, bastarían para hacerle inmortal. Pero es autor también de una ópera. Luis Laloy, crítico y amigo de Debussy, juzgó así el principio estético de su obra: "La música nueva está hecha a base de un sistema, según el cual, las notas se atraen directamente,

sin buscar el apoyo de una escala determinada; los acordes se atraen, sin necesidad de cadencias; las ideas se atraen sin necesidad de modulaciones y todo se encadena sin obedecer a ninguna <sup>ley</sup> sino simplemente a las reglas de la sensación auditiva". Seguramente estará en lo cierto Laloy, pero a mí esta explicación me parece más literaria que musical. De todos modos, el Pelléas supone un modelo exótico de drama musical, que probablemente quedará aislado, ya que ni su mismo autor se atrevió a repetirlo. El verdadero mérito de Pelléas está en su gran unidad de concepción más que en las fórmulas y procedimientos de estructura. La declamación lírica de Pelléas no sigue las sinuosidades de la acción, como en Wagner, sino que va más lejos e imita prosódicamente las inflexiones de voz según el carácter y temperamento de cada personaje, de tal manera, que cada uno de ellos declame de modo distinto. Sobre esta declamación continua, [pues no hay ni un solo trozo cantado en toda la obra] la orquesta hace unas ilustraciones sinfónicas en las que se trasluce, aunque de lejos, la trama Wagneriana, si bien con procedimientos latinos y por eliminación, es decir, no empleando más materiales que los puramente indispensables. No obstante, la armonía,

o mejor dicho, los acordes, son los verdaderos protagonistas de la obra, nivelando los sentimientos, evocando escenas anteriores y describiendo el ambiente y el paisaje. (2da vuelta)

Pequeñito, viraracho, decidido, optimista; he aquí Maurice Ravel. ¡Que profundo error <sup>el de</sup> los que le consideraron como un imitador de Debussy! Puede ser que en su primera época, cuando apareció su Habanera y el cuarteto existieran algunas influencias de fórmulas y del individualismo debussyiano. Pero gravitaba entonces por París un astro ruso, Stravinsky, discípulo de Rimsky que atraído por la música francesa, desconcertó a todo el mundo con sus ballets. El pájaro de fuego y después Petrouchka traían la novedad del ritmo. Por un poco de tiempo los dos grandes compositores marcharon a la par. Daphnis et Chloé es ya una obra rítmica, lo más lejos posible de la fórmula individualista de Debussy. Después de aquella arquitectura sonora casi gótica en que la piedra se hace encaje, volvíamos otra vez al barroquismo, con sus entrecruzadas líneas y <sup>su</sup>hojarasca.

Ravel aceptó aquel formulario nuevo, volvió un poco sobre sus ideas, netamente francesas, amoldó a su temperamento de alquimista la arquitectura clásica y se trazó una línea recta, que aún sigue. Artista de laboratorio,

En España, en Madrid al menos, la música de Debussy no acaba de cuajar. Una selecta minoría de aficionados llega al fondo de su obra, pero, la masa de público permanece indiferente ante las bellezas de esta música dulce y poética. Transcribo el hecho, sin que yo mismo pueda dar una solución satisfactoria a la lamentable deficiencia.

pero artista ante todo, sabe conmovér, al mismo tiempo que presenta en sus obras un preciosismo audaz y exquisito, que lleva por base una técnica formidable. La Sonatina para piano (una de sus más sugestivas producciones); la Sonata para Violín y Violoncello, algo árida y seca, aunque perfecta como equilibrio sonoro; el Fris y, recientemente, la Sonata de Violín forman un grupo arquitectural frente a su producción de fantasía: Ma mère l'oye, escrita originalmente para piano a cuatro manos y estrenada por dos niños de corta edad; los fantásticos Miroirs; y su mejor obra hasta ahora: La Valse, prodigio de concepción y de orquesta.

Mientras tanto, dos Compositores rusos, Scriabine y Stravinsky, preparaban nuevas reacciones. Scriabine merece un gran respeto por su sinceridad. Yo no puedo, sin embargo, admirarle. Aplicar a la música toda una ideología teosófica, me parece un profundo error. Explicar por medio de sonidos la evolución del protoplasma, el éxtasis o el simbolismo de Prometeo, es tarea para desequilibrar al más templado. A pesar de su aparato moderno, de sus disonancias y de estar hecho a base de un acorde en cuartas, la contextura del poema Prometeo es francamente clásica.

En cambio, Igor Stravinsky tenía el feurito, cuando estrenó Petrouchka y La Consagración de la Primavera, de marchar a la cabeza de los Vanguardistas y de mostrar un camino nuevo en cada obra que estrenaba. En lugar de seguir la línea recta, caminaba a saltos; así lo reconocían todos y en verdad que se lo merecía, pues los tres primeros ballets fueron magníficos. El último cuadro de Petrouchka es una preciosidad, con sus episodios y sus danzas populares. La música de Stravinsky, a pesar de su aparente sequedad, se apoya sobre sólidas bases tonales y tiene un poder rítmico admirable.

La guerra del año 14 trajo un periodo de indecisión para todas las actividades humanas y la música no había de escapar a él. Para los músicos que, como Ravel, tenían un plan definido, esto suponía muy poco; pero ya hemos dicho que Stravinsky marchaba a saltos y no cayó en la cuenta de una cosa, por tanto muy verosímil: Seis compositores jóvenes se reunieron en París para resolver la siguiente cuestión: ¿Porqué ha de ser Stravinsky el que dé siempre la norma? ¿Porqué no le ganamos nosotros en audacias? y en efecto, al poco tiempo, el grupo de los seis había ganado en aquella original carrera hacia las disonancias.

El mérito de esto era relativo, ya que el arte y las audacias son cosas distintas; pero el terrible ataque al amor propio de Stravinsky lo desconcertó y comenzó a fluctuar. El estado de cosas lo demuestra el incidente ocurrido con el crítico Jean Marnold a la entrada de un concierto: "Señor Stravinsky, dijo el temible crítico, vuestra última obra es muy mala"; "Señor Marnold, mi última obra es una maravilla", contestó el otro. Sin embargo, el insigne músico ruso no podía impedir la vertiginosa carrera emprendida por los jóvenes y era demasiado artista para no hacer de la música otra cosa que una acumulación de disonancias.

Por si esto fuera poco, un compositor austriaco, Arnold Schönberg, iba a complicar más la situación. Heredero directo de Wagner, como se ve claramente por su Sexteto y sus primeros poemas de orquesta, Schönberg imaginó un día el extraño sistema de que no existe la división de intervalos consonantes y disonantes. Todos los choques armónicos son buenos, de cualquier movimiento de voces que procedan; y para explicar esto publicó un tratado de armonía. Schönberg es el apóstol de la insinceridad a través de un cerebralismo maligno; no cree en su sistema ni en su

música; Deseaba tan solo, y lo ha conseguido, hacerse célebre a fuerza de escándalos y de tumultos. Recientemente, una importante sociedad española, organizó un festival de sus obras y le hizo venir para dirigirlos. A los diez minutos, el público empezó a dar señales de impaciencia; al cuarto de hora, la tempestad estaba próxima; a la media hora, el tumulto había arrojado en tal forma, que Schönberg le dio la batuta al Concertino y se retiró, muy digno, al cuarto de artistas. Desolado, el secretario <sup>de la sociedad</sup> fue a su encuentro y, con gran estupefacción, vio que el autor del Pierrot Lunaire sonreía diciéndole: "No pase cuidado, señor secretario, en todas partes me ocurre lo mismo".

Schönberg ha influido mucho en los jóvenes músicos de todos los países. La acumulación de disonancias denominadas, de una manera algo hipócrita, apoyaturas sin resolución, empezó a causar, pues se reducía a un constante choque de segundas, y no hubo más remedio que echar mano de otra cosa que renovase un poco el ambiente musical. Entonces apareció la politonalidad. Dicha politonalidad es un fenómeno que la naturaleza da espontáneamente. Al aire libre la politonalidad nos encanta; en locales cerrados nos exaspera. No he logrado saber en que con-

siste esto. Voy a probarlo con dos ejemplos. En una formación militar hay siempre un momento solemne en que tocan juntas todas las bandas de música y los clarines de caballería; se produce entonces un conjunto politonal. Otro ejemplo: en las verbenas, con la música de los caballitos, las trompetitas de juguetes, el pitito de los globos, la música de los circos, los bailes populares, todo ello es eminentemente politonal. Sin embargo, a nadie molesta; todo el mundo está de acuerdo en que aquella batahola resulta interesante. Pero aplicada a la música es ya otro cuento.

