

Schoenberg, conocido por su decisiva innovación de la música contemporánea, es también un gran conocedor de los compositores clásicos, que estudia con profundo sentido humanista.

ARNOLD SCHOENBERG

El estilo y la idea



SER Y TIEMPO



SER Y TIEMPO

Digitalización
& OCR por:

Biblioteca
Erik Satie

1^{ra} edición
Agosto 2016



Comunidad Digital Autónoma
bibliotecaeriksatie.blogspot.com.ar

33.

EL ESTILO Y LA IDEA

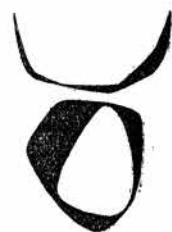
Título original *Style and Idea*
© 1951 by Williams and Norgate, Ltd. Londres
Versión española de Juan J. Esteve

Arnold Schoenberg

EL ESTILO Y LA IDEA

Introducción de RAMON BARCE

© 1963 by Taurus Ediciones, S. A.
Claudio Coello, 69 B - MADRID - 1
N.º Rtro.: 1937/63 Dep. legal: AV. 126



TAURUS
MADRID

PROLOGO DEL EDITOR INGLES

Arnold Schoenberg, como escritor, tiene personalidad e ideas propias, no solo en el idioma alemán, sino también en inglés. Varios de los ensayos que ahora componen «El Estilo y la Idea» fueron originalmente escritos en alemán. Al traducirlos, y por deseo del autor, me he ceñido al estilo original todo lo literalmente que el inglés usual lo permite. De este modo se hallará cierta consonancia de expresión entre estos y los posteriores ensayos, que fueron escritos directamente en inglés, aunque conservan todavía las características del estilo alemán propio de Schoenberg.

El mismo Schoenberg ha dejado así aclarada su actitud acerca de su manera de escribir inglés:

«...No pretendo ocultar el hecho de que este no es mi idioma de nacimiento y no quiero aparecer engalanado con méritos estilísticos ajenos.» El acatamiento de este punto de vista ha presidido toda la tarea editorial.

Para mejor precisar, manifestamos asimismo que nada se ha hecho para intentar eliminar algunas posibles faltas de consistencia en los puntos de vista expresados en los distintos ensayos. Tengamos presente que estos trabajos representan el producto de cerca de cuarenta años de actividad intelectual y constituyen por tanto un reflejo del crecimiento y desarrollo de las ideas de Schoenberg durante todo ese tiempo. Lo que desde luego no ofrecen es ningún dogma establecido y nada que se parezca debe buscarse en ellos.

DIKA NEWLIN

INTRODUCCION

Si alguno dice: —Me he fatigado mucho, pero no he adquirido la ciencia—, no le prestéis fe.

Si dice: —La he encontrado sin fatiga—, no le déis fe.

Si dice: —Me he fatigado y la he encontrado—, creedle sinceramente.

TALMUD.

SCHOENBERG, ESCRITOR

Trabajosamente, a través de los penosos meandros de una comprensión insuficiente, la música de Arnold Schoenberg va llegando a todos los públicos y a todos los rincones del mundo. Como en tantos otros casos, una aureola de lejanía, de misterio, de rareza, precede a su música. Flotando en torno de Schoenberg hay, para el gran público, una oscura bruma: esa bruma es la que hemos querido despejar al publicar este libro.

Schoenberg, como muchos otros músicos, sintió la necesidad de expresarse también con palabras. La música es un arte abstracto de por sí, y la búsqueda de una palabra exacta para ayudar a su comprensión ha llenado miles de volúmenes. Schoenberg quiere explicar sus ideas sobre la música, sobre los músicos, sobre su propia obra, e incluso sobre otros temas de los que su mente, siempre activa, se ocupó sin descanso. No fue Schoenberg un literato—novelista, dramaturgo, poeta—, aunque él mismo realizará los textos de su oratorio «La escala de Jacob» y de su ópera «La mano feliz». El músico-escritor suele estar siempre en un absoluto mundo musical:

componen sus textos, comenta su música o la de otros compositores; a veces, polemiza y expone su personal postura estética. Las raras excepciones que pudieramos encontrar de un músico que fuera, al mismo tiempo e independientemente de su música, escritor (como Guillaume de Machaut) están compensadas por la pléyade de esos escritores-músicos siempre al servicio de la música: Adam de la Halle, Kuhau, Weber, Berlioz, Schumann, Wagner, Debussy, Schrecker, Bartók. Y, en otros muchos, sus cartas o retazos nos proporcionan puntos de vista seguros sobre su obra. Sin duda, los períodos de crisis y evolución son más propicios a la explicación literaria que los tiempos dogmáticos y seguros. En nuestros días, por ejemplo, el formidable haz de posibilidades abierto para la música, con su secuela de una gran variedad de formas y esquemas nuevos, obliga casi ineludiblemente a los compositores a intentar una exégesis continua. Es Schoenberg, precisamente, uno de los iniciadores—quizá el más caracterizado—de esta corriente. Su libro más importante, *Harmonielehre* (*Armoria*) (Viena, Universal Edition, 3.^a ed. corregida, 1921), es incuestionablemente uno de los tratados fundamentales escritos sobre la materia, e, incuestionablemente también, el único que, sin dejar de codificar toda la armonía clásica con un criterio flexible profundo, abre el paso a la nueva concepción musical de nuestro tiempo. Obra realmente única, resume el formidable saber técnico de Schoenberg y, al mismo tiempo, las más precisas y agudas observaciones estéticas y estilísticas.

Además de la *Harmonielehre*, Schoenberg publicó otros libros de técnica musical en inglés. Pero su pensamiento se despliega libre y variado en sus artículos, notas y conferencias—que sobrepasan con mucho el centenar—, donde el compositor, a propósito de cualquier oportunidad, pone de manifiesto su ininterrumpido dinamismo mental. Estos artícu-

los—que van desde 1900 hasta 1950, medio siglo de meditación y de lucha—son un muestrario sorprendente de esbozos, de sugerencias, de afirmaciones y de dudas. Unos son puros análisis técnicos de obras suyas y ajenas; otros, estudios pedagógicos dictados por su extraordinaria experiencia en la enseñanza musical; otros, notas de estética, históricas o sociológicas, que a menudo rebasan el mundo de la música y se internan en otros terrenos, en invasión fecunda y nunca gratuita. Una colección de estos artículos constituye el libro *Style and Idea*, editado por Dika Newlin el mismo año de la muerte del compositor y que ahora presentamos al público de habla española. Los trabajos aquí reunidos dan una clara idea del interés de Schoenberg como ensayista.

Literariamente, Schoenberg pertenece a una corriente expresionista que tiene sus raíces en el pensamiento doloroso y amargo de Weininger, Strindberg, Maeterlinck, Dehmel y Stefan George. Sus preferencias literarias—los autores citados, así como el danés Jens Peter Jacobsen y el pintoresco y genial arquitecto y escritor Adolfo Loos—no le condujeron, no obstante, a un formalismo nihilista, pues conservó siempre su fe en los valores constructivos de todo orden. Que Schoenberg estuviera más cerca de George que de Rilke es perfectamente explicable porque, como el primero, se desliga en principio de toda función social e histórica y se dirige tan sólo al espíritu interior y a la forma como expresión. (Recordemos aquí las duras pero exactas palabras de Lukács sobre Stefan George: «Un mundo duro y aristocrático... Un aristocratismo que no es fraternal.»)

El estilo de Schoenberg, tanto en alemán como en inglés, se caracteriza por una fuerte expresividad, manifiesta en la sorprendente elección de palabras e imágenes, en la movilidad mental que se traduce en una sintaxis abrupta y apasionada, e incluso en la abundancia de signos de admiración e

interrogación. Aún podría señalarse otro carácter, muy peculiar del espíritu judío, y es la alternancia desconcertante de lo grandioso y lo sublime con lo irónico e incluso bufo. No siempre puede decirse que Schoenberg hable en serio: a menudo se trata de verdaderos sarcasmos. Muy frecuentemente el humorismo del compositor hace dudosos los pasajes y nos lleva a un mundo de posibilidades fantásticas típicamente expresionista, donde se perciben los ecos del naturalismo distorsionado de Wedekind o Kaiser y de la ironía, en cierta manera socrática, de Karl Kraus.

SCHOENBERG Y LA MUSICA CLASICA

En la mente de todos está la convicción de que Schoenberg fue un innovador de decisiva trascendencia en la evolución de la música contemporánea. Pero al leer sus trabajos, el lector se sentirá muy sorprendido al comprobar que el creador del dodecasonimo no era, en manera alguna, un iconoclasta. Su respeto para los grandes valores de la música anterior a él mismo es inmenso: «El que no respeta a los demás nunca será respetado», escribe. Y, a propósito de Mahler, dice también: «Su profundo y arraigado conocimiento de los valores reales no podía permitirle la falta de respeto a los auténticamente grandes.» El entusiasmo de Schoenberg por Bach y Mozart, por Brahms y Mahler, por todos los grandes creadores, testimonia de su admiración inata por lo grandioso, por lo que constituye un mensaje trascendental, sin distingos ni preferencias mezquinas.

Un aspecto importante de la actividad intelectual de Schoenberg es el impulso decisivo que dio al enfoque historicista de los estudios musicales. Con Schoenberg aflora a la conciencia el carácter «pro-

gresista» de la historia de la música, es decir, su valor de avance continuo. Cada compositor—cada gran compositor—da un paso hacia adelante en la expresión. Esto no quiere decir—y Schoenberg lo hace notar con toda claridad y concisión—que la música actual tenga un valor superior a la de los grandes clásicos. La cuestión es distinta: «Esto no significa que el contenido sea mejor, más importante o más estremecedor que el de las obras de otros grandes maestros; porque tan sólo existe un contenido que todos los grandes desean expresar: el ansia de la humanidad por su forma futura, por un alma inmortal, por la disolución en el universo.» El compositor debe de situarse en su propio momento e intentar justamente su propia tarea—la de «expresarse a sí mismo»—, que no estará nunca en contradicción con el espíritu de la época. Schoenberg aplica a la música esta idea de progreso (en sentido restringido, afectando sólo a determinados parámetros en cada caso), y ésto le permite sacar a relucir ejemplos de Mozart sorprendentes por lo que respecta a la construcción; y valorar debidamente a Brahms para despojarle del sambenito de academicismo y de formalismo que casi siempre se le ha asignado. Tanto en el caso de Mozart—asimetría de las frases—como en el de Brahms—atrevimiento armónico y variación progresiva—los ejemplos de Schoenberg son contundentes, y nos obligan a contemplar con otra mentalidad la historia de la música. Nuestro desdén por un gran maestro (véase la anécdota de Wagner y Mahler) será siempre injustificado y producto de la irreflexión. Todo gran artista ha sido, al mismo tiempo, un gran innovador: «Música quiere decir música nueva.» No hay grandes músicos «pasados de moda»: el gran arte, el profundo, el que posee la hondura y la reciedumbre de la IDEA, nunca está «pasado de moda». El progreso formal, según Schoenberg, es una consecuencia de la novedad de fondo.

de la obra: «No existe ninguna obra de arte portentosa que no lleve un nuevo mensaje a la humanidad; ningún gran artista deja de cumplir esto. Es el código de honor de todos los grandes en el arte, y, como consecuencia, en todas las grandes obras de los grandes encontraremos esa novedad imperecedera.»

Es significativa esta actitud de Schoenberg por lo que tiene de constructiva. En ningún instante el compositor se dedica a la pueril tarea de desprestigar a los grandes músicos del pasado quitándoles «vivencia». Esto siempre fue patrimonio de espíritus con poco poder de creación (cuando no juvenil y pasajera rebeldía ante lo consagrado). Sin embargo, es una actitud muy a la moda bajo el pretexto de un dinamismo histórico cuyo creador es, precisamente, Schoenberg.

Hemos hablado ya de esa revitalización en el sentido «progresivo» que Schoenberg insufla a los grandes músicos del pasado. Esta revitalización—es decir, el mostrar, independientemente del valor absoluto de la obra, su carácter de progreso formal—es hija de la admiración y del respeto. Y, por otra parte, tiene sus raíces en un autoanálisis fecundo. Los resultados formales a los que llega la música de Schoenberg proceden fundamentalmente de la asimetría temática (de ahí la admiración del compositor por Mozart y Mahler, sus predecesores en este terreno), del análisis de los procesos armónicos (de donde la admiración por Brahms), y de llevar a sus últimas consecuencias el individualismo de las voces (de donde la admiración por Bach). Es decir, el arte de Schoenberg está profundamente arraigado en el clasicismo (como observó Juan Carlos Paz); y el dodecafonismo es, precisamente, el intento de organizar la expresión atonal de manera nuevamente sistemática y «clásica»: es decir, es una nueva tonalidad, aunque creada con otros supuestos.

De ahí que Schoenberg introduzca esa noción progresiva en la historia de la música proyectando *hacia atrás* su dinamicidad. Su admiración por los clásicos no es pasiva y extática, sino vitalizadora. Justamente la actitud contraria a la iconoclastia de muchos de sus seguidores, que, como los futuristas de otro tiempo, quisieran, de un plumazo, tachar nombres y épocas para que la música comenzase con ellos. A estos iconoclastas conviene la lectura directa de los ensayos de Schoenberg. Su sorpresa será grande, y decretarán, por un nuevo plumazo, que el mismo Schoenberg es reo de clasicismo y de retrogradismo.

SCHOENBERG Y LA «NUEVA MUSICA»

Llegamos ahora al principal punto de fricción en la música contemporánea: la psicosis de novedad. La situación, a grandes rasgos, es la siguiente: el historicismo introducido por Schoenberg ha producido, además de un análisis del pasado desde el punto de vista del «progreso formal», un código del presente. El hombre occidental está enloquecido por los resultados sorprendentes de la profecía en los terrenos científico, estadístico, sociológico y económico. En estos campos, la previsión del futuro ha conseguido resultados prodigiosos. Estos resultados provocan, de por sí, una «planificación», ya que, conocida la meta a alcanzar, pueden y deben organizarse los caminos y los procesos hacia ella, aun teniendo en cuenta los parámetros variables de los que puedan depender ciertas oscilaciones o efectos secundarios. El presente queda así codificado: estamos en tal punto, y debemos de marchar por esta senda para alcanzar, inexorablemente, tal otro estadio.

El paso siguiente es la historia. El hombre occidental intenta predecir el curso de los acontecimien-

tos históricos. Pero ya aquí no pisa terreno firme: de nada le valen experiencias ni estadísticas. Cuando la filosofía de la historia quiere hacerse profética, cae fatalmente en el ridículo, porque ha de divagar o de introducir dudosas metafísicas. Y si las predicciones científicas o económicas son modernas e hijas de un progreso ineludible de la conciencia y de los medios, la predicción histórica es una vieja manía humana. Recordemos la inútil doctrina clásica de la historia como experiencia que puede repetirse; y las ridículas síntesis pseudoorgánicas de Bossuet y otros historiadores, repetidas desdichadamente por Spengler y Toynbee sin otro fundamento que una fantasía apocalíptica y demencial que pretende ser razonable.