Es posible que la precipitación con que <sup>se</sup> ha adoptado y su empleo, a capricho, hayan sido causa de su fracaso; porque la politonalidad ha fracasado, por estar mal enfocada y por la insinceridad de algunos compositores. Y para probarlo contaré otro incidente, esta vez entre un músico y un editor, los dos de París. Dicho músico recibió, para corregirlas, las pruebas de una obra suya, politonal, que estaba en prensa. En vez de hacer las correcciones, el músico las devolvió al editor, diciéndole: "acepto como buenas, las faltas que haya podido hacer el grabador". El editor se indignó: "¡Como! ¡tan poca es su dignidad de artista que admite las faltas inconscientes

de un grabador como colaboración?" Los grabadores trabajan en planchas de cobre y al revés, como un negativo de fotografía, para que, al hacer la impresión, resulte al derecho. La politonalidad es un recurso como otro cualquiera, pero hay que emplearla con sentido lógico, como la utilizó Manuel de Falla en su obra: El retablo de Maese Pedro, cuando describe la salida de los ejércitos de Don Gaiferos. Empleada a capricho es una cosa tan vulgar y de tan poco precio, tan al alcance de todas las fortunas, que los verdaderos artistas empezaron a temer por el porvenir de la música: "Hemos ido demasiado lejos", dijo Alfredo Casella al presidente de la Sociedad Internacional; "Volvámos a Bach", se dijo Stravinsky cuando escribió su sonata para piano; "retrocedamos a Scarlatti", han dicho unos cuantos; y esta es la última novedad de la música: hacer arte dieciochesco, añadiéndole los aportes modernos. La solución no me parece mal, pues llega en un momento de tal gravedad, que Ravel y el crítico Vuillermoz, declararon en París: "Cuidado, señores, que el arte musical se deshace".

Pero es que hay otro problema. Existe un personaje intermediario entre los artistas y el público. Este personaje, que es el editor, tiene forzosamente un carácter económico,

mercantil. El compositor no puede prescindir del editor, porque gracias a él sus obras se conocen y se difunden. Ahora bien, el editor valora a los compositores según el dinero que le reportan. Esto explica que un editor respondiese a una demanda de un compositor francés, parodian-  
do la frase de una célebre comedia española: "No quiero más música de usted; las ediciones de sus obras aumentan, que es el colmo de no venderse".

Los editores han encontrado ahora un nuevo camino, bastante útil para ellos, para los autores y también para las orquestas; dicho camino es la fusión de la música sinfónica con el cinematógrafo. En Europa este procedimiento está dando grandes resultados artísticos y económicos y ha habido escenas desarrolladas en el teatro, para las cuales se ha utilizado el Pacific 231 de Honegger. Esta <sup>obra</sup> vibrante, rítmica, y que, como dice una arpista madrileña, "suena a hierro", será un poema según asegura su autor, pero a mi me parece una descripción magistral y, muy de acuerdo con el ambiente de un cinematógrafo.

Hacer un juicio crítico de los compositores que viven y que están en plena euforia de su producción sería, por lo menos, aventurado. No se puede juzgar del arte actual más que

por impresión; basta leer artículos o libros escritos hace medio siglo para convencerse del peligro que ofrece establecer afirmaciones definitivas sobre artistas que conviven con nosotros. Algo, sin embargo, se puede afirmar, y es la actividad creciente de los músicos en Europa y en América. En Austria, Schönberg ha hecho escuela con sus atonalidades, si bien, entre los que le han seguido no todos han llegado al mismo grado de audacia. Egon Wellesz, más titánico y más sugestivo que Schönberg, se inclina hacia un preciosismo al estilo de Debussy. En cambio, Alban Berg, Alois Hába y Erich Korngold, presentan caracteres más germánicos, con sus cromatismos y combinaciones atonales.

En Hungría destaca la figura de Béla Bartók. Los húngaros dan un contingente grande de artistas, sobre todo, virtuosos. Bartók ha hecho estudios especiales de música popular magiar y rumana y, creo yo, que acierta con más frecuencia en este sentido que cuando quiere competir en atonalidades con sus compañeros más avanzados. Los cantos magiares que recuerdan las escalas gregorianas, con ritmos imprevistos, han proporcionado a Bartók materiales interesantes que él ha sabido moldear con rudeza a veces, pero también con refinamiento armónico.

En Francia había dos corrientes opuestas al estallar la guerra del 14. Los discípulos de César Franck formaron una escuela que, aunque no reaccionaria, se apoyaba en la tradición o, lo que es lo mismo, en Bach, Beethoven y Wagner. Duparc y d'Indy fueron los dos representantes más ilustres de esta escuela y, precisamente, d'Indy, formando grupo con Charles Bordes y el organista Guilmant, fundó un conservatorio llamado Schola Cantorum no solamente porque de allí salían los Contores de San Gervasio sino también porque en su programa entraba hacer una edición de las obras polifónicas del siglo XVI. El momento era oportuno, porque en aquella época el conservatorio <sup>oficial</sup> estaba muy desprestigiado. Después, el compositor Gabriel Fauré fue nombrado director del Centro Oficial y, a su alrededor se agruparon jóvenes de verdadero mérito. Gabriel Fauré, eminentemente francés, de espíritu cortesano y creador de admirables cuartetos y canciones, hizo pronto escuela, que se consideró más nacionalista que la que capitaneaba d'Indy en la Schola Cantorum. Más tarde, sus discípulos se afiliaron a Claudio Debussy, formándose dos campos francamente hostiles. Aquellas dos tendencias, con ideales bien definidos, tenían

fuerza y poder para influenciar a los demás países. La desorientación que trajo consigo la post-guerra lo empujó todo y de grupos grandes se pasó al individualismo. Aquel grupo de los seis, que quiso imitar al de los cinco en Rusia, se deshizo bien pronto. Además, de aquellos seis no todos eran franceses, pues Arthur Honegger ha nacido en Suiza. Me parece el mejor dotado de todos ellos y se inclina, con gran acierto, hacia el contrapunto, hacia una polifonía redentora, que parece vislumbrarse en el horizonte musical del porvenir. Y mientras Mlle Fagliaferre pasea, aburrída, su linda carita de fastidio, Darius Milhaud escribe obras sin cesar, muchas obras, a vuelo de pluma, rápidamente, lo que le salga; su mayor deseo sería estrenar las obras sin ningún ensayo; por lo menos así lo ha dicho.

La reacción italiana tiene, a mi entender, un gran mérito, como también lo tiene la reacción española. Italia estaba dominada por la ópera y España por la zarzuela; dominio mercantil, no artístico. El Verismo italiano había dejado profundas huellas. A los grandes editores italianos les convenía seguir explotando este filón y era necesario ser héroes para marchar en contra de tan impetuosa corriente.

Algo hizo para mejorar el ambiente operístico Ildebrando Pizzetti con sus óperas: Fedra, Debora e Jacle, como también Zandonai y Franco Alfano, autor este último de La leyenda de Sakuntala. Pero lo verdaderamente admirable de los modernos italianos es haber podido formar una nueva escuela sinfónica. Mucha parte de esta labor corresponde a Alfredo Casella, cuyas dotes de organizador recuerdan un poco las de Lulli o las de Rameau. Casella ha hecho su educación musical en París, adquiriendo relieve enseguida por sus cualidades de pianista y de director de orquesta. Hombre activo, es el alma de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea, que celebra sus anuales festivales en diferentes países. A estos festivales acuden presurosos los jóvenes compositores, llenos de ilusión y esperando encontrar el fallo aprobatorio del público para las nuevas fórmulas encontradas por ellos.

Uno de los compositores italianos que más éxito obtienen es Ottorino Respighi; este éxito creo yo que se debe a dos cosas: la primera, al carácter un poco ecléctico de su obra y, después, a su propósito de ser algo tradicionalista; su modernismo es más bien moderado. Dos poemas para orquesta le han hecho célebre: Fuentes de Roma

y Pinos de Roma. Fíase el avanza un importante grupo de Vanguardia: Malipiero, Formasini, Santoliquido y Castell nuovo Fedesco.