No, la historia no puede predecirse. La razón única y suficiente es que el comportamiento humano —individual o en grupo—no es previsible más que en una mínima parte, porque no podremos nunca conocer todos los factores que influyen en el hombre ni sus reacciones múltiples, encadenadas y ramificadas, a pesar del psicoanálisis y la gestaltpsychologie. Toda planificación en el terreno estrictamente humano es inasible e insegura: nunca pasará de ser «buenos propósitos para el Año Nuevo».

Ahora bien, la planificación tiene un hermano bastardo que aspira al trono: la propaganda. La propaganda no predice, sino que encauza para que se cumpla la predicción. La propaganda es antigua y, en parte, eficaz. Es capaz, parcialmente y en ocasiones, de hacer pasar por oro lo que es latón. Sus procedimientos son fundamentalmente dos: el halago y la amenaza, ambos largamente acreditados.

Apenas es preciso explicar lo que se refiere a la música. Los profetas estéticos predicen el futuro del arte, que, como la historia, pertenece al núcleo misterioso del comportamiento humano, y planifican el presente con verdadera fruición. Su «slogan» publi-

citario es «Música Nueva», nos dice sarcásticamente Schoenberg. ¿Y qué es la «música nueva»? Los portadores del slogan suponen, dice Schoenberg, «que con sólo pedir la creación de música nueva se nos habrá de servir el producto ya preparado». Pero las causas reales de los cambios de estilo no son, claro es, los slogans, ni los buenos deseos, sino las necesidades profundas del juego de acción y reacción de la historia. Y Schoenberg explica aguda e irónicamente en qué consisten exactamente esas causas. Los creadores del grito de batalla indican tácitamente (a veces explícitamente) que la obra de arte que no siga sus principios quedará en seguida «antiquada». Y Schoenberg se pregunta: ¿es que el grito de renovación de Keyser, Telemann y Felipe Manuel Bach convirtió en antiquada la música de Juan Sebastián Bach? No. El arte profundo, portador de una idea —no simplemente de un «nuevo estilo»—no queda nunca relegado porque otro estilo trate de alzarse con la patente de la «modernidad». Y Schoenberg añade estas irritadas palabras contra los legisladores del presente musical: «El presente nunca ha pertenecido de manera tan completa a la mediocridad como hoy en día... Se puede ser moderno hoy en día sin aspirar a lo mejor... Se es moderno: con eso basta. En ocasiones se es hasta ultramoderno: esto le hace a uno interesante.»

Quisiera añadir unas precisiones que afectan de cerca a la creación musical actual y que dan la razón, desgraciadamente, a las palabras de Schoenberg. Esa planificación del presente (con su propaganda correspondiente) y esa predicción del futuro de la música han creado un estado de nerviosismo que en nada beneficia a la IDEA, tal y como Schoenberg la concibe. Los compositores temen quedar anticuados, y se esmeran en lograr «lo nuevo» a toda costa. Creen que su partitura puede quedar sobrepasada en vanguardismo por la del vecino (que puede

vivir lo mismo en Viena que en Helsinki o Tokio), y se encarnizan sobre las formas mismas de la composición. Pero como este rápido progreso formal es un puro imposible (se trata, claro es, de una alucinación), la prisa, la urgencia, obligan a modificaciones que la mayoría de las veces afectan tan solo a la formulación externa de la obra, incluso a cosas tan nimias como el formato de la partitura, la disposición de los pentágramas, el color de la tinta, la supresión o adición de signos auxiliares e indicaciones. En esta lucha furiosa por estar a la moda, se llega a todo género de aberraciones, por ejemplo, a partituras de lectura enigmática o polivalente (¡cómo recuerda esto tantos barroquismos manieristas!). Gracias a este esfuerzo titánico de ingenio y de habilidad, la música desaparece abrumada por una nueva y obsesiva retórica, y olvida que la única manera de estar con la propia época se logra representando con sonidos la IDEA de ese tiempo, su honda problemática, su más oculto espíritu, y no juguetando con el estilo.

IDEOLOGIA DE SCHOENBERG

Lo que destaca más fuertemente en los escritos de Schoenberg es su espíritu humanista. Un humanismo cuyo canon es el esfuerzo, la búsqueda (tal vez el logro), pero nunca la codificación. En su *Harmonielehre* expresó esto con singular nitidez: «Mis alumnos saben de dónde puede venir el conocimiento: ¡de la búsqueda!»

Para Schoenberg, ser humano equivale a buscar. El enseñó a sus alumnos a buscar, es decir, a mantener despierto a toda costa el dinamismo de la mente y de la sensibilidad: «¡Espero que mis alumnos busquen! Porque han llegado a saber que se busca solo para buscar. Que el encontrar es, en efecto, la meta,

pero que muy a menudo puede ser también el final de esa tensión fructífera.»

La fe que Schoenberg tiene en el hombre es admirable, porque resiste los embates del escepticismo sarcástico que acechan al compositor mismo, brotando de su propio espíritu crítico. Espíritu hebreo por excelencia, Schoenberg es un hombre inquieto, que quiere construir destruyendo (de manera semejante a Wassermann y a Thomas Mann: recuérdense esas dos obras maestras de destrucción constructiva que son «El doctor Laudín» y «La montaña mágica»). Esa tensión crítica es para Schoenberg el gran valor humano. Todo menos la seguridad, el «confort», como dice despectivamente en su *Harmonielehre*: la comodidad se paga con la superficialidad. Si se quiere ser profundo hay que estar siempre inseguro, aunque esta inseguridad engendre dolor.

Liberal por naturaleza, ironiza sobre el espíritu liberal porque ve también en él los gérmenes de una seguridad utópica. Hay que luchar por los derechos humanos, pero ¿cuáles son los límites de estos derechos? ¿No es ya la ley—cualquier ley—una codificación injusta? ¿No tienen muchas veces iguales derechos dos ideologías en pugna? La guerra, en todo caso, no solo no resuelve nada, sino que crea nuevas formas de opresión. ¿Por qué una mayoría opriime a una minoría, aun democráticamente? ¿Y por qué no tener en cuenta a esa minoría microscópica de los inconformes selectos? «Parece, dice Schoenberg con amargura, como si el código de derechos humanos hubiera de limitarse a menos aspiraciones de las que su rimbombante título sugiere.» Y añade, ironizando casuísticamente: «También a los caníbales hay que reconocerles sus derechos.» Porque puede haber errores sublimes y profundamente creídos y sentidos; los hindúes «mueren de hambre millones de ellos antes de que se les ocurra sacrificar una vaca sagrada.»

¿Qué hacer? Porque, naturalmente, la fuerza no puede emplearse: «No es democrático nada de lo que habría de proteger a la democracia.» Solo caben la persuasión y la fe. Y aquí regresa Schoenberg a su idea básica: la salvación por la búsqueda, por la tensión espiritual, aunque el horizonte no muestre sino un camino oscuro, intrincado o inviable.

Podría reprocharse a Schoenberg su individualismo a ultranza. Alienta en él la misma idea aristocrática que en Nietzsche, en Stefan George y en Ortega. Para Schoenberg, la comunidad no existe o no importa. Lo que importa es esa «minoría microscópica», esos pocos hombres excepcionales que se producen de cuando en cuando. Por eso, para él, la música no expresa otra cosa que al músico mismo. Esto es una manera de pureza artística: «El verdadero compositor escribe música por la única razón de que le complace hacerlo.» Se ve impulsado «a decir algo, exista o no una persona a la que le agrade.» Es decir, el arte no tiene función social, no va dirigido a nadie, y mucho menos a todo el público, pues «si es arte no será para todos, y si es para todos no será arte.» Y termina, lapidariamente: «Porque tan solo existe *l'art pour l'art*, el arte por y para el arte.»

Hemos de hacer un gran esfuerzo para situar estas ideas en el mismo plano de elevación moral a que llega Schoenberg en otras ocasiones. Hay, para justificarlas, una poderosa razón personal. Schoenberg vió, con dolor e indignación, las críticas injustas y descabelladas que se hicieron a Brahms y a Mahler, y valoró, al mismo tiempo, el heroísmo artístico de ambos compositores (¡y de él mismo!) al no doblegarse nunca ante las exigencias del público. Esta lucha titánica contra la incomprendición y la mezquindad le quedó grabada para toda su vida. El veía al artista como un ser superior—superior, sobre todo, gracias a su propio esfuerzo, no por un don gratuito

y azaroso de la naturaleza—, altivo, capaz de sostener sin sucumbir las luchas más desesperadas contra todo género de tentaciones y desmayos (dinero, popularidad, facilidad, comodidad, moda). Veía también cómo el público, en su inmensa mayoría, estaba muy por debajo de ellos, atento sólo a la conveniencia y al placer. Su reacción fue entonces excesiva y tajante: la afirmación rotunda de la superioridad del artista y la negación, igualmente rotunda, de que ese artista escribiera para tal público. Recorremos también que Schoenberg vivió aún la época en que el arte era considerado como salvación, como mensaje superior. Hoy no podríamos suscribir tales ideas sin enrojecer. Preferimos pensar, más modestamente, que el artista absorbe una gran cantidad de energías que faltan en los demás y que, por decirlo así, su obligación es devolverlas a la comunidad en forma de obra de arte. Esto no quiere decir que el artista haya de descender al nivel de los gustos medios del público para complacerle o para comunicarle de manera muy asequible unas ideas, como han pensado algunos partidarios excesivos de la socialización del arte; porque entonces la obra artística perderá fuerza y hondura, y el resultado será que el público mismo será defraudado y perderá con ello.

Hay un brevísimo artículo, titulado «Un juego peligroso», en el que Schoenberg aborda el problema de la inconsciencia política e histórica del artista. Schoenberg se da cuenta, lúcidamente, de ese fallo: «Los artistas, generalmente, tratan este problema de manera tan impremeditada como si fuese puramente una controversia sobre asuntos artísticos; exactamente igual que si estuviesen discutiendo sencillamente *el artista por el arte* en contra de la *objetividad en el arte*.» Quizá Schoenberg no reparó en que esa impremeditación es una secuela de sus propias ideas

sobre la independencia olímpica del artista, privado de función social. Sus palabras finales son estremecedoras, y revelan las últimas consecuencias de esa concepción del artista como ser antisocial y autónomo: «Pero considerando la clásica inferioridad mental y moral de los artistas en general, mejor diré: tratadlos como a niños inexpertos. Llamadlos locos y dejadlos en libertad.»

En sus últimos años, Schoenberg comprendió, sin duda, que no era posible, ni para el artista ni para nadie, evadirse de la realidad. El grito desgarrador de «Un superviviente de Varsovia» es la muestra decisiva de su nueva actitud. La abstracción metafísica de sus primeras obras—«Noche transfigurada», «Gurre-lieder», «Pierrot Lunaire»—se convierte ahora, aun dentro del mismo espíritu, en lacerante acusación, en reflejo concreto de una realidad histórica. En su pequeño artículo «Mía es la culpa» se niega a apadrinar ciertos experimentos del «arte por el arte»: si en un principio pensó que la música nada tenía que ver con el texto literario, ahora efectúa una vigorosa reducción al absurdo para probar que tal disociación carece de sentido y es un puro engaño (un «bluff»).

Y ésta es la mejor demostración de la honradez de Schoenberg, de su independencia insobornable. Ya en su *Harmonielehre* confesó, paladinamente, que no temía contradecirse, pues la contradicción era una muestra de esa tensión de búsqueda que fue el norte de toda su vida. Ante la presión de la historia, Schoenberg comprende que ha ido demasiado lejos en su apoteosis del artista, y se encara valientemente con la realidad, con un arte que sangra, no por heridas metafísicas, sino por desgarros reales; no ante la muerte como tema estético, sino ante la muerte concreta y localizada; no por la angustia del

universo, sino por la angustia y el dolor de unos seres escarneados.

Ahora podemos encontrar de nuevo la veta de la IDEA schoenbergiana, que, en el fondo, no es otra cosa que el dolor bajo todas sus formas. Dolor que se expresa a veces con tinieblas, a veces con sarcasmos, a veces con alaridos. En una primera etapa, la música de Schoenberg expresa el dolor abstracto del mundo; más tarde, con el dodecafonismo, la forma y la técnica le dan fuerzas y poder para ironizar; por último, desdeñando estilos, se sumerge en el dolor concreto y, ante el espectáculo de su pueblo perseguido, eleva un cántico humano y sangrante. Es decir, en la obra y en el pensamiento de Arnold Schoenberg tienen lugar los tres actos de la tragedia de nuestro tiempo.

Esto nos ayudará a enfocar debidamente el hecho irrefutable de que con la marcha de la historia cambian las valoraciones. Wagner y Mahler pudieron ser metafísicos puros sin ofender a su tiempo. Schoenberg, espectador de un gran cataclismo, no puede permanecer impasible. Esta es la gran lección de Schoenberg, su último holocausto a esa incansable tensión de la mente que fue, hasta el postre instantaneo, su más alta calidad humana.

La empresa de dar a conocer *Style and Idea* al público de habla española no ha sido fácil. La edición inglesa estaba enteramente agotada; hemos podido disponer de un ejemplar que obraba en poder del crítico musical Fernando Ruiz Coca, y que nos cedió amablemente. La traducción del estilo dificultoso y a menudo pintoresco de Schoenberg ha sido realizada no ya con cuidado, sino con amor, por

Juan J. Esteve. Dificultades de todo orden han sido vencidas gracias a la actitud generosa de Francisco García Pavón, director de la Editorial Taurus, que desde un principio aceptó mi sugerencia de editar la obra y que no ha regateado esfuerzos para lograr un resultado digno. Para todas las personas citadas mi agradecimiento por su colaboración.

Madrid, julio de 1962
RAMÓN BARCE.

LA AFINIDAD CON EL TEXTO (1)

Son relativamente pocas las personas capaces de comprender, en términos puramente musicales, lo que la música expresa. El suponer que una pieza de música debe acumular imágenes de una u otra especie y que si estas faltan la pieza no ha sido entendida o carece de valor, es algo tan extendido como solamente puede serlo lo falso y lo vulgar. Nadie espera tal cosa de cualquier otro arte, sino que se contenta con los efectos de sus elementos; aunque bien es verdad que en las demás artes el tema material, el objeto representado, se ofrece por sí mismo automáticamente al limitado poder de comprensión del intelectualmente mediocre. Puesto que la música, como tal, carece de tema material, hay quienes buscan a través de sus efectos la belleza de la forma exclusivamente, y otros, procedimientos poéticos. Hasta Schopenhauer, que empieza diciendo algo realmente exhaustivo acerca de la esencia de la música en este maravilloso pensamiento: «El compositor revela la esencia íntima del mundo y expresa la sabiduría más profunda en un lenguaje que su razón no comprende; exactamente igual que una médium hace revelaciones sobre cosas de las que no tiene ni idea cuando despierta», hasta él se extravía luego, cuando trata de traducir a nuestra terminología los detalles de ese lenguaje que la razón no comprende. Para él, sin embargo, debe estar claro que en esa traducción a la terminología del lenguaje humano—que es abstracción, reducción a lo reconocible—, lo esencial, el

(1) «Der Blaue Reiter», 1912.

lenguaje del mundo—que quizá haya de permanecer incomprendible y perceptible tan solo—se pierde. Pero aun así, está justificado su proceder, ya que, después de todo, su aspiración como filósofo es la de representar la esencia del mundo, su incommensurable grandeza, en términos conceptuales que fácilmente vemos que resultan demasiado pobres. Y lo mismo acontece con Wagner, que cuando quería dar al hombre medio una noción indirecta de lo que él, como músico, había experimentado directamente, no dudaba en añadir programas explicativos a las sinfonías de Beethoven.