Inglaterra da también muestra de actividad. Los ingleses que son formidables literatos y poetas han dado al mundo, producen pocos músicos. Furo, es cierto, una época brillantísima: la de los Virginalistas. De ellos, el más grande fue Purcell, Organista de la Abadía de Westminster y compositor de la Corte. Desde la muerte de Purcell, ocurrida en 1695, Inglaterra ha hecho de la música un <sup>arte</sup> de importación y ha considerado como suyos grandes nombres: Haendel, Haydn, Mendelssohn. El país de las romanzas y de las baladas, en donde se encuentran detestables cantantes y admirables instrumentistas, comenzó a salir de su inactividad al finalizar el pasado siglo con la venerable figura de Elgar. Dicho compositor está considerado como ecléctico, como un resumen de diferentes estilos, a juzgar por sus grandes obras, las Variaciones o el oratorio titulado El sueño de Geroncio. Pero, ¿cual es la verdadera música inglesa? Basta recordar las producciones de los actuales compositores para convencerse de que es muy difícil, no ya considerarlos como escuela definida, sino también clasificarlos por grupos. El

mas atrayente de todos es Vaughan Williams, autor de la Sinfonia London y de cuartetos preciosos. La musica de Williams está influenciada por Francia; no en balde Williams fué discipulo de Ravel. Tambien es sugestivo Gustavo Holst, el autor del poema Los planetas, aunque lleva tambien la marca ecléctica. Arnold Bax, Holbrooke, Lord Berners y Arthur Bliss imitan completamente las obras politonales franco-italianas. La personalidad más saliente de Inglaterra es Eugene Goossens, gran músico y, como Casella en Italia, hombre dotado de grandes condiciones de director y de organizador. La musica de Goossens tiende hacia la sequedad, si bien es dinámica y de gran espíritu. Mencionaré entre sus obras: El eterno ritmo. No debo pasar en silencio el nombre del, quizá, más personal de los compositores ingleses: John Ireland, cuya sonata para Violín, de templado modernismo, ha sido muy bien acogida por los publicos.

Y, para no alargar demasiado esta nomenclatura, citaré los nombres de Prokofieff, Szymanowski y Hindemitt, de gran talento, aunque de ideas y procedimientos diferentes. Szymanowski, a quien podríamos llamar el sucesor de Chopin en Polonia, se acerca, por sus fórmulas, a la manera de los compositores franceses; en cambio Hindemitt aborda franca-

mente el contrapunto cerrado, con fortuna casi siempre, aunque este <sup>procedimiento</sup> sobrio y austero, le haya valido el calificativo de faux-Brahms por parte de un compositor francés.

Y voy a terminar ocupándome breves momentos de un factor importantísimo, ya que sin él no puede haber ni conciertos, ni óperas: me refiero al público. Por regla general, el público musical suele orientarse bien, por una cualidad que tiene casi siempre, y es que está completamente libre de prejuicios. Claro es que hay en la música un poder de sugestión que, como aguja magnética, puede desviar el éxito hacia un lado o hacia otro. En nuestro siglo, donde las fórmulas y las tendencias cambian rapidísimamente, se ve, por regla general, seguir a los públicos una línea lo más recta posible, avanzando lentamente y con precaución, cuando se le ofrecen caminos peligrosos y resbaladizos. Hay, además, infinitos matices dentro de la totalidad del público, pues la experiencia ha demostrado que mientras una parte de él solamente se interesa por los intérpretes; otra parte, la más selecta, acude a los conciertos ó a las óperas para oír música.

El intérprete, en categoría de virtuoso, queda constantemente por el mundo como estrella excante tocando o cantando

Siempre las mismas obras. Dichos artistas no hacen nada por el arte y además perjudican enormemente el nivel cultural de la música, con perjuicio de otros artistas de ideales más elevados o de grupos de cámara cuya labor es digna de los mayores elogios. La víctima de todo esto es el público. De las treinta y dos sonatas <sup>para piano</sup> de Beethoven, no se conocen más que dos o tres; del mismo Chopin no se toca más que una sonata, la de la marcha fúnebre. De los modernos no hablemos, pues los virtuosos le tienen un pánico atroz. Ya sé que hay excepciones y que, tanto en América como en Europa, existen buenos intérpretes que al mismo tiempo que buscan su lucimiento, (lo que es bien legítimo por su parte) procuran encantar al público. Porque, ha sido tanta la rapidez con que han marchado los compositores desde Wagner hasta hoy que, aún con la mejor buena fe, los auditorios no pueden seguirlos. Una sala de conciertos no se llena únicamente con los profesionales; acuden también representantes de otras actividades humanas que juzgan (y hacen bien) por impresión. La música debe ser comprendida por todo el mundo; es la expresión del sentimiento por medio de sonidos. La fórmula del día, la estructura interna, la complicación de escritura, son elementos y datos que no cuentan, que

no deben contar para el público que escucha; para ello están los profesionales que saben analizarlos, para eso están los críticos que deben encaminar y guiar al que asiste a un concierto o a una ópera, sin otra finalidad que buscar un alivio, un oasis, en la tremenda lucha por la vida. La música es un destello divino y, como tal, debe ser accesible a todos.

## Como se hace una obra

---

Creo yo que el título de esta conferencia: "Como se hace una obra" no es completamente exacto. Mejor hubiera podido titularse "Como hago yo una obra". Me parece importante declararlo así, pues podría ocurrir que otros compositores, mis colegas, interrumpiesen la disertación para decirme que ellos no proceden del mismo modo cuando trasladan sus ideas al pentagrama. Y tendrían razón pues nada hay más variable que hacer real el mundo fantástico que un artista concibe. Quedamos, pues, en que esta conferencia no tiene otro fin que poner a descubierto el mecanismo que yo empleo al escribir una obra. No obstante, como, si bien se sabe cuando se comienza un trozo de música, es imposible saber cuando este va a terminar; no es cosa de tener al auditorio varios días esperando a que llegue el último compás. En vista de ello, vamos a suponer que yo estoy escribiendo mis "Danzas fantásticas"; que he terminado Exaltación y En sueño, y que voy a comenzar la última: Otgia. Esto nos plantea el primer problema: ¿Cuales son las fuentes de la inspiración?. Como tantas cosas de este mundo, la materia inspiradora viene siempre a posteriori. Sería una necesidad decir: "Voy a tal sitio para inspirarme". Es más,

bastaría proponérselo para que no ocurriese. Después, mucho después que hemos sido impresionados por algo, paisajes, escenas, personas, ese cuadro que ha quedado como grabado en nuestra imaginación, va transformándose poco a poco y tomando contornos y colores más puros, es decir, que de la realidad pasa a un estado más irreal y, por tanto, más en condiciones de afinidad con la inmaterialidad de la música. Es entonces cuando llega el momento de ponerlo en marcha.

Las Danzas fantásticas llevan epígrafes entresacados de una novela: La Orgía, de José Más; lo cual no quiere decir que el asunto literario tenga que ver con la música. Se trata, únicamente <sup>de</sup> que los tres epígrafes tienen cierta conexión con el espíritu, musical y algo coreográfico de las tres danzas. Son estados de alma expresados rítmicamente, bajo la eterna ley del contraste. José Más, hijo de Más y Prat, el autor de La tierra de María Santísima, ha hecho una serie de novelas sevillanas de las cuales La Orgía es de las más características. La primera danza: Exaltación que, aunque muy de lejos, hace recordar la jota aragonesa, está encabezada con el siguiente epígrafe: " Parecía como si las figuras de aquel cuadro incomparable, se movieran dentro del cáliz de una flor ". La segun-

da danza: Enueño, esta basada en el ritmo del zortzico vasco, aunque su parte central es francamente andaluza; el epigrafe dice así: "Las cuerdas de la guitarra, al sonar, eran como lamentos de un alma que no pudiera más con el peso de la amargura". Pero tenemos que hacer la tercera danza, que se va a titular como la novela: Olgia y vendrá a ser como un canto a la manzanilla, el perfumado vino de Sanlúcar de Barrameda, la ciudad de plata, situada en la desembocadura del Guadalquivir, mezcla adorable de mar y de viñas, de playa y de bodegas, de casitas blancas y de calles estrechas como cintas.

José Maís nos ofrece un epigrafe exacto: "El perfume de las flores se confundía con el olor de la manzanilla, y del fondo de las estrechas copas, llenas del vino incomparable, como un incienso, se elevaba la alegría". Es todo un cuadro. Alejémonos lo posible de la tradicional pañudereta y no busquemos los materiales o mejor dicho, los elementos reales en las artificiosas fiestas que en Andalucía preparan todas las primavera a los ingleses; Porque en Sevilla llaman ingleses a todos los turistas, aunque sean chinos. En el patio, modesto y sencillo, de una casita situada en una de las barriadas sevillanas: Francia, la Macarena o San Bernardo,

Se celebra una boda, un bautizo, o simplemente el santo de la muchacha que habita la casita; han acudido vecinos y vecinas, amigos y amiguitas. Cantan, bien, bailan; la alegría se manifiesta en los semblantes y en el brillar de los negros ojos. Y es que en medio del patio hay, sobre la mesa, una gran cañera con las estrechas copas de que nos habla José Maís, las típicas cañas, llenas de manzanilla, el vino que todo lo alegra, sin temer tragedias ni embriagueses repulsivas. Todo esto está muy bien, pero hay que ponerlo en música. No existe vértigo mayor que el que produce una cuartilla de papel pautado en blanco; aquellos pentagramas dispuestos a que los rellenen con notas tienen cierto semblante buelón, que produce, cuando menos, respeto.