Semejante procedimiento resulta desastroso cuando llega a generalizarse. Porque entonces su significado se malogra en sentido opuesto; trátase de reconocer sucesos y sentimientos en la música, como si allí hubieran de estar forzosamente. Por el contrario, en el caso de Wagner ocurre lo siguiente: la impresión de la «esencia del mundo» recibida a través de la música resulta productiva para él y le estimula para su poética transformación en elementos de otro arte distinto. Pero los sucesos y sentimientos que aparecen en esta transformación no estaban contenidos en la música, sino que son meramente el material que utiliza el poeta, porque un modo de expresión tan directo, impoluto y puro, le es negado a la poesía, arte limitado todavía al sujeto-objeto.

La facultad de pura percepción es extremadamente rara y solamente la encontramos en hombres de gran capacidad. Esto explica el que los árbitros profesionales se encuentren embarazados ante determinadas dificultades. Que la lectura de nuestras partituras resulte cada vez más penosa; que las relativamente pocas ejecuciones transcurran apresuradamente; que a menudo, aun la persona más sensible y pura, reciba tan solo impresiones fugaces; todo esto hace imposible para el crítico—que debe informar-

se y juzgar, pero que generalmente es incapaz de imaginar «viva» la partitura musical—cumplir con su deber con un mínimo grado de honestidad que le haga decidir si ello no habrá de perjudicarle. Absolutamente desamparado, se sitúa ante el efecto puramente musical, y por eso prefiere escribir sobre música que esté de algún modo relacionada con un texto: música de programa, canciones, óperas, etc. Y casi podríamos disculpárselo, cuando observamos que los directores operísticos, de los que nos gustaría averiguar algo acerca de la música de una nueva ópera, se dedican a parlotear casi exclusivamente del libreto, del efectismo teatral y de los intérpretes. Por cierto, que desde que los músicos adquirieron cultura y creyeron que deben demostrarla eludiendo charlas de café, apenas quedan músicos con los que se pueda hablar de música. Sin embargo, Wagner, al que tanto les gusta citar como ejemplo, escribió con profusión sobre asuntos puramente musicales, y estoy seguro de que habría rechazado indiscutiblemente estas consecuencias de sus mal entendidos esfuerzos.

Por ello, el que un crítico musical escriba de un autor que «su composición no ha hecho justicia al texto del poeta», no deja de ser otra cosa que una cómoda escapatoria a este dilema. El «ámbito de este periódico»—que es siempre muy limitado en espacio, precisamente cuando tendrían que aportarse las pruebas necesarias—está siempre dispuesto para ayudar a la carencia de ideas, y el artista es en realidad declarado culpable «por falta de pruebas». Pero la prueba frente a tales aseveraciones, si alguna vez se obtiene, sirve más bien como prueba en contrario, puesto que viene a demostrar que alguien quiso hacer música sin saber cómo, y que, en virtud de ello, nada tiene que ver en todo caso el que la música haya sido compuesta por un artista. Y esto es cierto

incluso en cuanto a las críticas escritas por un compositor. Aunque sea un buen compositor. Porque cuando está escribiendo las críticas no es tal compositor, no se halla *inspirado musicalmente*. Si estuviese inspirado no describiría cómo debiera haber sido compuesta la pieza: la compondría él. Esto es lo más rápido y hasta lo más fácil para quien pueda hacerlo, y es lo más convincente.

En realidad, tales juicios provienen de la noción más ingenua, de un esquema convencional, de acuerdo con el cual un determinado nivel dinámico y progresivo de la música debe corresponder con determinadas circunstancias del poema y discurrir con exacto paralelismo a aquellas. Completamente aparte del hecho de que este paralelismo, u otro aun más profundo, pueda presentarse también cuando exteriormente figuren aparentes efectos contrarios—por ejemplo, que un tierno pensamiento sea expresado mediante un tema rápido y violento, porque la subsiguiente violencia habrá de desarrollarse de manera más sistemática—, completamente aparte de esto, tal esquema ya hay que desecharlo por convencional; porque conduciría a hacer música en un lenguaje que «componga y piense para todos». Y su utilización por los críticos conduciría a manifestaciones como las de un artículo que leí una vez en alguna parte: «Defectos de declamación en Wagner», en el cual el autor mostraba cómo hubiera compuesto él determinados pasajes si Wagner se lo hubiese permitido...

Hace algunos años quedé profundamente asombrado al descubrir en varias canciones de Schubert que conocía muy bien, que yo no tenía la menor idea de lo que sucedía en los poemas en que estaban basadas. Pero cuando hube leído los poemas saqué la conclusión de que con ello nada había conseguido para aumentar la comprensión de las canciones, ya que no me hicieron cambiar en lo más mínimo mi

concepción sobre la interpretación musical. Por el contrario, parecía que, sin conocer el poema, yo había captado el contenido—el contenido real—y quizás de manera aun más profunda que si me hubiera aferrado a la simple superficialidad de los pensamientos expresados por palabras. Más decisivo para mí que esta experiencia fue el hecho de que, inspirado por el sonido de las primeras palabras del texto, yo había compuesto muchas de mis canciones de un tirón hasta el final, sin preocuparme lo más mínimo por seguir el acontecer poético y sin adaptarme a él siquiera durante el éxtasis de mi labor. Solamente días después pensé en volver la vista atrás para percibirme de lo que había del contenido poético en mi composición. Quedó entonces de manifiesto, para mi asombro, que nunca podía yo hacer mayor justicia al poeta que cuando, guiado por mi primer contacto directo con el sonido del principio, adivinaba todo lo que era obvio que tenía que seguir inevitablemente de acuerdo con aquel tono.

Por tanto, llegó a estar claro para mí que la obra de arte es, como cualquier otro organismo completo, tan homogénea en su composición que en cada pequeño detalle revela su esencia más íntima y verdadera. Al separar cualquier parte del cuerpo humano, siempre brota lo mismo: sangre. Al escuchar un verso de un poema, un compás de una composición, estamos en disposición de comprender el todo. Y de igual manera, una palabra, una mirada, un gesto, el modo de andar, o incluso el color del cabello, son suficientes para revelar la personalidad del ser humano. Y así, yo había comprendido completamente las canciones de Schubert a la vez que sus poemas, solamente por la música, y los poemas de Stefan George solamente por su sonido, y en tal grado de perfección, que difícilmente podría lograrse mediante síntesis y análisis y que desde luego estos no supera-

rian. Sin embargo, tales impresiones suelen dirigirse más tarde hacia el intelecto instándole a que las prepare para su general aplicación, a que las desmenuce y clasifique; a que las calibre y compruebe, a que reduzca a detalles lo que poseemos como un todo. Y hasta la creación artística sigue a menudo esta circunvalación antes de llegar a la concepción real. Cuando Karl Kraus llama al lenguaje la madre del pensamiento, y Wasily Kandinsky y Oskar Kokoschka pintan cuadros cuyo tema objetivo no es apenas más que una excusa para improvisar colores y formas y hacerlos expresarse como solo el músico se ha expresado hasta ahora, son síntomas todos de una gradual expansión del conocimiento acerca de la verdadera naturaleza del arte. Con gran alegría leí el libro de Kandinsky «Sobre lo espiritual en el arte», en el que se señala el camino para pintar y se hace surgir la esperanza de que aquellos que interrogan acerca del texto, acerca del sujeto material, pronto no harán más preguntas.

Por tanto, estará claro lo que ya fue aclarado en otra demostración. Nadie duda de que un poeta que trabaje con material histórico podrá desenvolverse con la mayor libertad, y que un pintor, si todavía quisiera pintar cuadros históricos en la actualidad, no tendría que competir con un profesor de historia. Habremos de establecer lo que la obra de arte intenta ofrecernos, y no lo que es meramente su causa intrínseca. Es más, en toda música compuesta sobre poesía, la exactitud en la reproducción de los acontecimientos es tan ajena a la valoración artística como lo es el parecido que tenga un cuadro con el modelo; después de todo, nadie ha de poder comprobar este parecido dentro de cien años, en tanto que el efecto artístico permanecerá inalterable. Y no es que permanezca porque, como puedan quizás creer los impresionistas, el hombre real (esto es, el

que aparece representado) nos habla, sino porque el que lo hace es el artista; él es quien allí se ha expresado a sí mismo, él es a quien el retrato debe parecerse en un alto grado de realidad. Percibido esto, es también fácil de comprender que la correspondencia externa entre la música y el texto, como se muestra en declamación, tempo y dinámica, tiene muy poco que ver con la correspondencia interna y pertenece a la misma etapa de imitación primitiva de la naturaleza que el copiar de un modelo. Las aparentes divergencias superficiales pueden ser la necesaria consecuencia de un paralelismo en nivel más importante. Por lo tanto, el enjuiciamiento sobre la base del texto es tan seguro como el enjuiciamiento de la albúmina de acuerdo con las características del carbono.

GUSTAV MAHLER

En lugar de utilizar muchas palabras, quizá debiera decir sencillamente: Tengo la creencia firme y segura de que Gustav Mahler fue uno de los más grandes hombres y uno de los más grandes artistas. Porque solamente existen dos posibilidades para convencer a alguien de la grandeza de un artista: la primera, y la manera mejor, es la interpretación de su obra; la segunda, la que me veo obligado a emplear, es transmitir a los demás mi creencia en esa obra.

¡Qué mezquino es el hombre! En verdad que deberíamos tener fe en que nuestras creencias habrán de transmitirse directamente por sí mismas. Nuestra pasión por el objeto venerado debe inflamarnos hasta tal punto, que cada uno que a nosotros se acerque se vea contagiado de esa llama, consumido por el mismo ardor y rinda culto al mismo fuego que para nosotros es sagrado. En nosotros, este fuego habría de arder con tal resplandor que nos hiciera aparecer transparentes, de tal modo, que su luz clara se espacie e iluminara incluso a quien hasta ahora caminó en la oscuridad. Sin ese resplandor, el apóstol predicará herejías. Aquél a quien le es negado el halo de santidad no lleva consigo la imagen de ningún dios. Porque el apóstol no ha de brillar por sí, sino por la luz que utiliza a su cuerpo como simple envoltura; al atravesarla, produce la sensación de que el iluminado resplandece por sí mismo. Nosotros, los inspirados, debemos tener fe; los hombres simpatizarán con nuestro ardor, los hombres verán el brillo de nuestra luz. Los hombres honrarán a quien

nosotros honremos, sin necesidad de que para ello tengamos que hacer nada por nuestra parte.

El hombre es mezquino. No creemos lo bastante en el todo, en lo grande; pero en cambio exigimos detalles irrefutables. Nos encontramos demasiado independientes de esa facultad que nos da la impresión del objeto como un todo que contiene en sí los detalles completos con sus relaciones correspondientes. Creemos comprender lo que es natural; sin embargo, el milagro es natural en extremo, y lo natural es en extremo milagroso.

Cuanto con mayor exactitud observamos, más enigmática llega a parecernos la materia más simple. Analizamos porque no estamos satisfechos con la comprensión de la naturaleza, efecto y función del todo como el todo; y cuando no somos capaces de volver a reunir con exactitud lo que hemos separado, empezamos a ser injustos con aquel poder que nos dio el todo juntamente con su espíritu, y perdemos la fe en nuestra mejor capacidad: la de recibir una impresión total.

Daré un ejemplo que resultará familiar para cualquiera que lo observe con suficiente atención. Recuerdo muy bien que la primera vez que escuché la *Segunda Sinfonía* de Mahler quedé subyugado, especialmente en ciertos pasajes, con una excitación que se manifestaba incluso físicamente en el violento latir de mi corazón. Sin embargo, cuando salí del concierto no dejé de cotejar lo que había oído con los requisitos que, como músico, yo conocía y que según la creencia generalizada debe cumplir incondicionalmente una obra de arte. Y así, olvidé el factor más importante: que, después de todo, esta obra había ejercido sobre mí una impresión desconocida, a la vez que me deleitaba con una involuntaria penetración. Es indudable que una obra de arte no puede producir mayores efectos que cuando transmite al oyente las emociones que conmovieron al

creador, de tal modo, que también en él se agiten y luchen. Y yo estaba subyugado; por entero subyugado.

El intelecto es escéptico; no tiene en cuenta lo sensual, ni mucho menos lo supersensual. Si uno se encuentra completamente sugestionado, el intelecto sostiene que son muchos los medios que podrían haber originado esta sensación de entrega. Nos recuerda que nadie presencia una tragedia de la vida sin sentirse profundamente conmovido; nos recuerda los terribles melodramas teatrales, a cuyos efectos nadie escapa; nos recuerda que existen medios elevados e ínfimos, artísticos y no artísticos. Nos dice que los incidentes violentos y realistas—como, por ejemplo, la escena de la tortura en *Tosca*—, que son de un efecto infalible, no debe utilizarlos el artista porque son demasiado burdos, demasiado accesibles a todo el mundo. Y olvida que estos medios realistas no serán nunca utilizados en música, y menos en la sinfonía, porque la música es irreal siempre. En la música nunca se mata a nadie realmente ni nadie es injustamente torturado; no existe en ella acontecimiento alguno que despierte sentimientos *por sí mismo*, ya que tan sólo intervienen elementos musicales. Y cuando estos acontecimientos alcanzan el poder de hablar por sí mismos—cuando esa alternación de tonos altos y bajos, ritmos rápidos y lentos, sonidos fuertes y suaves, expresa las cosas más irreales que existen—, es entonces precisamente cuando nos sentimos profundamente conmovidos. ¡Aquél que haya experimentado alguna vez el impacto de esta pureza permanecerá inmune a cualquier otra impresión! Es del todo incuestionable que el sentimiento musical no puede nunca conducir a fuentes impuras, porque los medios de que se vale la música son irreales, ¡y tan sólo la realidad es pura!

Quien haya quedado subyugado y sepa que su cul-

tura artística y ética se encuentra en un alto nivel, y tenga por ello confianza en sí mismo y crea en su cultura, no necesitará preguntarse si los medios utilizados fueron o no artísticos. Y a quien no haya quedado subyugado le importará mucho menos. Para este último será suficiente el no haber sido subyugado... ¡ni rechazado! ¿Por qué, entonces, tantas palabras rimbombantes? Por una razón: porque nos gusta que nuestros juicios concuerden con los de los demás a cualquier precio, y cuando no es así, nos esforzamos por sacar ventaja de nuestra postura bien fundamentada y fortalecida. Las diferencias de entendimiento solamente son en parte la causa de división de opiniones; mucho más papel juegan las justificaciones, que hacen interminable el desacuerdo. No es cierto que lo que yo llamo rojo sea realmente lo mismo para los ojos ajenos que para los míos. Sin embargo, en esto sí que es posible estar de acuerdo fácilmente, puesto que no existe duda alguna acerca de lo que es rojo y lo que es verde. Pero desde el momento en que uno tratase de explicar *por qué* esto es rojo y aquello verde, entraaría con seguridad la discordia. Quien sea lo bastante inteligente puede probar estas expresiones: «Veo lo que se denomina rojo», o, «noto que me encuentro subyugado». Y habrá de tener el valor de considerar el hecho de que no está subyugado como algo evidente por sí, sino que es completamente ajeno al objeto, exactamente igual que el sordo no puede renegar de los sonidos ni el daltoniano de los colores.