Para escribir una obra musical se necesitan dos cosas indispensables: la técnica profesional y lo que vulgarmente se llama inspiración. La técnica se adquiere con perseverancia, muchísima paciencia y el estudio asiduo de varios años. Alguna que otra vez se oye hablar de artistas autodidactos y hasta casi analfabetos. Hay que desconfiar mucho de todo eso, pues si bien la historia del arte nos presenta algún que otro genio que sin estudiar nada se ha hecho célebre, como Chueca en España,

ha sido siempre bajo un punto de vista popular, folk-lórico. Siempre se debe saber a donde se va y por donde se va; el eterno comentario: "Lo que hubiera hecho este artista si hubiese estudiado", no deja de ser lamentable para él.

En cuanto a la inspiración, es materia mucho más compleja. Una revista inglesa, Chesterian, pidió recientemente su parecer a los músicos más ilustres sobre la inspiración. Casi todos coincidieron en que se trataba de algo misterioso y que, por lo tanto, no sabían que contestar. Tienen razón, pues nada hay que tenga menos lógica en este mundo. La inspiración se manifiesta cuando le parece oportuno y, a veces, de una manera absurda: después de una noche de insomnio; en la crisis de una enfermedad; contemplando cosas vulgares; siempre a contrapelo. Pero ¿qué es la inspiración? Imposible explicarla. Cuando el artista se ha dado cuenta de su contacto con ella, ha desaparecido. Es como <sup>si</sup> un soplo divino, algún ser invisible estuviese a nuestro <sup>lado</sup> dictándonos las notas; pero consengamos que este ser invisible es de lo más indisciplinado que pueda darse. Hay días en que el artista dispone de toda una tarde o de una noche, para dedicárselas al trabajo. Lleno de entusiasmo comienza a es-

escribió los primeros compases. Sin embargo, al poco rato reconoce que aquello no marcha. Rompe la cuartilla y comienza a emborrachar otra, que tampoco da el menor resultado. Lo de siempre; mientras más se empeña nuestro artista en resolver sus ideas musicales, más se alejan estas. Al fin, desesperado, abandona la labor y se dedica a otras actividades y, cuando han pasado varias horas y, casi ni se acuerda de los malos ratos pasados en su gabinete de trabajo, entonces se le aparece la inspiración para ayudarle, para aclararle las tinieblas y presentarle un horizonte diáfano.

Volvamos a nuestra danza Ozgia. Ya tenemos para ella dos elementos importantes: la visión de un cuadro popular y la necesidad de un ritmo definido, puesto que se trata de una danza. Dos ritmos emplea el pueblo sevillano para sus bailes: uno de ellos es la seguidilla o sevillanas; el otro es un término medio entre pasadoble, garratín o farruca. Nos decidimos por este último, no al azar sino porque la primera danza, Exaltación, está hecha en ritmo ternario, parecido a la seguidilla y nos conviene, como contraste, un ritmo binario.

y ahora, es indispensable recurrir a la técnica. Vamos

a construir el armazón interior de la danza, para darle estabilidad y que no se nos derrumbe. Las obras musicales se construyen como los edificios y los cimientos están integrados por <sup>la</sup> tonalidad. El cuerpo general de la obra se alza mediante una forma definida. Todo este plan de estructura y de tonalidades hay que hacerlo antes de escribir la primera nota; pero mi maestro d'Indy nos recomendaba mucho que no hiciésemos cuestión de gabinete seguir al pie de la letra el plan trazado de antemano, por dos razones: porque se compone tanto borrando con la goma como escribiendo con el lápiz; y, además, porque en el curso del trabajo pueden venir modificaciones que mejoren la estructura. Precisamente, un gran compositor contemporáneo tuvo la ligereza de publicar en un periódico el plan de una Sonata que iba a escribir y luego la inspiración le jugó una mala pasada, brindándole elementos antagónicos a los que el deseaba.

Escribiremos la Orgia en la tonalidad de re, que casi la impone la primera danza. En toda serie de piezas musicales, la primera es siempre la que manda. La arquitectura de Orgia no puede ser demasiado complicada, pues su carácter bailable se opone a ello. Vamos a adop-

tar una forma en cinco partes, de tal manera que se correspondan las impares, 1ª, 3ª y 5ª, como también las pares 2ª y 4ª. Como el tema inicial debe tener fuerza rítmica, <sup>[1]</sup> vamos a prepararlo con cuatro compases preliminares que le abran calle. Ahora bien, esta parte resulta corta; es preciso reforzarla. Para ello tenemos un gran recurso, muy encajado en el ambiente sevillano: la guitarra; el instrumento flamenco indispensable en las reuniones populares andaluzas. Cuando se reúnen el cantaor y el guitarrista, mientras aquel descansa de sus gorzoretos, este se luce improvisando unas a modo de cadencias, dinámicas y vistosas, que llenan en sí gran brillantez. Voy a utilizar, para completar la primera parte de Orgía, una de estas cadencias, denominadas falsetas, primero al natural, después adornándola musicalmente con armonías. [2]

Como la danza es un ritmo y en toda obra musical hay un factor importantísimo que es el contraste, la segunda parte debe diferenciarse lo más posible de la primera. Imaginemos que todo el comienzo es una visión de conjunto, muy sonora por ser también aparatosa y polí-croma. Detallemos ahora y localicemos nuestra visión en una pareja que baila, cenida y algo sensual, como

si estuviesen solos, aislados en medio de la fiesta. Al principio no oímos nada, solamente el ritmo cadencioso y suave de sus pasos que van y vienen por entre las floridas macetas del patio, bordeando la fuentejilla cuyo susurro se pierde en medio de la algazara general. De pronto surge una melodía muy popular y muy íntima, dividida en dos frases, quizá pregunta y respuesta, probablemente una declaración de amor en regla, porque las dos frases se parecen pero no son iguales. Después todo calla, menos el ritmo cadencioso y suave de los pasos. [3]

La tercera parte es la vuelta de los temas iniciales. La tonalidad, que al dulcificarse había subido a re mayor, desciende otra vez al menor. El tema rítmico y la falseta de guitarra están más estrechamente unidos y tienden a sintetizarse. Este procedimiento es frecuente en mí, al repetir los temas; en vez de repetirse textualmente sufren una depresión, cuya finalidad es aligerar la marcha de la obra. No dejo de comprender que es una manera de entender las cosas algo anticlásica. La escuela frankista lo entiende en un sentido opuesto, amplificando los temas al repetirlos. Sea como fuere, la tercera parte de Orgia es corta y deprimida.

La quinta parte está subdividida en tres. Aparece un

temita (en sol mayor), un poco frágil y a modo de Scherzo, que ya había sido utilizado como fondo y ambiente en una comedia lírica titulada Margot.<sup>[4]</sup> Dicho temita está cortado por la melodía popular e idílica, que tiene ahora mayor prestancia, como si la pareja de enamorados se apasionase progresivamente. Por lo demás, entre tantas parejas como bailan, bien pronto desaparecen los novios, y el temita de Scherzo pasa otra vez a primer término, con su zoncicilla burlona.

La quinta parte de Orgía vuelve a la tonalidad primitiva. El baile se anima, el ritmo adquiere mayor velocidad; como arrastradas por vertiginoso torrente, pasan fugaces ante nuestra vista las parejas, en alocada carrera. Un diseño que parece muerto, pero que es simplemente el resumen de anteriores fórmulas, prepara la tercera vuelta del tema inicial,<sup>[5]</sup> arrollador esta vez y más sintético aún, puesto que no le acompaña la falseta de guitarra. Como una avalancha suben en marcha ascendente los acordes. Las parejas en un frenesí coreográfico chocan unas contra otras. Se produce la inevitable catástrofe. Y en la interrogación de un silencio, se oye hacia un rincón del patio, como una queja, la melodía idí-

lica; es un sollozo, quizá la primera manifestación de los celos. Interrogación bien corta, pues el baile toma nuevamente vuelos y la danza se termina.