La obra de arte existe aun cuando nadie sea subyugado por ella, y es superfluo intentar racionalizar nuestros sentimientos sobre el particular; porque este intento siempre revelará las características del sujeto y nunca las del objeto: el observador será daltoniano, el oyente será sordo; el amante del arte se encontraría en la peor disposición, no estaría fa-

cultado (quizá sea cuestión momentánea, quizá permanente) para recibir la impresión artística.

Pero ¿qué sucede cuando alguien que, con la mejor intención del mundo, ha tratado de comprender, llega a tales juicios pervertidos a pesar de haber recibido una impresión? Aquí y allá se encuentra con un pasaje que no le agrada, con una melodía que le parece vulgar, que no le resulta original; con una secuencia que no entiende y para la que piensa encontraría mejor sustitución; con una voz cantante que parece discrepar de todos los requisitos que hayan podido o puedan establecerse para una buena voz cantante... Uno es músico, pertenece a la profesión, es capaz de hacer algo también (¡o quizás no!) y sabe de qué manera han debido hacerse las cosas, si es que verdaderamente debieron haberse hecho. Es perdonable que esa persona encuentre justificado el cavilar sobre los detalles. Porque todos cavilamos sobre las obras de los grandes maestros. Sería raro encontrar a nadie que, al recibir la orden de crear el mundo mejor que lo hizo Dios Todopoderoso, no emprendiera la tarea con el mayor esfuerzo. Todo cuanto no comprendemos lo consideramos como un error; todo cuanto nos incomoda lo consideramos como un fracaso de su creador. Y no nos paramos a pensar en que, puesto que no entendemos el significado, la única respuesta adecuada debe ser el silencio, un silencio respetuoso. Y la admiración, una admiración sin límites.

Pero, como ya se ha dicho, somos mezquinos; porque no somos capaces de captar sencillamente la grandeza de las cosas en su total integridad, nos preocupamos de sus detalles: y en castigo a nuestra conducta presuntuosa, incluso en ellos fallamos. Nos equivocamos en toda la línea. En cualquier caso en que el entendimiento humano trata de abstraer de las obras divinas las leyes que las rigen, se pone de manifiesto que lo único con que nos encontramos

es con leyes que caracterizan nuestro conocimiento a través del pensamiento y de nuestro poder de imaginación. Nos hallamos moviéndonos en un círculo. Cuantas veces creemos que lo que estamos describiendo es la esencia de cosas situadas fuera de nosotros, no hacemos más que vernos y reconocernos como a nosotros mismos, o todo lo más como a nuestro propio ser. Y aquellas leyes, que son, después de todo, las de nuestra capacidad intelectual, ¡las aplicamos como medida a la obra del creador! ¡Sobre la base de esas leyes juzgamos la obra del gran artista!

Quizá hoy, más que nunca, sea muy duro para un artista el cumplir con su deber. Las valoraciones altas y bajas casi nunca fueron antes los inevitables resultados de los negocios del arte. Y nunca ha existido mayor dificultad para que el público diga quién es realmente grande o quién es el que cuenta en la actualidad. Innumerables son los dedicados a la labor de creación. Todos no pueden ser genios. Una minoría es la que abre el paso; los demás son meros imitadores. Pero si los muchos imitadores quieren permanecer en la carrera, han de averiguar en seguida cuál es el último reclamo del mercado. Los editores, la prensa y la publicidad se cuidan de ello, y llegan a la conclusión de que aquel que haya creado algo nuevo no quedará abandonado por mucho tiempo. Industria de abejas, la que hoy alcanza en todos los campos el éxito que sólo al talento debiera corresponder; reafirma a la vez este talento, pero nos lleva a la convicción de que ésta no es época de grandes hombres solitarios, sino que se caracteriza por los enjambres de pequeños hombres. El verdaderamente grande ha tenido que volar siempre del presente al futuro; pero el presente nunca ha pertenecido de manera tan completa a la mediocridad como hoy en día. Y no importa la abertura de la brecha: ellos tratarán de atravesarla, plantarán in-

cluso las enseñas de sus pretensiones para el futuro. No hay quien quiera escribir precisamente para hoy, aun cuando no se le pueda apenas dar crédito por más de un día. Unicamente a los genios pertenece incluso el futuro. ¿Cómo podremos encontrar aquí el camino verdadero? ¿Cómo podremos decir quién es realmente grande, si el nivel más alto está tan ampliamente distribuído que olvidamos su altura en virtud de su extensión? En realidad, lo que hacemos es hablar demasiado de los Alpes y muy poco del Mont Blanc.

Es casi excusable que el público se engañe en esto, siempre existen muchos que aportan lo que corresponde a las necesidades de nuestro tiempo de forma mucho más asequible que la que puede ofrecer alguien que ya pertenezca al futuro. Se puede ser moderno hoy en día sin aspirar a lo mejor. Uno tiene hecha tan amplia selección de entre los modernos, que el espíritu de la época resulta asequible «al gusto más refinado y también al menos afortunado, en todos los matices y con todas las etiquetas». ¿Quién habrá de resolvérse bajo tales circunstancias? Se es moderno: con eso basta. En ocasiones, se es hasta ultramoderno: ésto le hace a uno interesante. Tiene uno su programa, sus principios, sus gustos... Sabe todo lo que hay. Conoce todos los «clichés» de la crítica. Sabe cuáles son exactamente las tendencias corrientes del arte. Sí: uno casi puede establecer por adelantado problemas característicos y los métodos con que tendrá que relacionarse el arte en un futuro inmediato, y lo que me sorprende es que nadie haya dado aún con la idea de combinar todas estas posibilidades para confeccionar un libro-guía del futuro.

Este es el resultado inesperado que obtuvo Wagner cuando creó a Beckmesser como una advertencia para los críticos demasiado apresurados. Todos se tienen por entendidos del arte nuevo, y los Beckmesser de hoy en día afirman que ellos han llegado a poseer

una «mentalidad más amplia». Pero esto es, naturalmente, falso, ya que lo bueno sigue siendo bueno y debe, por tanto, proseguirse, y lo malo sigue siendo malo y debe, por lo mismo, ser mejorado. De este modo, el alarde de amplia mentalidad parece más bien blandura cerebral. Porque tales personas han perdido todo punto de referencia y toda limitación, y no se percatan de que son de más estrecha mentalidad que aquellos que al menos admiten lo que «discurre de acuerdo con las reglas».

Por otra parte, los mismos viejos reclamos no pueden utilizarse cada vez que nos encontramos ante un hombre realmente grande. Por ejemplo: Mahler escribió obras desusadamente extensas. Todos encuentran, o creen conocer, que en ellas hay algo excepcionalmente elevado y grandioso que lucha por expresarse. ¿Qué lugar común más adecuado que éste para aplicarlo a esas mentalidades tan amplias?: «Se esfuerza por lo más elevado, pero no posee fortaleza para realizar sus deseos...» ¿Y quién lo dice? Lo dicen esos críticos que han acomodado sus muy amplias mentalidades al común interés. Los que son menos buenos, y también los muy malos: porque para unos y otros existe el pundonor de mostrarse conformes con lo establecido. Esta frase es, por tanto, uno de esos clichés sin sentido que debemos rechazar por encima de todo, ya que se aplican casi sin excepción a aquellas personas para las que resultan los menos apropiados. El insignificante sale de ello bien parado. Pero tan pronto como se dice de alguien «se esfuerza por lo más elevado», etc., en seguida sé que, o bien no se ha esforzado por ello, o bien no ha logrado alcanzarlo... Después de todo, es cosa circunstancial. ¿En qué medida se establece esa grandiosidad por la que se supone que Mahler se ha esforzado en vano? En la dimensión de las obras y en una circunstancia que a mí me parece inmaterial al relacionarla con las verdaderas aspiraciones del ar-

tista: en el asunto y en los textos en que se basan varios de los tiempos de sus sinfonías. Mahler ha hablado de la muerte, de la resurrección, del destino; ha compuesto «Fausto». Y estas son las supuestas cosas grandiosas. Pero casi todos los músicos, en épocas pasadas, compusieron música de iglesia y se relacionaron con Dios: ésto es, con algo todavía más elevado; y pudieron esforzarse incondicionalmente por lo más elevado sin que nadie midiese su obra con aquel patrón. Por el contrario, si es realmente magnífico ampararse a la sombra de los grandes temas, ésto es lo que en la actualidad debiéramos pedir al artista. Verdaderamente, existe tan solo una meta hacia la que el artista se afana en llegar: la *expresión de sí mismo*. Si triunfa en ello, ha conseguido el mayor éxito posible; después de ésto, todo lo demás carece de importancia, porque «todo lo demás» está implícito en su logro: muerte, resurrección, Fausto, destino... Pero además, los breves y no por eso menos importantes momentos, las emociones del alma y del espíritu, que hacen al hombre creador. También Mahler trató de alcanzar únicamente la expresión de sí mismo. Y que lo consiguió no puede dudarlo nadie que posea el grado mínimo de capacidad para comprender lo aislada que ha permanecido esta música, a pesar de que los imitadores se encuentren tan atareados viendo la manera de arrebatar cualquier cosa que les dé oportunidad de conquistar el mercado. El que no existan imitadores de estas sinfonías que se parezcan al modelo en lo más mínimo, el que esta música se resista a la imitación (como todo lo que un hombre por sí sólo puede lograr), es prueba de que Mahler fue capaz de obtener la más grande realización de un artista: ¡la propia expresión! Solamente él quedó expresado, y no la muerte, ni el destino, ni Fausto. Porque esto pueden componerlo también otros. El expresó tan solo aquello que, independientemente del estilo y del adorno,

le retrataba a él y nada más que a él; algo que, por lo tanto, habría de permanecer inaccesible a cualquiera que tratase de alcanzarlo mediante la mera imitación del estilo. Pero este mismo estilo, de manera enigmática y hasta ahora extraña, parece rechazar la imitación. Quizás ello se deba a que en este caso, por primera vez, se da la circunstancia de que el modo de expresión está tan inseparablemente ligado al sujeto temático, que lo que es costumbre que aparezca como un simple indicio de forma externa, sea aquí simultáneamente el material y la construcción.

Deseo referirme a varias cosas que se han dicho en contra de la obra de Mahler. En seguida aparecen dos acusaciones: contra su sentimentalismo y contra la vulgaridad de sus temas. Mahler sufrió mucho por estas acusaciones. Contra la segunda nos encontramos casi indefensos; contra la primera, completamente inermes. Pensemos en ello: El artista, con toda su buena fe, escribe un tema ajustado a su necesidad de expresión y a los sentimientos que se lo dictan, sin cambiar una sola nota. Si quisiera escapar a la vulgaridad, nada más fácil para él. El más humilde afinador—que se preocupa con mayor celo de las notas que de sí mismo—es capaz de «hacer» interesante un tema superficial con solo unos pocos plumazos. Y muchos temas interesantes tuvieron su origen de esta manera: exactamente igual que el pintor puede eludir la pintura de detalles inútiles pintando precisamente esa inutilidad con gruesas pinceladas. Y ahora imaginemos esto: A un hombre tan sensible, tan espiritualmente elevado, de quien hemos escuchado las palabras más profundas..., precisamente a ese hombre se le consideraba incapaz de escribir temas refinados, o por lo menos de alterarlos para que no parecieran vulgares...

Yo creo que lo que sucedía era, sencillamente, que

no se percataba de ello, y por una sola razón: *porque, en realidad, sus temas no son vulgares*.

Aquí debo confesar que yo también consideraba al principio vulgares los temas de Mahler, y de ello puede deducirse que esas «sutiles observaciones» de las que tanto presumen ciertos oponentes no me eran extrañas. *Pero me son extrañas ahora*, cuando la percepción de la belleza y magnificencia de la obra de Mahler se ha acrecentado en mí intensamente y me ha llevado al convencimiento de que aquello no son «sutiles observaciones», sino que, por el contrario, es la ausencia más rotunda de la facultad de observación lo que provoca tales juicios. Yo había encontrado vulgares los temas de Mahler, a pesar de que la obra completa siempre había producido en mí una profunda impresión. Hoy, ni con la peor intención del mundo podría yo reaccionar de ese modo. Consideremos ésto: Si los temas fueran realmente vulgares, yo los encontraría hoy mucho más vulgares que antaño. Porque vulgar significa inculto y expresa algo que corresponde a un grado ínfimo de conocimientos, a ninguna cultura en absoluto. En los grados más bajos de la cultura se encuentra no lo que es totalmente falso o malo, sino lo que fue tenido por acertado, lo que cayó en desuso, lo que ha sido sobrevivido, lo que ya no es verdadero. El campesino no se conduce mal, sino de manera arcaica, lo mismo que se conducían los de rango más elevado antes de saber hacerlo mejor. Por tanto, lo vulgar representa un estado atrasado de la ética y de la mentalidad, que alguna vez fue propio de rangos más altos; al principio no era vulgar, pero lo fue después, en cuanto quedó relegado por nuevas y mejores costumbres. Pero no puede volver a surgir: lo que es vulgar una vez debe permanecer así. Y si yo ahora mantengo que no puedo encontrar vulgares aquellos temas, nunca deben haberlo sido; porque una idea vulgar, una idea que me parece caduca y transno-

chada, lo sería mucho más al conocerla más de cerca: en ningún caso se revestiría de nobleza. Pero si yo ahora descubro que cuanto más me fijo en estas ideas, mayor encanto y marcada nobleza van adquiriendo, no es posible seguir con la duda: la idea es todo lo contrario de vulgar. No es algo que se nos haya presentado hace tiempo y no pudiéramos descifrar, sino algo cuyo significado más profundo sigue aún sin revelar por completo, algo tan hondo que no nos hemos percatado más que de su apariencia superficial. Así, en efecto, ha sucedido, no solo con Mahler, sino con casi todos los grandes compositores, que también tuvieron que someterse a la acusación de la vulgaridad. Acuden a mi memoria concretamente Wagner y Brahms. Creo que el cambio en mi modo de sentir trae consigo una medida mejor que el juicio que de buenas a primeras todo el mundo está dispuesto a lanzar en cuanto se ve enfrentado con una situación que en realidad no comprende.