No deja de ser fácil hacer las obras en veinte minutos. Claro es que cuando se trabaja realmente no ocurre así. Hace falta, ante todo, un aislamiento completo, y proceder con enorme lentitud. El esfuerzo cerebral es tan grande que, al menos por mi parte, me es imposible soportar más de dos horas el trabajo de composición cada día. Esas dos horas producen un maximum de 14 ó 15 compases, los que, con alguna frecuencia, suelen destruirse al día siguiente. Hay que comprobar la labor al piano a cada momento, compás por compás, acorde por acorde; borrar sin compasión lo que no esté completamente bien; no tener jamás prisa por terminar. Puedo asegurar que cada trozo de música que se escribe, es el resultado de un sufrimiento.

Las Danzas Fantásticas fueron escritas para piano en su primera versión. Posteriormente, se me ocurrió la idea de Orquestrarlas. En nuestra época está de moda el tocar las obras a través de transcripciones y de arreglos. Las canciones de Manuel de Falla se tocan en Violín; Las

Obras pianísticas de Debussy y de Ravel están orquestadas; algunos trozos de Chopin, se les ha puesto letra y se cantan; mi "Güerres Santo a media noche" lo interpretan los violoncellistas. Si seguimos así, no sería difícil volver de nuevo a las fantasías de ópera. Aunque yo soy, por esencia, refractario a las fluctuaciones de la moda, orquesté las Danzas Fantásticas por creerlas con suficiente policromía para llevarlas a la paleta instrumental. La pintura y la orquestación son artes gemelas. Pero la dificultad del instrumentador consiste en que tiene necesidad de oír interiormente los efectos orquestales que va escribiendo. A primera vista esto parece un mundo, no siendo, realmente, más que una cualidad.

Hay quien asegura que, para instrumentar bien, es necesario saber tocar todos los instrumentos de la orquesta. Me parece dicha opinión tan pueril que no creo necesite comentarios. Sin embargo, sin obligación de tocarlos, hay que conocerlos bien, para evitar contratiempos. Los profesores de orquesta, en los ensayos, suelen levantarse de sus sitios y acercarse aparentemente tímidos al autor para decirle: "Maestro, este pasaje no lo puedo hacer". Raro es el compositor a quien no haya ocurri-

do un incidente de este género. A Wagner lo marcaban con sus difíciles pasajes en la Cabalgata de Valquirias y en el Fuego Encantado. Manuel de Falla puso un trino de flauta en su primera versión de El Sombrero de tres picos, que se titulaba El Corregidor y la Molinera, que no podía hacerse: "Busque usted quien le ayude" Contestó malhumorado el autor de La Vida Breve ante la queja del flautista; y esto se hizo, pues el vecino de atril le prestó el oncenso dedo que le faltaba para realizar el trino. A mí también, y precisamente en las Danzas Fantásticas, se me acercó el flautín, para advertirme que su instrumento carecía del do grave que le había colocado. Yo, acordandome del diálogo entre Marnold y Stravinsky, le respondí: "Si no lo tiene ahora lo tendrá con el tiempo".

Pero, volvamos a Orgia. Cuando se <sup>ofea/</sup>orquesta una <sup>de</sup>piano, es como trasladar la música de un mundo a otro. El piano, por muchas combinaciones que con él quieran hacerse, es siempre un poco plano, carece de relieves. Además, la colocación de acordes y su escritura característica están supeditadas a la distancia que la mano puede dar de sí. La Orquesta, a pesar de sus defectos, que tiene bastantes,

es ya un instrumento múltiple, como una cortina sonora sin interrupción. Conociendo lo suficiente el mecanismo interior de las partituras y desechado el miedo de que suene poco, de que suene demasiado o de que no suene lo que se quiere, el orquestar es un placer para el compositor, sobre todo si la obra es suya. En efecto, se tiene libertad para poner adornos y diseños suplementarios, que se insertan en segundo término, dan mayor colorido y enriquecen la polifonía general de la obra. Algo de esto ocurrió con Ogigia cuyo asunto coreográfico se presentaba para ello.

La falseta de guitarra está amplificada, pues marchan al unísono casi todos los instrumentos agudos de la orquesta, produciéndose <sup>de</sup> la mezcla de timbres uno especial, metálico y penetrante. Dicha falseta la termina un redoble de platillo. Dice Wislizenus en su tratado de orquestación, que la sonoridad del platillo puede llegar a ser tan suave que parece polvillo de oro; esta fue mi intención al colocarlo como colofón de la falseta. Y conviene advertir que los instrumentos de percusión vienen a ser la sal de la orquesta, lo que hace destacar y dar gracia a las ideas: el golpe grave y profundo del bombo; el metálico choque del platillo; el resonar del triángulo; la fuerza rítmica del tambor; la sono-

sidad irreal de la celesta; el trémolo característico de las sonajas en la pandereta; todo ello empleado a tiempo y oportunamente rodea a las obras, realzándolas y dándoles grasejo picaresco. En nuestros días la percusión se ha hecho exótica, se han agrupado los instrumentos añadiéndoles algunos cacharros inútiles, produciendo el jazz. A pesar de cuanto se le combate en todas partes, yo no encuentro más que un defecto muy grande al jazz, y es que se ha dado al que lo toca la libertad de hacer lo que le dé la gana. Dicha libertad engendra algo caótico y grotesco, porque, al menos en Europa, muchos de los que a él se dedican no saben música. Pero, disciplinando el jazz, escribiendo lo que ha tocar, no veo la razón de combatirlo, al contrario, daría resultados utilísimos.

A todo esto hemos llegado en nuestra orquestación a la segunda parte de Ogía. El ritmo se hace suavísimo y la cuerda sola, como almohadón de plumas, vá marcándolo. La cuerda: Violines, Violas, Violoncellos, Contrabajos, forman el verdadero fondo orquestal. No se concibe una orquesta sin cuerda, como no podría concebirse un cuerpo sin alma. Por eso la banda no podrá competir jamás con la orquesta; los clarinetes son siem-

pre ágrios con relación a los Violines. La frase idílica va a ser cantada por la flauta, instrumento de una gran dulzura, sobre todo desde que se construyen flautas de plata. Chillona en su registro agudo, va dulcificándose a medida que desciende, hasta <sup>llegar</sup> en sus notas graves, a sonoridades exquisitas; diríanse notas de trompeta lejana. El grupo de instrumentos de madera es la desesperación de los que comienzan a instrumentar. Y se comprende, pues está integrado por timbres tan dispares e inconexos, que no pueden enlazar entre sí. La suavidad de las flautas <sup>no marcha</sup> con el timbre gangoso y penetrante de los oboes. Los clarinetes que, como el ungüento amaxillo, sirven para todo y se prestan para fondos armónicos, no tienen nada que ver con el timbre débil y enfermizo de los fagotes. Toda la parte central de Oregia está a cargo de los instrumentos de madera, dialogando entre sí, marchando en octavas o entrecruzándose.

La última parte, cuando la danza se anima, el elemento preponderante es el metal. Los tratadistas del pasado siglo, y entre ellos Esclava, cometieron el error de afirmar que el metal era como un cuerpo de reserva pronto a intervenir en la última fase de la batalla or-

gestal, como artillería de grueso calibre. Es indudable que el grupo de trompetas y trombones supone la fuerza vital de la orquesta; pero ya Wagner demostró en su Tristán que los trombones llegan a la más aterciopelada sonoridad. Stravinsky escogió la tuba <sup>para</sup> que personificase los gruñidos del oso en su ballet Petrouchka. La trompeta es ya casi un instrumento de virtuosismo y, en cuanto a las trompas, bien podemos decir que es la víctima de la orquesta. La trompa en fa tiene cuatro metros de tubo y esto, unido a su especial embocadura <sup>(hace)</sup>, la emisión difícil y peligrosa; pero, además, los públicos no tienen compasión con los trompas. Cualquiera otro instrumento puede equivocarse tranquilamente, y encontrará benevolencia en el auditorio; el pobre profesor de trompa, cuando ve acercarse el terrible momento, se pone lívido; no hay remisión para él.

En el final de Otello, el metal, formando un bloque, avanza impetuoso, subiendo sin cesar hacia la estridencia. Al producirse la catástrofe, queda el momento idílico. ¿Que mejor instrumento para expresarlo que el violoncello? De todos los instrumentos de la orquesta es <sup>el</sup> violoncello, quizá por su parecido con la voz

humana, el más adecuado para la expresión de sentimientos íntimos, vibrantes y cálidos. En su región aguda las notas tienen cierta sugestión especial; parece que el instrumento se desdobra y adquiere la personalidad de un violín, aunque sin perder por ello su característico sello saxonal. Es el instrumento evocador por excelencia de la orquesta.

Pero, hecha la Oregia y orquestada, además, quiero terminar esta serie de charlas-conferencias con una rápida ojeada sobre el estado actual de la música en España. Este será el tema de mi última disertación: presentáros a mis compañeros, los compositores de mi país.