El artista queda aún más indefenso ante la acusación de sentimentalismo que ante la de vulgaridad. Mahler, admitiendo a medias la segunda por causa de una vacilación en la confianza en sí mismo, se defendía diciendo que no debe uno fijarse en el tema, sino en lo que brota de él. No tenía por qué haberlo hecho. Pero la crítica era tan general, que él mismo se vio forzado a creer en lo falso: ¡después de todo, los músicos mejores y las otras gentes peores decían las mismas cosas!... Pero no existe defensa para la otra acusación, la del sentimentalismo. Esta cae de golpe y porrazo en casa como una inmundicia. Quien no desea otra cosa que inmundicias, es capaz de asesinar una puñalada por la espalda a la persona más honorable e importante, al que se aleja airadamente de lo que sea mera complacencia (que es lo que, en resumidas cuentas, hemos de considerar aquí como inmundicia), y así le degrada y le priva de su íntima seguridad. La manera de atacar las obras de arte

significativas es ahora diferente a la que antes se empleaba. Antiguamente, se reprochaba a un artista el que no supiera lo bastante; hoy, es motivo de crítica el que sepa demasiado. La dulzura, que antiguamente era una cualidad apreciada, hoy es un error, porque se considera inmunda. Sí: ¡hoy se pinta con brocha gorda! Todos pintan con brocha gorda, y el que no lo hace es inmundo. Y aquel que no posea dotes de humorismo o de superficialidad, de grandeza heroica y serenidad griega, es un sentimental. Es una verdadera suerte que las enseñanzas de las historias de pieles rojas no hayan llegado a constituir el modelo de nuestra actitud hacia el arte. De otra forma, los moralistas considerarían tan solo la insensibilidad de los indios para el dolor, además de la serenidad griega, como muestras de lo no sentimental.

¿Qué es el verdadero sentimiento? ¡Pero si es cuestión de sentir! La única respuesta es esa: ¡sentir! ¿Qué sentimientos son los auténticos? ¿Los del que discute la autenticidad de sentimientos de los demás, o los del que de buen grado acepta los verdaderos sentimientos ajenos tan pronto como alguien diga lo que tenga que decir?

Schopenhauer explica la diferencia que existe entre el sentimentalismo y la verdadera aflicción. Elige como ejemplo a Petrarca—a quien seguramente llamarían sentimental los pintores de brocha gorda—, y demuestra que la diferencia consiste en esto: la aflicción verdadera se eleva por sí misma al grado de resignación, en tanto que el sentimentalismo no es capaz de ello, sino que, por el contrario, se duele y lamenta de tal modo que uno finalmente se encuentra con que ha perdido «el cielo y la tierra juntos». Para elevarnos al grado de resignación, ¿Cómo se puede hablar de un tema sentimental, cuando este tema plañidero y afectivo puede, en el curso de los acontecimientos, elevarse por sí mismo a la resig-

nación? Eso es tan equivocado como cuando se habla de «una frase ingeniosa.» La persona entera es ingeniosa—está llena de ingenio—, pero no la simple frase. La obra entera puede ser sentimental, pero no un simple pasaje. Porque su relación con la totalidad es decisiva: lo que llegue a expresar, su importancia en el conjunto. ¡Y como se eleva la música de Mahler a la resignación! ¿Se han perdido aquí «el cielo y la tierra juntos», o no está más bien aquí retratada por primera vez una tierra en la que la vida se vive plenamente, y se rinden alabanzas a un cielo para el que la vida es más que plenitud? Pensad en la *Sexta Sinfonía*: en la tremenda lucha del primer tiempo. Pero el cataclismo de lamentos desgarrados genera automáticamente lo contrario, el pasaje sobrenatural con las esquilas, cuyo frescor y bienestar es un regalo que viene de lo alto, de una altura que solamente alcanza aquel que se remonta a la resignación; él tan solo podrá escuchar y entender lo que las voces celestiales murmuran, carentes de calor animal.

Luego, el Andante. ¡Qué pureza de sonido para quien hoy sabe que no hubo vulgaridad que sacara de lo placentero, sino extrañas emociones de una honda y rara personalidad que le hicieron ser incomprendido! O el solo de la trompa, en la *Tercera Sinfonía*, con los violines primeros divididos al principio y luego, si es posible aun más bello, con las trompas. Es un capricho de la naturaleza, de «serenidad griega», si así se quiere, o más sencillamente, de la belleza más maravillosa, ¡puesto que no necesita uno de tales «slogans»! ¡O el último movimiento de la *Tercera!* ¡La Cuarta completa, pero en especial su cuarto movimiento! ¡Y su tercero! ¡Y también su segundo y primero! ¡Sí, todos ellos! Naturalmente: todos ellos; porque los grandes maestros no tienen pasajes bellos, sino obras bellas por entero.

Increíblemente falta de responsabilidad es otra acusación que se hace contra Mahler: la de que sus

temas no son originales. En primer lugar, el arte no está supeditado a una sola parte de sus componentes; por tanto, la música no está supeditada a un tema. Porque la obra de arte, al igual que todo lo que vive, está concebida en conjunto: exactamente como un niño, cuyo brazo o pierna no se conciben por separado. La inspiración no es el tema sino la obra completa. Y el inspirado no es aquel que escribe un buen tema, sino aquel a quien se le ocurre a la vez una sinfonía entera. Pero, en segundo lugar, estos temas son originales. Naturalmente, el que se fije tan solo en las primeras cuatro notas, encontrará reminiscencias. Pero su conducta es tan simple como la de quien busque palabras originales en un poema original; puesto que el tema no consiste en unas cuantas notas, sino en la función musical de esas notas. La breve forma que llamamos tema no debe ser nunca el único patrón con que se mida la forma más amplia, de la que aquélla en realidad no es más que una mínima parte de sus componentes. Pero la observación de nada más que las mínimas partes del tema conduce a esos abusos contra los cuales se rebela Schopenhauer al pedir que se utilicen las palabras más corrientes para decir las cosas más extraordinarias.

Y esto es también muy posible en la música; con la más corriente sucesión de sonidos debemos ser capaces de decir las cosas más extraordinarias. Mahler no necesita excusarse con esto. Aunque se esfuerce por alcanzar la mayor sencillez y naturalidad, sus temas tienen una estructura completamente propia: cierto, y no en el sentido con que muchos escritores se dedican a jugar con las palabras. Como ejemplo quiero citar al escritor que siempre omite el pronombre reflexivo a fin de conseguir una característica personal. Pero los temas de Mahler son originales en el más alto sentido; si uno observa con qué fantasía y arte, con qué abundancia de varia-

ciones hace brotar de tan escasas notas una melodía interminable, que a menudo se hace difícil de analizar hasta por los especialistas en estos procedimientos, es cuando nos percatamos del fenómeno musical de auténtica originalidad que alcanza cada tema suyo, y del modo más natural posible. Partiendo del hecho de que esta manera es completamente original, podemos reconocer qué elementos son los que corresponden al cerebro y cuáles al corazón. Es decir, el camino, la meta, el entero desarrollo de todo a la vez, el tiempo completo, el tema también..., pero no unas cuantas notas del principio, sin ninguna importancia relativa!

Podemos ir aún más lejos. No es necesario en absoluto para una pieza musical el poseer un tema original. De otro modo, los preludios corales de Bach no serían obras de arte. ¡Y seguro que lo son!

Y lo mismo pasa con todos los grandes. A cada uno le son disparadas todas esas acusaciones que son exactamente lo contrario de la verdad. Sí, *todas ellas*, y con tal seguridad, que nos tiran de espaldas. Porque demuestran, contrariamente a lo que esperábamos, que las cualidades de un autor son, en efecto, apreciadas ya en una primera audición, pero lo que ocurre es que se interpretan erróneamente. Siempre que aparecen las peculiaridades más personales del compositor, el oyente acusa el golpe. Pero en lugar de reconocer inmediatamente que se trata de unas características especiales, interpreta el golpe como una ofensa. Cree encontrar allí una equivocación, aquí una falta, y no ve que son méritos.

Realmente, uno debiera haber sido capaz de reconocer la alta calidad artística de Mahler con solo echar un vistazo a sus partituras. Hoy no puedo comprender cómo se me pudo escapar esto. La inusitada sencillez, claridad y belleza de estas partituras me impresionaron en seguida. Me recordaban el aspecto de las grandes obras maestras. Pero entonces yo no

sabía lo que hoy sé: que no tiene nada que ver que alguien logre una cosa magistralmente en cualquier faceta si el que lo consigue no es un maestro en todas ellas. Por tanto, el que es capaz de escribir tales partituras posee uno de esos cerebros de los que automáticamente surge la perfección. Y el concepto de perfección excluye totalmente el de imperfección; por ello, no es posible representar una cosa imperfecta que produzca la impresión de perfección. Por el solo aspecto de la partitura, un músico que posea el sentido de las formas ha de reconocer que tal música únicamente puede corresponder a un maestro.

Y Gustav Mahler tuvo que soportar el que le dijeron que no sabía nada. Para ser exactos, la opinión estaba dividida. Había quienes aseveraban que era capaz de hacerlo todo de manera muy refinada y que particularmente sus orquestaciones eran muy efectivas, pero que carecía de inventiva y su música era vacía. Estas eran las barbaridades más complicadas. Otros, más simples, admitían la parte melódica y, por tanto, desdenaban la instrumentación y todo cuanto pudieran lograr músicos distintos a ellos. Sabían muy bien que de este modo no se debe componer. Son las mismas gentes que siempre han sabido como no debieron componer los maestros... si es que hubieran querido ser tan chapuceros como estos aficionados. Siempre han sabido establecer modelos para Beethoven, Wagner, Hugo Wolf, Bruckner, y en cada período hubieran sabido exactamente qué es lo que hubiese cuadrado mejor. De esta omnisciencia no ha quedado otra cosa que el ridículo: pero ésto es algo que se infiltra a través de toda la historia de la música.

El arte de la construcción melódica es impresionante en Mahler, que escribió todo en forma tonal y a quien, por tanto, muchos recursos de contrastes armónicos no resultaban válidos para sus propósitos.

Es increíble la extensión que estas melodías llegan a alcanzar, aunque determinados acordes hayan de repetirse en el proceso. Pero a pesar de ello no existe ninguna monotonía. Al contrario, cuanto más se extiende el tema, mayor es el ímpetu final; la fuerza que conduce a su desarrollo se acrecienta con impulso uniformemente acelerado. Nada importa cuán candente pueda haber sido el tema *in statu nascendi*; unos instantes después, no solo no se ha extinguido su fuego, sino que arde con mayor fulgor, y así como en la música de otros compositores la llama dura hasta que por sí misma se extingue y desvanece, en ésta asciende hasta el más elevado punto de excitación. Si ésto no es capacidad, por lo menos es potencia. Algo similar aparece en el primer tiempo de la *Octava Sinfonía*. ¡Con cuánta frecuencia se inclina este movimiento hacia Mi bemol, por ejemplo, en un acorde de cuarta y sexta! Yo tacharía esto en la obra de cualquier estudiante y le aconsejaría que buscara otra tonalidad. Es increíble y, sin embargo, ¡allí resulta perfecto! ¡Allí encaja bien! Es más, no podría ser otra forma. ¿Qué dice la preceptiva acerca de ésto? Habría que cambiarla.



EJEMPLO 1

Debemos observar la curiosa estructura de muchos de los temas, incluso de los más cortos. El primer

tema del Andante de la *Sexta Sinfonía*, por ejemplo, tiene diez compases. En su constitución representa un período, el cual habría de tener normalmente ocho compases. Pero en el cuarto compás, donde la cesura marcaría un período, la nota Sol bemol, que puede ser una negra con puntillito como en el Ejemplo 2, se extiende a tres partes; esto hace que la su-



EJEMPLO 2

cesión de corcheas (c) se desplace cuatro compases y medio. En períodos simétricos, el consecuente sería de igual duración, lo que supondría nueve compases en total. El consecuente comienza en el quinto compás, y si no concurriera una nueva prolongación—correspondiente a la anterior—como sucede en el séptimo compás, finalizaría el período, según el Ejemplo 3, en el noveno compás.



EJEMPLO 3



EJEMPLO 4

Pero no es absolutamente necesario que esta melodía alcance los diez compases. El Ejemplo 3 demuestra que, a pesar de la prolongación que se produce en el séptimo compás, es posible finalizar en la primera parte del noveno compás. Esto indica que en los compases 8 y 9 hay una prolongación artificiosa, aun cuando se introdujo una cadencia abreviada.

Es asombrosa la manera como estas desviaciones de lo convencional se compensan e incluso se justifican. Demuestra esto un sentido altamente desarrollado de la forma, tal y como se encuentra únicamente en las grandes obras maestras. No se trata del *tour de force* de un «técnico»: un maestro no lo llevaría a efecto si de antemano se lo propusiera. Son inspiraciones que escapan al dominio de lo consciente, inspiraciones que acuden únicamente al genio, quien las recibe de manera inconsciente y plantea soluciones sin percatarse de que se las está entendiendo con un problema.

Un conocido escritor de asuntos musicales llamó a las sinfonías de Mahler «potpourris sinfónicos gi-

gantes». La expresión «potpourris» ataña, naturalmente, a la vulgaridad inventiva y a la forma. En primer lugar, hoy encontramos también potpourris de música clásica, de óperas de Mozart, Wagner, etc. No sé si existirán, pero en todo caso es fácilmente concebible que un potpourri consista en los más bellos temas de Bach o Beethoven, sin que por ello deje de ser otra cosa que un potpourri. Por tanto, la vulgaridad de los temas no es característica significativa del potpourri. Pero en segundo lugar, lo característico del potpourri es la falta de pretensiones en la unión de los elementos componentes. Las secciones individuales se yuxtaponen sencillamente, sin que tengan conexión y sin que su relación (que puede no existir en absoluto) sea otra que la de meros accidentes en la forma. Pero ésto se contradice con la expresión «sinfónica», que significa todo lo contrario. Significa que las secciones individuales son componentes orgánicos de un ser viviente, nacido de un impulso creador y concebido como un todo. Pero esta frase, que realmente no tiene ningún sentido por sí misma, que se desmorona por ser tres veces contradictoria, esta frase hizo furor en Alemania. En Viena—donde los peores males son siempre posibles en la prensa—, alguien encontró incluso necesario citarla en la necrología de Mahler.

Yo encuentro ésto muy natural. Porque el gran artista debe ser castigado de algún modo durante su vida, a cambio de los honores que se le rendirán más tarde.

Y el estimado crítico musical debe recibir de algún modo compensación durante su vida, por el desprecio con que será tratado por la posteridad.

Lo único que todos admitieron como válido en Mahler fue su orquestación. Esto parece sospechoso, y puede casi llegarse a creer que la alabanza, al ser tan unánime, resulte tan inconsistente como las unanimidades antes referidas. Y en realidad, Mahler

nunca alteró nada la forma de sus composiciones, pero siempre estaba cambiando la instrumentación. Parece como si notara que ésta era imperfecta. Desde luego, no lo es; es de la más acabada perfección, y únicamente el anhelo de quien, como sucede con un director, tenía que luchar por una claridad, que él, como compositor, no estimaba tan necesaria—puesto que la música goza de la divina prerrogativa del sentir anónimo, de la oscuridad para el no iniciado—, solamente este anhelo era el que le inducía a buscar como sustituto de la perfección una perfección mayor aún. Pero esto es algo que no existe. En todo caso, es indicio de que hasta cierto punto desconfiaba de aquella alabanza universal. Es un maravilloso rasgo característico de los grandes hombres el aceptar como válida la alabanza, pero sufrirla incluso con menor paciencia que soportan la censura. Pero aún hay más. Estoy firmemente convencido de que si preguntamos a los que alaban la orquestación de Mahler qué es lo que quieren expresar exactamente, dirán cosas que él hubiera desaprobado. Hasta existen pruebas de ello. Casi todos los que realizan orquestaciones hoy en día, lo hacen bien... si nos atenemos a las críticas. ¡Y hay una diferencia tan grande entre esa buena orquestación y lo que para la orquesta pensaba Mahler!

Lo que primero nos impresiona de la instrumentación de Mahler es la inigualable objetividad con que escribe lo que es única y absolutamente necesario. La sonoridad nunca surge de los añadidos ornamentales, de lo accesorio que no esté de ningún modo relacionado o se encuentre muy distante del elemento principal y haya sido superpuesto como decorativo. Pero cuando se escucha su murmullo, es el tema el que murmura; poseen los temas tal configuración y tantas notas, que con toda claridad se pone en seguida de manifiesto que aquel murmullo no es la pretensión de pasaje, sino su forma y contenido.

Donde murmura y gime, temas y armonías gimen y murmuran; pero donde estalla, aparecen estructuras gigantescas chocando unas contra otras; la arquitectura se derrumba; las relaciones arquitectónicas de tensión y presión se rebelan. Pero entre los más bellos sonidos están aquellos otros fragantes y delicados. También en esto nos trae una novedad sin precedentes, como por ejemplo en los tiempos centrales de la *Séptima Sinfonía*, con sonoridades de la guitarra, arpa y solos instrumentales. La guitarra no se introduce en la *Séptima* como un simple efecto, sino que el tiempo completo está basado en esta sonoridad. A ella corresponde desde el mismo comienzo; es un órgano vivo de la composición: no el corazón, pero sí quizás los ojos con la mirada que tanto caracteriza su aspecto. Este ejemplo está muy unido—en sentido más moderno, naturalmente—al método de los compositores clásicos, que construían tiempos completos o piezas basándose en la sonoridad de un conjunto instrumental específico.

Es probable que pronto averigüemos con detalle el cómo y porqué de que Mahler, en tal sentido, esté mucho más cerca de la música clásica de lo que parece. Hoy no resulta siempre fácil el reconocer ésto y, naturalmente, no siempre es verdad. Por el contrario, en cierto modo es su punto de partida, porque luego avanza y lo supera. Pero lo supera, no tanto en la forma, en la proporción y extensión—que son únicamente consecuencias externas del íntimo acontecer—, como en el contenido. Esto no significa que el contenido sea mejor, más importante o más estremecedor que el de las obras de otros grandes maestros; porque tan solo existe un contenido que todos los grandes desean expresar: el ansia de la humanidad por su forma futura, por un alma inmortal, por la disolución en el universo..., el ansia de este alma por su Dios. Solo esto, aunque alcanzado por muy distintos caminos y revueltas, y expresado por muy

distintos medios, es el contenido de las obras de los grandes; en ello ponen todas sus fuerzas, toda su voluntad, y hasta tal punto y con tanta intensidad lo anhelan y desean, que finalmente lo consiguen. Y este anhelo se transmite, con su intensidad plena, de predecesor a sucesor, y el sucesor es continuador, no solo del contenido sino de la intensidad al mismo tiempo, añadiendo así su parte proporcional a la herencia recibida. Es herencia que acarrea responsabilidades; por eso se otorga tan solo a aquel que puede asumir esta responsabilidad.

Me resulta incluso poco significativo hablar del director Mahler con el mismo ímpetu que del compositor. Como director, siempre fue apreciado, incluso por los más torpes contrarios; pero quizás debamos considerar que la labor de pura reproducción resulte de importancia secundaria comparándola con la actividad creadora. Sin embargo, hay dos razones que me inducen a hacer estos comentarios. En primer lugar, en los grandes hombres nada es secundario. En todos sus actos hay algo provechoso. En tal sentido, me hubiese gustado incluso observar cómo Mahler se anudaba la corbata, y lo hubiera encontrado más interesante e instructivo que el conocer como «cualquiera de nuestros meléndos musicales compone sobre un «tema religioso.» Pero, en segundo lugar, tengo también la impresión de que incluso esta otra actividad suya no ha sido aún totalmente comprendida en su aspecto más importante. En efecto, muchos han exaltado su personalidad demoníaca, su inaudito sentido estilístico, la precisión de sus ejecuciones y también su belleza y claridad de sonido. Pero, por ejemplo, yo escuché a uno de sus «colegas» decir, entre otras cosas, que no hay ningún secreto especial para llevar a cabo buenas ejecuciones cuando han mediado tantos ensayos. Desde luego que no existe secreto alguno, pues cuantas más veces se interpreta una obra, mejor

sale, y hasta los peores directores sacan provecho de esto. Pero si que hay un secreto para sentir la necesidad de un décimo ensayo cuando se está ensayando por novena vez y todavía se escuchan cosas que pueden quedar mejor: *es que se sabe que todavía hay algo por decir en el décimo ensayo*. Esta es exactamente la diferencia: un mal director ignora a menudo lo que ha de hacer después del tercer ensayo; no tiene nada más que decir; se le satisface con facilidad porque no dispone de mayor capacidad de discriminación y porque en él no existe nada que le dicte mayores exigencias. Y la causa es ésta: el hombre creador concibe dentro de él una imagen completa de lo que desea realizar; la ejecución, como todo lo que lleva a cabo, habrá de ser tan perfecta como la imagen. Tal re-creación se diferencia muy poco de la creación; virtualmente, solo el enfoque es distinto. Unicamente cuando nos hemos percatado de este punto es cuando somos capaces de comprender el alcance de las modestas palabras con las que el propio Mahler definía su máximo anhelo como director: «Considero que el mejor desempeño de mi cometido estriba en obligar a los músicos a tocar exactamente lo que está en las notas». A nosotros ésto nos parece muy sencillo, muy ligero, y así lo es en realidad, pues los efectos que nos son conocidos podríamos relacionarlos con causas mucho más profundas. Pero si nos paramos a pensar como debe ser precisamente la imagen que hayan de engendrar las notas de quien sea creador, y qué grado de sensibilidad es necesario para distinguir si la realidad y la imagen se corresponden; si pensamos en lo que es preciso para expresar estas sutiles distinciones de manera comprensible, a fin de que el músico ejecutante no se limite solo a tocar las notas adecuadas, sino que se haga inmediatamente partícipe del espíritu de la música..., entonces comprenderemos que todo quedó dicho en aquellas modestas palabras.

Esta modestia era muy característica en Mahler. ¡Ni un solo movimiento que no fuera consecuente con sus causas! Le daba la exacta dimensión que debía tener; era ejecutado con temperamento, con vida, enérgicamente, poderosamente; porque el temperamento es el realizador de la convicción y nunca permanece inactivo. Pero no había ningún estallido sin causa que lo justificara: nada de ese falso temperamento que hoy da tanto éxito a los que imitan la primitiva manera de dirigir de Mahler. Cuando dirigía de esta forma, volviéndose con bruscos movimientos hacia cada grupo instrumental, representándoles en realidad la potencia y la fuerza que ellos debían expresar, había alcanzado los lindes de viril madurez que aún permiten estas cosas. Una vez cruzados estos lindes, se operó el cambio y dirigió la orquesta con sin igual compostura. Todos los esfuerzos se manifestaban en los ensayos; desaparecieron los gestos violentos, reemplazados por la mayor claridad del poder de expresión verbal. Un hombre joven había entrado en la madurez, y no se empeñó en conservar los gestos de la juventud porque nunca practicó el engaño, sino que hizo lo que cuadraba a su situación. Nunca dirigió con serenidad cuando era joven; el «rubato» corresponde a su juventud, la fiereza a su madurez. Y dicho sea para conocimiento de esos jóvenes directores que en la actualidad imitan la compostura mahleriana: ésta no estuvo en su espíritu. El suyo era un concepto distinto. Para comparársele hay que ser siempre según el dictado de los propios sentimientos. Lo demás es simple remedio. Para él no existían otras reglas que éstas y no tenía ningún modelo al que imitar. Hemos de respetar los modelos. Mas para esto se requiere valor. Mahler lo poseía en el más alto grado. Nada podía impedirle que corriera los mayores riesgos si los juzgaba necesarios. Así lo demostró con su dirección de la Opera de Viena y con los enemigos que se ganó por tal cau-

sa. En Viena unificó a la peor gente; los más indignos fueron rechazados y se convirtieron en sus enemigos mortales. Pero él tuvo valor de reafirmarse, de ser paciente. Quedó inocentemente envuelto en un asunto, a pesar de lo cual recibió los asaltos de la Prensa sin pestañear siquiera, porque para contestarlos hubiera tenido que sacrificar a un amigo más joven, y no quiso hacerlo. Sonriente, tomó la cosa como una cuestión pasajera y nunca más pronunció una palabra sobre ello.

En Viena, siendo director de la Opera Imperial, no prestó sus servicios únicamente como músico. No solo exigía a los músicos y cantantes un acercamiento a la perfección y una íntima devoción por la intención de las obras maestras, sino que también él era parte activa en la explicación del contenido poético. Cuán profundamente penetraba su pensamiento en la intención de los maestros quedará ilustrado por el siguiente ejemplo.

En una conversación acerca de los poemas de Wagner hice yo la observación de que no me sentía capaz de descifrar el significado más profundo del texto de *Lohengrin*. La sola historia, con sus románticas maravillas, sus maldiciones, hechizos, brevajes mágicos y transformaciones, no parecía corresponder a sentimientos humanos más hondos. A pesar de la impresión grandiosa producida por las llamadas de patriotismo y por la consagración del Grial, resultaba muy duro maldecir a Elsa por querer conocer el origen de Lohengrin, aunque Ortrudis no hubiese despertado sus sospechas.

—Es la distinción entre el hombre y la mujer,—explicó Mahler. —Elsa es la mujer escéptica. Es incapaz de tener el mismo grado de confianza en el hombre que el demostrado por éste cuando por ella luchara, creyendo en ella sin indagar su inocencia o culpabilidad. La inclinación por la verdad es masculina, la suspicacia es femenina. En efecto, la sus-

picacia se origina en el temor de quien necesita protector, el protector de Brabante. Esta interpretación revela la profundidad humana que ambienta el teatral «*Nie sollst du mich befragen*».

Atormentado por la pasión, Mahler, que cruzó por todas las tormentas de la vida, que fue acosado por los amigos, que exaltó y derrumbó ídolos, en el momento culminante de su existencia era dueño de aquella compostura, aquella moderación, aquella perspectiva, todo lo cual obtuvo purificando la mente de inmundicias. Esto le facultaba para ver siempre el aspecto más hondo de las obras de los grandes; en esto se basaba un indeclinable respeto que nosotros, jóvenes, estuvimos a punto de perder.

Mahler no era amigo de la música de programa. Aunque a él—autécrático—no le gustaba discutir estas cosas, nada le agrada que la gente, aduladora, le dijera lo que suponía debía de complacerle. Un joven director hubo de experimentarlo al incurrir, además, en otro error atacando a Wagner. «Las palabras de Wagner que usted cita son para mí completamente claras», escribió; «que nuestra música refleja lo puramente humano (y todo lo que esto lleva consigo, incluido el intelecto), de uno u otro modo, no puede negarse. Como en todo arte, es cuestión de encontrar los medios de expresión adecuados. Pero lo que uno pone en la música es siempre *todo* el ser, que siente, piensa, alienta, sufre.» Contra esto, continuaba diciendo, no hay que objetar nada si el músico se expresa a sí mismo en ello... ¡pero no el poeta, el filósofo, ni el pintor!

Tal sensatez le protegía de la exageración. Los apóstoles son a menudo más papistas que el Papa, porque carecen de la oportuna moderación. El sabía que una cosa no es, de por sí, absolutamente falsa en mayor medida que su contraria sea, de por sí, absolutamente verdadera. Por tanto, su profundo y arraigado conocimiento de los valores reales no podía permitirle

la falta de respeto a los auténticamente grandes. Quizá esta reacción tenía origen en su código del honor, igual que todo oficial, cualquiera sean las circunstancias, desea inmediata satisfacción por el insulto dirigido a otro oficial.

Esto me sucedió a mí. En mí hubo una fase durante la cual adopté una actitud negativa, incluso hostil contra Wagner, al cual yo había honrado anteriormente en gran manera. Parece que expresé mi opinión a Mahler con violentas y arrogantes palabras. Aunque visiblemente sorprendido, me contestó con una calma impresionante que él conocía tales estados de ánimo, que él también había atravesado esas crisis de desarrollo. La mía no habría de ser muy duradera; porque uno siempre está volviendo una y otra vez hacia los verdaderamente grandes. Ellos permanecen incombustibles en su lugar y es recomendable no perderles nunca el respeto.

Esta reprimenda tuvo grandes consecuencias para mí, incluso más adelante, porque vi con claridad que solo se hace respetar el que a su vez se muestra respetuoso, y también puede decirse lo contrario: el que no respeta a los demás nunca será respetado. Y esta consecuencia resulta especialmente importante en la actualidad, cuando los escaladores de la sociedad empequeñecen al grande para aparecer ellos como los más grandes.

He tratado de expresar como sigue la diferencia entre genio y talento:

Talento es la aptitud para aprender; genio, la aptitud para desenvolverse por sí mismo. El talento se acrecienta mediante la adquisición de aptitudes que ya existían fuera de él, y las asimila hasta que, finalmente, llega a poseerlas. El genio posee ya desde un principio todas sus facultades futuras. No hace más que desarrollarlas, desenvolverlas, desplegarlas. Mientras el talento, que tiene que dominar un material limitado (digamos, el que ya existe), alcanza

muy pronto la cúspide y entonces generalmente se apaga, el desarrollo del genio, que busca nuevos derroteros en lo ilimitado, se extiende a través de toda una vida. Y por tanto sucede que, en su desarrollo, ningún instante es igual a otro. Cada etapa sirve al propio tiempo de preparación para la próxima. Es una eterna transformación, un crecimiento ininterrumpido de nuevos brotes de una sola semilla. Está claro, entonces, por qué dos puntos ampliamente separados en este desarrollo son tan distintos y extraños entre sí, de tal manera que en un principio no reconocemos su relación como conjunto. Unicamente después de un estudio más acabado percibimos en la potencialidad del primer período la certidumbre del último.

Los retratos de Mahler me proporcionan una prueba muy estimable sobre esta apreciación.