## Música española

No entra en mi plan hacer un estudio, ni siquiera un resumen histórico de la música española desde sus primeras manifestaciones, es decir, desde la época de San Isidoro, arzobispo de Sevilla. Quiero solamente presentar el panorama actual de la música hispánica. Algo así como un viaje artístico, que comenzando en Galicia, siga los contornos del litoral, penetre en Castilla y termine en Madrid.

La reacción musical española se debe a tres compositores catalanes, Pedrell, Albeniz y Granados. Es hermana gemela de las otras reacciones ocurridas en los demás países. Por eso, el mérito de Pedrell es grande. Adirvió cuanto podía hacerse a base del canto popular y predicó durante muchos años, cuando el horizonte musical español presentaba un panorama francamente italiano. Felipe Pedrell, campeón incansable de la música nacionalista, musicógrafo eminente, buscador de archivos y compositor de óperas, hizo una labor inmensa, que, quizá, hubiese quedado aislada sin la ayuda de Albeniz y de Granados. España, ni aún la región catalana, parecen haberse enterado de ello. Tanto Pedrell, como Rafael Mitjana, autor este último de la magnífica "Historia de la Música Española" esperan todavía el homenaje pos-

tuno que les deben mis compatriotas. Isaac Albeniz logró más éxito que Pedrell. Nada tiene esto de extraño pues, a más de sus grandes dotes como compositor, tenía una generosidad de carácter que contrastaba con la sequedad austera de Pedrell. Albeniz fue catalán porque nació en Cataluña, pero su alma era andaluza. Su vida de aventuras es tan pintoresca, que en ella se encuentran materiales para hacer una novela. Pianista maravilloso en su juventud, abandonó el piano en tal manera, que cuando quería tocar algunas de las difícilísimas piezas de su Iberia empleaba las dos manos para tocar las notas de un pentagrama, mientras cantaba el resto. Albeniz, como Pedrell, predicaba a todas horas la música nacionalista y, por esencia, el sentimiento regional. No creo que esto necesite comentarios. Ya en la copiosa colección de sus primeras <sup>obras</sup> se transparenta su afinidad andaluza. En la serie de piezas denominadas Iberia, aquel catalán enamorado de Andalucía y pletórico de ideas meridionales, desbordó su alma en las deslumbradoras páginas de Triana, de El Albaicín y de El Corpus en Sevilla.

Enrique Granados fue influenciado por Albeniz; pero su alma de artista tenía otro temple. De temperamento romántico y sentimental, a la manera de Chopin, aquel exquisito pianista que hacía una creación al interpretar sus obras y que con especial sugestión cantaba sus tonadillas, tuvo genial acierto al evocar una célebre época española: la de Goya. Los últimos años de Carlos IV; la Violenta Caída de Godoy, el príncipe de la Paz; la invasión de Napoleón y sus tropas; toda la vida popular que, al lado de estos acontecimientos se desenvolvía, encontró en Granados un afortunado intérprete. En La maja y el seiñor, en El fandango de Candil, en El pelele, reviven musicalmente, a través de la paleta de Goya y de la pluma de Don Ramón de la Cruz, páginas inolvidables, en las que palpitan la fiereza indomable de aquellas majas y de aquellos chisperos, evocados por el compositor.

Muchas cosas se han dicho del canto popular español y muchas clasificaciones se han hecho de él. Sin embargo, en ningún libro o artículo he leído algo que se refiera a la diferencia del sentimiento con que el pueblo manifiesta sus sensaciones musicales, según se trate de regiones montañosas o de regiones llanas. No

obstante, se notan profundas diferencias. Las canciones rítmicas, castellanas o andaluzas, en nada se parecen a los cantos lentos y cadenciosos de Cataluña o de Galicia.

He aquí una región, Galicia, que no ha encontrado todavía su músico; un músico de verdadera altura, que sienta profundamente, como verdadero indígena, la poesía de las verdes montañas. Algo tiene, sin embargo, digno de comentarse. En Pontevedra hay un coro, que no pasa de setenta personas: la "Coral polifónica", cuyo fin es, principalmente, formar un repertorio a base de motetes y madrigales del Siglo XVI. Copioso el catálogo de obras, magnífica y cuidadísima la interpretación, la Coral de Pontevedra proporciona un gran placer al que la escucha, sea en las Cantigas de Alfonso el Sabio, en los motetes de Victoria o en los madrigales de Rolando de Lassus.

En Asturias predomina la música vocal también. Coros de obreros mantienen el entusiasmo popular, gracias al esfuerzo de Eduardo Foces, campeón infatigable del folklore asturiano. Foces quiso perfeccionar su técnica y ampliar sus conocimientos musicales; pero su amor por el arte estaba localizado en la región asturiana y a ello se dedicó, clasificando los cantos, haciendo

un Cancionero y escribiendo poemitas corales.

El país Vasco tiene una enorme personalidad. Los ritmos de Gostzico y de Aurresku estampan, por decirlo así, un sello inconfundible en la música Vascongada. Entre sus compositores debo hablar, como póstumo homenaje, del malogrado Mсандizaga. Con cierta visión del teatro, en lo que esta palabra tiene de espectacular, Mсандizaga escribió una ópera puramente Vasca: Mendi Mendiyan. Posteriormente entregó del teatro de ensueño de Martinez Sierra, la zarzuela: Las golondrinas, menos Vasca, <sup>que la anterior</sup> pero muy ecléctica y llevando en sí grandes efectos teatrales. Fue tal el éxito, que el joven músico, ya enfermo, decidió abordar una ópera de gran empuje: La llama. No pudo acabarla. Su hermano se encargó de ello.

Nacido en Vitoria, pero bilbaino de espíritu, Jesús Quiridi, es también hoy un músico teatral. Autor de una ópera, Amaya y de una comedia lírica Mirentchu, Quiridi ha derivado en estos últimos tiempos hacia un género algo inferior: la zarzuela; no obstante, El Caserío, estrenado en Madrid con resonante éxito, es, quizá, la zarzuela más bonita que se ha escrito en España, des-

de aquella época del "género chico", genuinamente popular y que produjo obras tan castizas como bellas: La revoltosa; Agua, azucarillos y aguardiente; La Verbena de la Paloma y tantas otras. Guridi, músico de verdadera técnica y gran organista, ha hecho poemas para orquesta y obras corales.

El Padre Donostia, el padre José Antonio y el Padre San Sebastián, son tres nombres distintos y un solo hombre verdadero. Lo más interesante del Padre José Antonio son sus estudios del folk-lore vasco. Ha recogido infinidad de canciones populares, algunas de las cuales las ha coleccionado, armonizándolas con soltura y gracia.

Conocido y admirado de los cubanos, Pedro Sanjuán es también vasco, pues nació en San Sebastián. Sin embargo su espíritu es completamente castellano. Algunos de sus estudios los hizo con Pérez Casas, continuándolos conmigo durante varios años. Músico Mayor del regimiento de infantería de Asturias, n.º 31, de guarnición en Madrid, perteneciente a la Orquesta Sinfónica de Arbo, estrenó sus primeras obras con la Orquesta Filarmónica; fueron dos poemas: Afradita y Campechina. Su residencia en América ha castellanizado aún más el sentimiento de su música. Ya en otra conferencia he dicho cuanto es

propicia, como fuente de inspiración, la lejanía de un sitio. Las líneas se esfuman un poco, los paisajes se inmateria-  
lizan y la imaginación del artista convierte en sonidos  
aquellos cuadros entre imaginarios y reales. Prueba de ello  
es su obra Castilla, de grandes vuelos, de amplias sono-  
ridades, evocador poema de la meseta castellana; pue-  
ba también su Rondo fantástico, corto, sugestivo y, sin  
duda, una de las obras más interesantes de la moderna  
escuela española.

Pasamos rápidamente por Navarra, en donde per-  
duran aún los famosos nombres de Gayarre y de Sara-  
sate, y penetramos en Barcelona, centro musical impor-  
tantísimo. El folk-lore musical de Cataluña ha sido estu-  
diado tan a fondo, que según afirma Francisco Pujol, hoy  
ya catalogadas varios millares de canciones populares. En el  
Ampurdán nació la danza típica que hoy simboliza

Cataluña; me refiero a la  Sardana. Un grupo de  
instrumentos, <sup>la Cobla,</sup> entre los que se destaca la tenora, <sup>y el flautol,</sup> acom-  
paña estos bailes tan característicos del pueblo catalán.  
Pero Barcelona tiene vida musical propia, porque el  
pueblo siente espontáneamente la música. Uno de los es-  
pectáculos más emocionantes que he visto, fué en la

vieja plaza del Rey; <sup>allí</sup> más de seis mil personas, casi todos obreros, escuchaban con respeto religioso la Banda Municipal; y debo hacer constar que su director el maestro Lamote de Grignon tiene a gala no hacer la menor concesión al público.

Barcelona cuenta con un verdadero teatro de ópera: el Liceo. Dentro del ambiente, algo agónico, en el que se desenvuelven los teatros operísticos de todo el mundo, es, quizás, el Liceo uno de los más interesantes. Sin olvidar la producción indígena, deriva francamente hacia la ópera europea. Y ya que hablo de organismos catalanes, mencionaré el Orfeón, que con tanto acierto dirige Luis Millet.

Felipe Pedrell manifestó en sus obras teatrales una tendencia Wagnerista. Desde entonces, los compositores catalanes, exceptuando Albéniz y Granados, sienten un poco la influencia germánica. Las obras de Nicolau, Mota, (conocido más bien por sus sardanas), Lamote de Grignon, Marín, Pahissa, llevan en sus producciones los rasgos característicos de la escuela alemana. Un ampurdanés, Fulio Garreta, escapó a esta influencia, gracias a su aislamiento. La Fuete ampurdanesa de Garreta, tiene tal fuerza evocadora, tal rudeza y sabor del término, que

parece un trozo de paisaje convertido en música. Joaquín Zamacois, Mompou, Blancafort y otros jóvenes, representan un nuevo esfuerzo hacia un arte contemporáneo más latino.

Al llegar a Valencia comienza a notarse la influencia árabe. Los Cantos Valencianos y el ambiente de la huerta con sus arrozales y sus naranjos dan un aspecto especial a la tierra de las flores. Eduardo López Chávarri, musicógrafo y compositor, el más Valenciano de los Valencianos, ha escrito cosas interesantísimas sobre el carácter folk-lórico de su región. Un plantel de jóvenes compositores da realce a la costa levantina; citaré entre ellos a Joaquín Rodrigo, de mayor mérito aún si se tiene en cuenta que es ciego. Otro compositor de gran talento es Manuel Palau, cuya obra Gongolianas, premiada recientemente en un concurso nacional, contiene un trozo originalísimo, titulado: Eucarística. Sobre un fondo suave de cuerda con sordinas se eleva, majestuosa, una inspiradísima melodía que canta el Violoncello; Este trozo está <sup>orquestrado</sup> con Violas, Violoncellos y Contrabajos; Palau le ha suprimido los Violines.

En Alicante encontramos una de las figuras más ilustres de la música española: Oscar Esplá. Doctor en filosofía y de educación alemana, Esplá ha estado influenciado bas-

tante tiempo por estas dos cosas, como lo demuestran sus primeras obras: El sueño de Eros y el Poema de niños. Posteriormente comenzó a evolucionar, alejándose del ambiente levantino, para entrar en la Mancha con su obra: Don Quijote velando las armas. La escritura, algo compleja, de este poema le hizo reflexionar de nuevo, adoptando otro sistema, más conciso y claro, creando entonces una de sus más bellas obras: La Nochebuena del diablo. Oscar Esplá está en posesión de gran técnica y escribe con plena consciencia de lo que hace. Como verdadero acierto puede considerarse su Autuño, pieza para piano, costea y emotiva, evocación de las antiguas veladas invernales, en las que, al calor de la chimenea, la abuelita narra sus ingenuas consejas.

Bartolomé Pérez Casas nació en Murcia. Es artista de gran mérito pues su brillante carrera la ha hecho a pulso. Compositor de vena, como lo ha demostrado en la Suite Murciana, abandona sin causa justificada la composición para dedicarse de lleno a la dirección de Orquesta. Ya había dirigido durante varios años la banda del Real Cuerpo de Alabarderos, cuando fundó en Madrid la Orquesta Filarmónica, no solamente creada por él,

Sino también disciplinada hasta <sup>llegar</sup> a un conjunto admirable. Pérez Casas, de carácter tímido y apocado, se transforma al enfrentarse con sus huestes orquestales, cobrando fuerzas y bríos insospechados. Es un verdadero músico en toda la extensión de la palabra.

El folk-lore andaluz ha estado siempre en completo abandono. Sin catalogar, sin que nadie los recoja, los cantos populares andaluces, aparecen, ruedan un poco de tiempo y después se esfuman sin dejar el menor rastro. Es imposible averiguar con certeza si el pueblo los inventa o si pasan a él cuando han sido ya inventados por ese tipo de profesional exótico que se llama el cantaor flamenco. Claro es que han quedado, en el correr de los tiempos, algunas muestras de cantos y de ritmos, que se mantienen inalterables milagrosamente. Sin tratar de estudiar a fondo esta compleja cuestión, casi puede asegurarse que lo que marca el carácter andaluz a la música es una cadencia armónica que se apoya siempre en la quinta nota de la escala, llamada dominante. Esta dominante tiene una estabilidad tonal tan grande, que sustituye, sin esfuerzo alguno, a la habitual base tonal: la tónica. Y como no existe en el mundo compositor

alguno que no haya hecho su poquito de música andaluza, me veo en la precisión de declarar que no basta este requisito, el empleo de la cadencia andaluza, para que la música tenga carácter y sentimientos típicos.

Pero existe aún otro motivo de confusión. Como dos árboles plantados tan cerca uno de otro que las ramas se entrecruzan, hay en Andalucía dos raíces populares. Una de ellas, netamente andaluza, con adornos y melismas árabes, ha producido los cantos típicos que <sup>se</sup> conservan: peteneras, malagueñas, el vito, soleares, la antigua soeta; la otra <sup>raza</sup> es puramente gitana, casi de origen granadino, y está concretada en las seguidillas gitanas y en ciertos ritmos bailables. Como los elementos indígenas que cultivan las dos ramas son los mismos, intuitivamente las fórmulas han ido compenetrándose y haciendo cada día más difícil el estudio y análisis de los cantos populares de la región andaluza.

Uno de estos cantos, que ha tomado carta de naturaleza en el país, es la Guajira. Dicha guajira se ha hecho también flamenca, pero todos los andaluces sin excepción reconocen su origen cubano, entre otras razones porque la palabra guajiro no existe en España. Sin embargo, un compositor cubano, Ernesto Lecuona, sos-

tiene la tesis contraria, es decir, que la quajira procede de Andalucía, habiendo sido importada a Cuba. No es este el momento de dilucidar tan complicado punto; lo que sí, es realmente cierto, es la semejanza de la quajira con el "punto cubano". En el Continuo rodar del folk-lore andaluz, la quajira andaluza tiende a desaparecer, pues el único cantaor que conservaba, en toda su pureza, la fórmula tradicional era Chacón, que acaba de morir.

En la misma Alhambra, a dos pasos del Sacro Monte, donde fululan los gitanos, viven ahora dos compositores. Uno <sup>de ellos</sup> es Angel Barrios, espléndidamente dotado y experto conocedor de las fórmulas gitanas. En su Zambra y en los trozos de la ópera El Arapiés, que escribió en colaboración con Conrado del Campo, tiene tales aciertos, que es verdaderamente lamentable su abandono y dejadez actual.

El otro compositor, Manuel de Falla, es universalmente conocido. Falla nació en Cádiz, en la plaza de Mina. Estudió con Pedrell y más tarde, en París, recibió consejos de Paul Dukas y de Debussy. En realidad él mismo se ha hecho su técnica, de acuerdo con su tempera-

mento y su manera personal de ver el arte. En Falla hay una doble personalidad de lo más antagónica que puede darse: siente como los gitanos y, al mismo tiempo, es un místico. Desde su ópera La vida breve, premiada por la Academia Española, se ven ya síntomas de gitanerías; estas fueron tomando cuerpo en la producción de Falla, hasta alcanzar su límite máximo <sup>con</sup> ~~en~~ El amor brujo, verdadera gitanería ya, estrenada por una gitana: Pastora Imperio. Falla alcanzó en esta <sup>obra</sup> su mayor grado espectacular de expresión. Yo prefiero, sin embargo, las Noches en los jardines de España; más reconcentrada quizá, es obra de una gran altura de concepción. En El Sombrero de tres picos, la gitanería se muestra en trozos sueltos; Falla prepara una desviación hacia horizontes nuevos. Efectivamente, un salto de varios siglos, como fórmulas, como primitivismo de declamación, como modalidades gregorianas, se refleja en El retablo de Maese Pedro, aderezado con rasgos polifónicos (admirablemente hechos) y con apoyaturas sin resolución. En su última obra: Concierto para clave, la gitanería ha desaparecido por completo, para dar paso a un ambiente dieciochesco, al estilo de Scarlatti. Fal es,

hasta ahora, el insigne músico gaditano.