Hay uno que le representa a la edad de dieciocho años. Todo está por revelarse aún. Es un joven que todavía no ha previsto lo que en él va a acontecer. No tiene el aspecto de esos artistas jóvenes para quienes es más importante parecer grandes que serlo. Tiene el aspecto de quien permanece a la espera de algo que está a punto de ocurrir, pero que aún no sabe qué ha de ser. Un segundo retrato le representa a los veinticinco años, más o menos. Algo ha sucedido ya por entonces. Es curioso que la frente se haya ensanchado; seguramente el cerebro hubo de ocupar un mayor alojamiento. ¡Y las facciones! Anteriormente, a pesar de su impresionante seriedad, parecían las de una persona que quiere afianzarse un poco más antes de entregarse a su obra; después, son tensas. Revelan que ya adquirió el conocimiento del bien y del mal del mundo; pero son arrogantes: pronto habrá de imponerse. Mas saltemos ahora al rostro de un hombre de cincuenta años. El desarrollo parece milagroso. Casi no guarda ningún parecido con los retratos de juventud. La transformación ope-

tada le ha dado una configuración que pudiera decirse que absorbió las facetas anteriores. Desde luego, éstas se hallan contenidas también en la última conformación. Por supuesto que quien sea capaz habrá podido ya captar toda su personalidad en los retratos de juventud. Pero cuando miramos hacia atrás, hacia las primeras etapas—aunque de por sí sean expresivas—es tan difícil descubrir en ellas la expresión de madurez como difícil es ver los destellos de una lucecita cuando estamos junto a otra mucho más resplandeciente. Nuestros ojos han de apartarse de las reafirmaciones del rostro más viejo bastante antes de que puedan ver de nuevo la potencialidad en el más joven. Y es que los pensamientos y los sentimientos que movieron a este hombre fueron los creadores de la forma. Esto no sucede con los genios jóvenes, que tienen en la juventud su mejor aspecto y se vuelven filisteos—incluso en lo externo y visible—cuando llegan a mayor edad. Uno mismo no puede saber de su apariencia. Y lo que sepamos no ha de ser permanente, sino circunstancial. Pero lo que es innato va de una a otra culminación, se desarrolla por sí mismo para alcanzar cada vez más altas formas expresivas. Se producen saltos, que resultan para el observador más enigmáticos cuanto más fervientemente desea comprenderlos. El desarrollo de Mahler es uno de los más sugestivos. En efecto, todo cuanto habría de caracterizarle está ya presente en la *Primera Sinfonía*; ya en ella aparece su «melodía vital» y la desarrolla, la despliega hasta la máxima dimensión. En ella están su devoción por la naturaleza y sus pensamientos sobre la muerte. Todavía en ella lucha con el destino, mas en la *Sexta* lo reconoce y este reconocimiento es resignación. Pero incluso la resignación se hace provechosa y se eleva—en la *Octava*—hacia la glorificación de los mayores goces, una glorificación solo posible al que sabe que esos goces no habrán de ser para él; para el que ya se ha

resignado; para el que ya ha comprendido que no son más que una alegoría de otros goces superiores, una glorificación del más supremo deleite. Verbalmente lo expresa así en la carta dirigida a su esposa, donde explica las escenas finales de *Fausto*:

«*Todo lo que pasa* (lo que interpreté para ti aquellas dos tardes) no es más que *apariencia*; naturalmente, inadecuado en su aspecto terreno..., pero allí, liberado de la corporeidad de la insuficiencia terrena, se convertirá en *real*, y, por tanto, no necesitaremos de más paráfrasis ni más comparaciones—apariencias—; *ya fue hecho allí* lo que yo aquí traté de describir y que es *sencillamente indescriptible*. ¿Y qué es ello? De nuevo no me es posible decírtelo más que por medio de una comparación:

El Eterno Femenino nos ha arrastrado hacia lo alto..., allí estamos..., estamos en la quietud..., poseemos lo que en la tierra no pudimos más que anhelar, luchar por ello...»

¡Este es el modo de alcanzar la meta! No con el entendimiento precisamente, sino con la sensación de ser *uno mismo* el que ya está viviendo allí. Aquel que en la tierra contempla esto, no vive ya sobre ella. Ha sido ya arrastrado hacia lo alto.

Musicalmente, el desarrollo de Mahler se muestra en sentido ascendente, sin interrupción. Verdaderamente, las primeras sinfonías ya revelaban una gran perfección formal. Pero cuando uno piensa en las formas tensas y compactas de la *Sexta*, donde no hay ninguna nota superflua, donde incluso la mayor extensión alcanzada es parte esencial del conjunto y en él actúa orgánicamente; cuando uno trata de comprender que los dos tiempos de la *Octava* no son otra cosa que una sola idea de longitud y amplitud inauditas, una sola idea concebida, calibrada y dominada en el mismo instante..., es cuando nos maravillamos del poder de una mente capaz ya de confiar en sí misma para llevar a cabo increíbles proezas en sus

años jóvenes, pero que ha convertido en realidad lo más improbable.

Y luego, en *Das Lied von der Erde*, es de pronto capaz de producir las formas más concisas y delicadas. Esto es lo más extraordinario, pero comprensible: en la *Octava*, lo infinito, y en esta otra obra, la naturaleza finita de las cosas terrenales.

Su *Novena*, es aún más extraña. En ella, el autor apenas se expresa como individuo. Parece como si fuera obra de un autor oculto que utilizase a Mahler como su portavoz. No está escrita esta sinfonía en tono personal. Comprende, por decirlo así, las objetivas y casi desapasionadas manifestaciones de una belleza que llega a ser perceptible tan solo a quien sepa apartarse del calor animal y sienta la calma del hogar espiritual. Sabemos tan poco acerca de lo que su *Décima* (para la que, como en el caso de Beethoven, existen esquemas) hubiese expresado, como poco es lo que sabemos sobre la de Beethoven o la de Bruckner. Parece ser que la *Novena* es el límite. El que quiera ir más adelante ha de sucumbir. Parece como si en la *Décima* se nos fuese a hacer partícipes de algo que no debamos conocer todavía, algo para lo que aún no estemos preparados. Aquellos que escribieron una *Novena* se situaron sumamente cerca de la posteridad. Quizá los enigmas de este mundo serían resueltos si alguien que los conociese llegara a escribir una *Décima Sinfonía*. Y esto no es probable que suceda.

Hemos de seguir en la oscuridad, que únicamente la luz del genio iluminará caprichosamente. Hemos de continuar luchando y batallando, anhelando y deseando. Y se nos ha de negar el ver esa luz mientras esté con nosotros. Habremos de permanecer ciegos hasta que hayamos conseguido ojos. Ojos para ver el futuro. Ojos que penetren más allá de lo sensual, que es tan solo apariencia; que penetren en lo supersensual. El ojo será nuestra alma. Tenemos un deber:

el de ganarnos un alma inmortal. Así se nos ha prometido. Ya la poseemos en el futuro; tenemos que hacer de manera que ese futuro se convierta en nuestro presente. Vivamos tan solo en ese futuro, y no en un presente que no es más que apariencia y que, como toda apariencia, es inadecuado.

Y esta es la esencia del genio: que es el futuro. He aquí por qué el genio no significa nada para el presente. Porque el presente y el genio nada tienen que ver el uno con el otro. El genio es nuestro futuro. Así seremos nosotros también algún día, cuando hayamos luchado para abrirnos camino. El genio ilumina el camino y nos esforzamos por seguirlo. Donde quiera que se encuentre el genio, la luz resplandece; pero no somos nosotros los que podemos incrementar ese resplandor. Estamos cegados y vemos únicamente una realidad que no es tal, porque tan solo se trata del presente. Pero una más alta realidad discurre, y el presente sucumbe. El futuro es eterno; y por tanto, la más alta realidad, la realidad de nuestra alma inmortal, solamente existe en el futuro.

El genio ilumina el camino que nos esforzamos por seguir. Pero, ¿nos esforzamos lo bastante? ¿No nos encontramos demasiado ligados al presente?

A pesar de todo, lo seguiremos, porque es nuestro deber. Lo queramos o no. Es el camino que nos arrastra hacia lo alto.

A mi parecer, es esto lo que la obra de Gustav Mahler—como la de todos los grandes hombres—podía decirnos. Se nos ha dicho muchas veces y muchas más se nos dirá hasta que lleguemos a captarlo por completo. Siempre se produce la calma más absoluta después que uno de estos grandes hombres ha hablado. Escuchamos. Pero pronto la vida vuelve a subyugarnos con su estruendo. A Mahler le fue permitido revelar mucho de ese futuro; cuando quiso decir más, se nos privó de él. Porque aún no se ha produ-

cido una calma completa; va a haber todavía más batalla y más estruendo.

Y aún nos ha de iluminar el destello de una luz que nos cegaría si la mirásemos.

Aquí, yo he luchado por Mahler y su obra. Pero me he dejado llevar por la polémica y he dicho palabras duras y punzantes a sus contrarios. Sé que si él estuviera escuchando sonreiría y dejaría estar el asunto. La verdad es que él se encuentra en un sitio donde no se utilizan las represalias.

Pero nosotros debemos seguir luchando, puesto que la *Décima* todavía no nos ha sido revelada.

MUSICA NUEVA, MUSICA ANTICUADA, EL ESTILO Y LA IDEA

Los tres primeros de estos cuatro conceptos han sido ampliamente utilizados durante los últimos veinticinco años, mientras que no se ha hecho tanto bùlico con respecto al cuarto: la *idea*.

Por desdicha, los métodos de enseñanza musical, en lugar de hacer que los estudiantes establezcan cumplida relación con la música propiamente dicha, proporcionan un conglomerado de hechos históricos más o menos ciertos, azucarados con un gran número de anécdotas más o menos falsas acerca del compositor, de sus intérpretes, de sus audiciones, de sus críticas, a más de una fuerte dosis de divulgación estética. De este modo, una vez leí en un ejercicio de examen de una alumna de segundo—que solo había estudiado algo de armonía y mucho de divulgación musical, pero que verdaderamente no había escuchado suficiente música «viva»—, que «la orquestación de Schumann es lóbrega y nada clara.» Esta sabiduría se derivaba directa y textualmente del libro utilizado en clase. Algunos expertos en orquestación podrán estar de acuerdo en condenar a Schumann como orquestador, y quizás sin ningún argumento. No obstante, puede haber otros entendidos que convengan en que no toda la orquestación de Schumann es pobre: que existen pasajes lóbregos lo mismo que brillantes, o por lo menos buenos; también habrían de saber que esta acusación surgió de la lucha entre la escuela «neo-alemana» wagneriana y la escuela «académico-clasicista Schumann-Brahms», y que en

el ánimo de los críticos pesaban partes tan brillantes de la música de Wagner como el «Fuego Mágico», la Obertura de los *Meistersinger*, la música del *Venusberg*, y otras. Semejante brillantez puede encontrarse raras veces en la música de Schumann. Pero algunos conocedores saben también que hay muy pocas composiciones cuya orquestación sea de todo punto intachable. Durante más de veinte años después de la muerte de Wagner, por ejemplo, su acompañamiento orquestal cubría las voces de los cantantes hasta llegar a hacerlas inaudibles. Sé que Gustav Mahler tuvo que realizar muchos cambios en su orquestación para lograr la oportuna transparencia. Y el mismo Strauss me mostró varios casos en los que tuvo que efectuar ajustes.

De modo que no existe tanta unanimidad entre los entendidos en orquestación como entre la estudiante de segundo y su libro de texto. Pero se ha hecho un daño irreparable; esta muchacha, y muy posiblemente sus condiscípulos, nunca escucharán con inocencia, sensibilidad ni amplitud de criterio la orquesta de Schumann. A final de curso habrá adquirido conocimientos de historia de la música, estética y crítica, a más de numerosas anécdotas musicales; pero desdichadamente no le será posible recordar ni uno solo de esos temas de Schumann de lóbrega orquestación. A los pocos años obtendrá su título de profesora de música, ejercerá su carrera y esparcirá lo que ella aprendió: juicios estereotipados, ideas erróneas y superficiales sobre la música, los músicos y la estética.

De esta manera se educa a muchísimos pseudo-historiadores que se creen luego especialistas y, como tales, facultados no solamente para criticar música y músicos, sino para usurpar el papel de promotores, lograr influencia en el desarrollo del arte musical y organizarlo de antemano.

Pocos años después de la primera Guerra mundial,

tales pseudo-historiadores adquirieron voz predominante en la Europa occidental prediciendo el futuro de la música. En todos los países eminentemente musicales, como Francia, Italia, Alemania, Austria, Hungría, Checoslovaquia y Polonia, alzaron inmediatamente el «slogan»:

«MUSICA NUEVA»

Este grito de batalla hubo de ser creado seguramente porque alguno de estos pseudo-historiadores recordaría que, en el pasado, el mismo grito u otros semejantes impulsaron nuevas directrices a las artes. Un grito de combate debe, quizás, ser superficial y hasta algo incorrecto si ha de hacerse popular. Así es como hemos de entender la historia que cuenta Schopenhauer acerca de la sorpresa de un antiguo orador griego que, al ser interrumpido de pronto con aplausos y ovaciones, gritó: «¿Es que he dicho alguna tontería?» La popularidad adquirida por el «slogan» «Música Nueva» levanta en seguida sospechas y le hace a uno indagar su significado.

¿Qué es Música Nueva?

Seguramente será música que, a pesar de seguir siendo música, diferirá esencialmente de la música compuesta con anterioridad. Seguramente que habrá de expresar algo que todavía no haya sido expresado en la música. Seguramente, lo que hace más elevado y apreciable al arte es el ofrecer lo que nunca antes fuera ofrecido. No existe ninguna obra de arte portentosa que no lleve un nuevo mensaje a la humanidad; ningún gran artista deja de cumplir esto. Es el código de honor de todos los grandes en el arte, y como consecuencia, en todas las grandes obras de los grandes encontraremos esa novedad imperecedera, se deba a Josquin des Prés, a Bach, a Haydn o a cualquier otro gran maestro.

Porque Arte significa Arte Nuevo

La idea de que el «slogan» «Música Nueva» podría

cambiar el curso de la producción musical se basaba probablemente en la creencia de que «la historia se repite». Como todo el mundo sabe, en vida de Bach apareció un nuevo estilo musical, del que luego se derivó el de los clásicos vieneses, el estilo de composición homofónico-melódica, o como yo lo llamo, el estilo de la variación progresiva. Y si es cierto que la historia se repite, debiera ser suficiente en nuestros tiempos el suponer que con solo pedir la creación de música nueva se nos habrá de servir inmediatamente el producto ya preparado.

Esto es confundir los efectos con las causas. Las causas reales de los cambios de estilo en la composición musical son distintas. Si en el período de la composición homofónica los músicos adquirieron gran destreza en la creación de melodías—es decir, voces principales que reducían las voces acompañantes a la más insignificante inferioridad, a fin de concentrar en ellas todo el contenido posible—otros compositores hubieran podido muy bien molestarse por tal práctica, que ya parecía degenerar en un mecanismo esquemático. Hubieran podido incluso molestarse aún más por la inferioridad del acompañamiento que por lo que les parecía almidaramiento melódico. Mientras en este período únicamente se había desarrollado el espacio musical en el sentido horizontal, los compositores del siguiente período pudieron haber respondido a una tendencia que reclamara también la vitalización de las voces del acompañamiento; esto es, atendiendo a la dirección vertical del espacio musical. Tales tendencias hubieran provocado esa mayor riqueza en la elaboración del acompañamiento que apreciamos, por ejemplo, en Beethoven comparado con Haydn, en Brahms comparado con Mozart, o en Wagner comparado con Schumann. En ninguno de estos casos la riqueza melódica ha sufrido lo más mínimo, y sin embargo el acompañamiento se intensificó y cumplió así la fun-

ción de contribuir, mejorándolo, al común efecto. Ningún historiador necesita decir a un Beethoven, a un Brahms, a un Wagner, que vigorice su acompañamiento con vitaminas. ¡Lo menos que hubiesen hecho estos tres—tan obstinados como eran—hubiera sido mostrarle la puerta!