Eduardo Forres, el Maestro de Capilla de la Catedral de Villana, es Valenciano; pero el espíritu andaluz ha entrado en él de tal manera, que creo necesario colocarle a orillas del Guadalquivir, laborando bajo la prolongada silueta de la Giralda. Tiene, a mi juicio, un gran mérito la labor de Forres, como la de sus compañeros: Otano, Ripollés, o Miqueloz. La música religiosa se encuentra hoy en período transitorio, entre el antiguo <sup>estilo</sup> italianizado del siglo pasado y las nuevas reglas dictadas en el Motu Proprio de Pío X. Por eso es admirable la labor del Padre Forres, al conseguir hacer sugestivas sus obras y, lo que es más original, haber introducido en ellas elementos indígenas andaluces. [a la pag. 151 bis]

X Pero, pasa el tiempo, y tenemos que ir a Madrid. Dejemos los campos andaluces y, por los abruptos desfiladeros de Despeñaperros, vamos a penetrar en la Mancha. Aún se ven a los lados del tren algunos viejos molinos que recuerdan la descomunada batalla de Don Quijote; también aparecen, en suave declive, grandes manchones verdes; son las cepas del popular Valdepeñas. Podrá llamarse Castilla a la Ciudad de Santa Teresa, la amue-

Josquin Nin nació en Cuba y se educó musicalmente en Barcelona. Nin fue pianista, aunque de un modo algo especial, pues debido a su refinamiento y a su gran cultura, consagró todo su esfuerzo a la interpretación de compositores de los siglos XVII y XVIII hasta Juan Sebastián Bach, utilizando para ello el piano, por lo que tuvo grandes polémicas con la reina del clavicordio: Wanda Landowska, quien defendió la supremacía del arcaico <sup>instrumento</sup>.

Hace algunos años decidió abordar la composición haciendo, desde entonces, una labor francamente española y, además, utilísima. En efecto, Nin ha revisado y publicado interesantísimas obras antiguas, no ya solamente sonatas dieciochescas, como las del Padre Soler, sino también trozos líricos de óperas desconocidas completamente hoy, pertenecientes a aquella época en la cual el italianismo poseía con la musa popular, que produjo la tonadilla y la primitiva zarzuela. Hay en Nin la madera de un verdadero compositor, como lo ha demostrado en su Danza ibérica, en sus Valses, que llevan dejes aragoneses y en la evocadora pieza para violín, que se titula: En el jardín de Lindaraja, cuyas noturnas cadencias reflejan el ambiente del imponente palacio granadino.

(Vuelve a la pag. 151.)

llada Avila; a la vetusta Segovia; al cicolópeo monasterio de El Escorial, en cuyas Ventanas parece adivinarse aún el puntiagudo sombrero de Felipe II. Pero Madrid es único en la región Castellana; es simplemente Madrid. Antonio Casero, madrileño empedernido, ha dicho hace poco en una fiesta la siguiente frase: "Madrid tiene un tío muy pequeñito, el Manzanares, pero en ese tío se lava la ropa de casi toda España". La atildada modistilla madrileña y la chulapa que vive en la Cabecera del Rastro, son herederas directas de aquellas majas que intervinieron en la memorable fecha del 2 de Mayo. Los tiempos han cambiado bastante y el ambiente se democratiza cada vez más. El petimetre de hoy (aún los hay) no necesita disfrazarse de majo para recorrer el barrio de Lavapiés; y, en las noches de Verbena, se codean en columpios y caballitos todas las clases sociales. Si Cataluña tiene el ritmo típico de Sardana, Madrid se simboliza por el Schotis; en las Verbenas, en la típica Bombilla, en los teatros, aparece siempre el clásico y castizo baile.

La vida musical madrileña presenta una gran actividad. A ello contribuye el gran núcleo de músicos que allí acude, madrileños, de otras regiones españolas, más los extranjeros que incesantemente pasan. Citaré, en primer término, a

Conrado del Campo, nacido en Madrid y artista prodigioso como capacidad de trabajo. Gran músico y con tendencias francamente germánicas, ha escrito y estrenado en el Teatro Real Varias óperas; de ellas la mejor es indudablemente El Arapiés, en colaboración con Barrios. De su obra sinfónica y de cámara, merece mención especial los Caprichos románticos, serie de piezas para cuarteto, inspiradas en <sup>las</sup> Rimas de Bécquer. Su gran actividad pedagógica, pues sus discípulos forman legión, todavía le permite tocar la Viola en la Unión Radio. Lo más notable de Conrado del Campo es la enorme cantidad de premios que ha ganado en concursos. Solamente, en el pasado año, <sup>(1928)</sup> obtuvo dos premios. En su mismo grupo forman otros nombres dignos de mención, como Arcequi, mi antecesor en la crítica musical de El Debate; Facundo de la Vina, autor de una ópera La espigadora, estrenada en el Liceo de Barcelona; Julio Gómez, musicógrafo y compositor, quien obtuvo un resonante éxito con su Suite en la para orquesta; María Rodrigo, autora de la Ópera Becqueriana y de lindas canciones. Federico Moreno Torroba, madrileño y compositor de fácil vena melódica, estrenó en el Teatro Real una ópera: La Virgen de Mayo e hizo preciosas obras para guitarra que el eximio guitarrista Andrés Segovia ha populari-

zado con su arte exquisito. Moreno Torroba ha ingresado últimamente en las filas de los compositores que se dedican a la zarzuela.

Dos grupos de tendencias avanzadas figuran en Madrid. El grupo, que llamaré de la Unión Radio, porque casi todos sus elementos pertenecen a ella, está integrado por Salvador Bacarisse, Remacha, Bautista (muy bien dotado por cierto) y José María Franco, compositor, pianista, violinista y director de Orquesta. En el otro grupo, más conocido de los asiduos a conciertos, figura en primera línea un muchacho excepcionalmente dotado y que, con tan buen pie ha comenzado su labor, que con marcha vertiginosa ha llegado a ser conocido, cuando apenas rebasa de los veinte años. Me refiero a Ernesto Halffter, madrileño, a pesar de su nombre alemán. Unos ensayos en la extrema Vanguardia sirvieron de preparación a la Sinfonietta y, posteriormente, a su ballet: Sonatina. Ambas obras, llenas de aciertos melódicos y orquestales, responden perfectamente a la última evolución de Vanguardia, a la que he aludido en otra conferencia: una aproximación a Scarlatti con aportes ultramodernos. Un gran porvenir se presenta a Ernesto Halffter, si continúa luchando con fe y entusiasmo. A su lado trabajan dos

Criticos compositores: Adolfo Salazar y Juan José Montecón, conocido este último con el pseudónimo Juan del Brezo.

El ambiente musical de Madrid se desenvuelve con gran intensidad, si se exceptúa la ópera, pues el Teatro Real no funciona en la actualidad por causa de reformas urgentes. Tres orquestas hacen la meritoria labor de cultura musical y, además, dan a conocer las obras nuevas, españolas y de otros países. Enrique Fernández Arbós, <sup>el gran</sup> director archiconocido en todo el mundo, dirige la Orquesta Sinfónica; Pérez Casas, tiene a su cargo la Orquesta Filarmónica. En cuanto a la tercera Orquesta, llamada "del Palacio de la Música" funciona bajo la dirección de Pepe Lassalle, persona simpática y pintoresca si las hay. Su Orquesta está siempre disponible para los jóvenes <sup>que</sup> quisieran estrenar, aunque con la condición expresa de que los autores han de dirigir sus obras. El estudio de las partituras manuscritas requiere mucho tiempo y, además, Lassalle tiene gran afición a la tauromaquia; esto necesita sus horas, pues lo mismo se discute el Contrapunto de Max Reger, que la faena de un buen matador.

Las dos sociedades madrileñas de Conciertos: la Sociedad Filarmónica y la Asociación de Cultura Musical, se dedican a presentar artistas extranjeros, casi siempre vir-

tuosos.

En todo este viaje artístico a través de la península española, he omitido todo nombre relativo a intérpretes. Y es que el intérprete es universalmente conocido o simplemente local y, por tanto, falta de interés. De todos modos, los violinistas Quiruga, Costa o Manén; los Violoncellistas Casals, Cassadó y Ruiz Casaux; el gran Organista bilbaíno Zubizarreta y el quipuzcoano Gabiola; los pianistas Marshall y Lubiles; las Cantantes Supervía, Ottein y Herrero; los grupos Orquestales de Madrid y de Barcelona, son tan celebrados como dignos de mérito. Que mis últimas palabras sean como ofrenda para los que, en España, laboran en pro del arte musical.

La Habana. Marzo y Abril de 1929.