Y viceversa:

Si en un período dado, cada una de las voces concurrentes está elaborada en lo que respecta a su contenido, su equilibrio formal y su relación con las demás voces, como elemento de un conjunto contrapuntístico, su participación en la elocuencia melódica habría de ser menor que si se tratara de la voz principal. De nuevo podría entonces nacer entre los jóvenes compositores el anhelo de deshacerse de todas estas complicaciones. Se negarían a entendérse las con combinaciones y elaboraciones de voces súbdolinadas. En consecuencia, el deseo de elaborar una sola voz y reducir el acompañamiento al mínimo que la comprensión requiera, habría de ser otra vez la norma en boga.

Tales son las causas que provocan cambios en los métodos de composición. En el sentido más amplio, la música emplea tiempo. Utiliza mi tiempo, tu tiempo, su propio tiempo. Sería de lo más enojoso el que no alcanzara a expresar las cosas más importantes, de la manera más concentrada posible, en cada fracción de ese tiempo. Es por esto por lo que, cuando los compositores han adquirido la técnica de llenar al máximo uno de los sentidos direccionales, deben hacer lo propio con la siguiente dirección y, en definitiva, con todas las direcciones en que la música se extiende. Tal progreso se produce a paso firme. La necesidad de contribuir a la comprensión prohíbe lanzarse a un estilo recargado de contenido, en el que los efectos se muestren demasiadas veces en yuxtaposición, inconexos, y cuyas conclusiones no estén de antemano bien preparadas.

Si la música abandonara su primitiva dirección y sus procedimientos se volvieran hacia nuevas metas, dudo de que los causantes de este cambio tuviesen necesidad de ningún estímulo por parte de los pseudo-historiadores. Sabemos que los Telemann, los Couperin, los Rameau, los Keyser, los Ph. E. Bach y otros muchos, crearon algo nuevo que solo pasado el tiempo condujo al período de los clásicos vieneses. En efecto, se creó un nuevo estilo musical; pero, ¿tuvo esto como consecuencia hacer que la música del período precedente quedara anticuada?

Es curioso que fuese al principio de este período cuando se llamara anticuada a la música de J. S. Bach. Y más curioso todavía el que uno de los que lo dijeron fuese el propio hijo de J. S. Bach, Ph. Emanuel Bach, cuya importancia podríamos poner en tela de juicio si no supiéramos que Mozart y Beethoven mostraron gran admiración hacia él. Para ambos aparecía como un iniciador, incluso después de que ellos mismos hubieron acumulado a los principios más bien negativos de la Música Nueva aquellos otros principios positivos que fueron los de las variaciones progresivas, además de muchas formas estructurales hasta entonces desconocidas, tales como las de transición, resolución, recapitulación dramática, elaboración múltiple, derivación de temas subordinados, matices dinámicos sumamente diferenciados: *crescendo*, *decrescendo*, *sforzato*, *piano subito*, *marcato*, etc., y particularmente la nueva técnica en los pasajes de *legato* y *staccato*, *accelerando* y *ritardando*, y la designación del tempo y expresión mediante palabras específicas.

La frase de Beethoven: «Das ist nicht ein Bach, das ist ein Meer» («No es un arroyo, es un océano») es exacta. Y no lo dijo refiriéndose a Philipp Emanuel, sino a Johann Sebastian. ¿No hubiese debido añadir quién era el arroyo?

En todo caso:

Mientras que hasta 1750 J. S. Bach había escrito innumerables obras cuya originalidad aún es causa de nuestro asombro cuanto más estudiamos su música; mientras que no solo desarrolló, sino que realmente creó un nuevo estilo musical sin precedentes; mientras la verdadera identidad de esa innovación todavía escapa a la observación de los especialistas...

Pero no, perdonadme: Me creo obligado a probar lo que estoy diciendo y detesto el decirlo con igual superficialidad y ligereza que si fuera a decir: ¡Música Nueva!

La novedad del arte de Bach solo puede entenderse comparándolo con el estilo de la Escuela de los Países Bajos, por una parte, y con el arte de Händel, por otra.

Los secretos de los músicos de los Países Bajos, negados de manera rotunda a los no iniciados, se basaban en un completo reconocimiento de las posibles relaciones contrapuntísticas entre las siete notas de la escala diatónica. Esto permitía al iniciado realizar combinaciones que admitían muchas trasposiciones en sentido vertical u horizontal, y otros cambios similares. Pero los cinco sonidos restantes no se incluían en estas reglas y, si es que aparecían, lo hacían separados de la combinación contrapuntista y en función de sustitutos ocasionales.

Por contraste, Bach, que conocía más secretos de los que nunca poseyeran los músicos de los Países Bajos, amplió aquellas reglas hasta el punto de que comprendieran los doce sonidos de la escala cromática. Bach llegaba a veces a utilizar los doce sonidos en tal medida, que nos inclinamos a asignarle el título de primer compositor en esta modalidad.

Si después de observar que la flexibilidad mostrada por Bach en el contrapunto a través de sus temas es con toda probabilidad una consecuencia de su pensamiento intuitivo en términos de contrapunto múl-

tiple, que deja campo a las voces adicionales, pasamos a comparar su contrapunto con el de Händel, este último nos parecerá llano y sencillo, y sus voces subordinadas indudablemente inferiores.

También en otros aspectos el arte de Bach es mayor que el de Händel. Händel, como compositor teatral, siempre tuvo la facultad de comenzar con un tema característico y a menudo excelente. Pero de ahí en adelante, a excepción de las repeticiones del tema, la composición declinaba hasta convertirse en lo que el editor del *Grove's Dictionary* habría de denominar «hojarasca» (1); vacía, sin sentido, con acordes sueltos propios de un estudio. En cambio, hasta las transiciones y partes subordinadas de Bach están llenas de carácter, de ingenio, de imaginación y expresión. Era capaz de escribir melodías fluidas y bien equilibradas sin que las voces subordinadas degenerasen nunca en inferioridad, y lograba así más belleza, riqueza y expresividad que podamos encontrar en todos esos Keyser, Telemann o Philipp Emmanuel Bach que le llamaron anticuado. Por supuesto, ellos no eran capaces de ver que J. S. Bach fue ni más ni menos que el primero en introducir aquella técnica tan necesaria para el desarrollo de «su» Música Nueva: la técnica de las «variaciones progresivas», que haría posible el estilo de los grandes clásicos vieneses.

Mientras Bach—en la forma antes referida—producía obra tras obra con un nuevo estilo, sus contemporáneos no hicieron otra cosa que ignorarlo. Podrá aducirse que no es mucha la Música Nueva de aquellos que ha subsistido, pero es innegable que marcó el comienzo de un arte nuevo. Sin embargo, hay dos puntos en los que estaban equivocados. En primer lugar, no existían *ideas* musicales que la Música Nue-

(1) «trash»: De entre las distintas acepciones que en inglés tiene este vocablo, hemos adoptado la que nos parece más adecuada para el sentido que aquí se expresa.—*N. del T.*

va quisiera implantar, sino tan solo un nuevo estilo en la presentación de las ideas, ya fuesen viejas o nuevas; era una nueva ola en el progreso de la música, una ola que, como antes se explicó, trataba de desarrollar el otro sentido direccional: el horizontal. En segundo lugar, estaban equivocados al calificar como anticuada la música de Bach. Al menos no habría de serlo en adelante, según la historia ha demostrado; hoy, aquella Música Nueva está anticuada y en cambio la de Bach se ha convertido en eterna.

Pero examinemos ahora este concepto de «anticuado».

En la vida cotidiana, más que en la esfera intelectual, nos encontramos con casos ilustrativos de tal concepto. El pelo largo, por ejemplo, se consideraba que contribuía a la belleza femenina treinta años atrás. ¿Quién sabe lo que tardará en quedar anticuada la moda del cabello corto? Lo patético era uno de los méritos más admirados en la poesía de hace unos cien años; hoy parece ridículo y se utiliza únicamente con fines satíricos. La luz eléctrica ha dejado anticuada la luz de las bujías; sin embargo, los «snobs» todavía emplean esta última porque la vieron en los castillos aristocráticos, donde las paredes, decoradas artísticamente, hubieran sufrido deterioro con la instalación eléctrica.

¿No indica todo esto el por qué las cosas quedan anticuadas?

El pelo largo se quedó anticuado porque las mujeres trabajadoras lo consideraron una molestia. Lo patético se quedó anticuado cuando el naturalismo trajo consigo la vida real y la manera como la gente habla cuando trata de ultimar negocios. La luz de las velas se quedó anticuada cuando la gente se dio cuenta de lo insensato que resulta hacer trabajar innecesariamente a la servidumbre... si es que se tienen criados.

El denominador común en todos estos ejemplos es el cambio en la forma de vivir.

¿Hemos de aplicar esto mismo a la música?

¿Qué forma de vivir es la que hace inadecuada la música romántica? ¿Es que ya no hay romanticismo en nuestra época? ¿Nos entusiasma acaso más el que nos maten nuestros automóviles, que a los antiguos romanos el que les mataran sus cuádrigas? ¿No encontramos todavía jóvenes que emprenden aventuras que pueden costarles la vida, aunque la gloria que ganen palidezca con las primeras páginas de los periódicos del día siguiente? ¿Es que no sería fácil encontrar a muchos jóvenes que volaran a la luna en un avión cohete si se les presentara la oportunidad? La admiración de la gente de todas las edades por nuestros Tarzanes, Supermanes, Lone Rangers y los detectives invencibles, ¿no es, acaso, el resultado de un amor al romanticismo? Los relatos de indios de nuestra juventud no eran más románticos; solamente los nombres de los personajes han cambiado.

Reprochamos a la manifestación romántica sus complicaciones. En efecto, si hubiésemos de repasar las partituras de Strauss, Debussy, Mahler, Ravel, Reger, o incluso las mías, sería bastante difícil precisar si toda esta complicación es o no necesaria. Pero la decisión expuesta por un próspero compositor joven: «A la joven generación de hoy en día no le gusta la música que no entiende», no está nada de acuerdo con los sentimientos de los héroes que emprenden aventuras. De esta juventud que encuentra atractivo en las dificultades, los peligros y el misterio, cabría esperar que dijese: «¿Es que yo soy acaso un idiota para que alguien se atreva a ofrecerme esta vulgar hojarasca, que ya me la sabía antes de estar a medio camino?» O bien: «Es complicada esta música, pero no he de parar hasta llegar a entenderla.» Por supuesto que esta clase de persona se entusiasmará más por la profundidad, por la profusión de ideas,

por los problemas difíciles. Los inteligentes se ofenden siempre que alguien los aburre con cuestiones que cualquier idiota comprende en seguida.

Seguramente habrá advertido el lector que no es mi intención el atacar a pseudo-historiadores hace largo tiempo desaparecidos, ni a los compositores que iniciaron el movimiento de Música Nueva. Aunque he aprovechado gustoso la oportunidad de escribir acerca de los méritos menos conocidos del arte de Bach, y aunque me ha complacido tener ocasión de enumerar algunas de las aportaciones de los clásicos vieneses al desarrollo de la técnica de la composición, no vacilo en confesar que el ataque a los propagandistas de Música Nueva va también dirigido hacia movimientos similares de nuestro tiempo. Salvando una diferencia—la de que yo no soy ningún Bach—, existe gran similitud entre las dos épocas.

Un juicio superficial puede considerar la composición con doce sonidos como el fin de un período en el que está comprendido el cromatismo, comparándolo con la culminación final del período de la composición contrapuntista introducida por Bach con insuperable maestría. El que a esta culminación solo hubieran de seguir valores de menor categoría puede justificar la desviación hacia la Música Nueva que adoptaron sus más jóvenes contemporáneos.

Sin embargo—y tampoco en esto soy ningún Bach—, yo creo que la composición con doce sonidos y la que muchos llaman erróneamente «música atonal», no es el final de un viejo período, sino el comienzo de otro nuevo. Una vez más, como hace dos siglos, hay algo a lo que se llama anticuado; y una vez más, no se trata de ninguna obra en particular, ni de varias obras de determinado compositor; de nuevo, no es la mayor o menor maestría de tal compositor, sino que otra vez sucede que es un estilo el condenado al ostracismo. Vuelve a darse a sí misma la denominación de Música Nueva, y en esta ocasión

son más aún los países que participan en la contienda. Aparte de los afanes nacionalistas en exportar música con la que hasta las más pequeñas naciones aspiran a conquistar el mercado, hay un rasgo común apreciable en todos estos movimientos: ninguno de ellos se preocupa de ofrecer nuevas ideas, sino tan solo de ofrecer un nuevo estilo. Y otra vez se da la circunstancia de que los principios en que se basa la Música Nueva se ofrecen de manera todavía más negativa que aquellas reglas tan estrictas del antiguo contrapunto. Habremos de evitar, según esto, el cromatismo, las melodías expresivas, las armonías wagnerianas, el romanticismo, las insinuaciones particularmente biográficas, la subjetividad, las progresiones armónicas, ilustraciones, leitmotiven, la concordancia con el sentido o acción de la escena y la declamación característica del texto en ópera, canciones o coros. En otras palabras: todo lo que era bueno para el período precedente, no debe realizarse ahora.

Al lado de estas prohibiciones oficialmente autorizadas, he observado características negativas, tales como: notas pedales (en lugar de los bajos melódicos y la armonía resolutiva), ostinatos, secuencias (en lugar de variaciones progresivas), fugatos (con igual finalidad), disonancias (para encubrir la vulgaridad de los motivos temáticos), objetividad (*Neue Sachlichkeit*), y una especie de polifonía—sustitutiva del contrapunto—, la cual, por sus imitaciones inexactas, hubiera merecido antiguamente la repulsa al calificarla de «Kapellmeistermusik», o lo que yo he llamado «Contrapunto Rhabarber» (1). La pa-

(1) Creemos necesario, para respetar debidamente el texto inglés, dejar sin traducir los vocablos *Rhabarber* y *rhubarb* (= ruibarbo), ya que, como el lector observará, juegan en este párrafo un papel fundamentalmente fonético y no muy alejado del sonido que tiene la palabra «ruibarbo» en castellano.—*N. del T.*

bra «Rhabarber», repetida fuera de escena nada más que por cinco o seis personas, sonaba para el público de la sala como si allí detrás hubiese una turba amotinada. De igual manera, el contrapunto, carente de significación temática, como la palabra «rhubarb», sonaría como si en realidad tuviese algún significado.

En mi juventud, cuando vivíamos próximos a Brahms, era costumbre entre los músicos, cuando se escuchaba por primera vez una composición, el analizar su construcción, seguir la elaboración y derivación de los temas y modulaciones, y distinguir el número de voces en los cánones y la presencia del tema en las variaciones; incluso había legos en la materia que después de una audición volvían a sus casas llevando en su memoria una melodía. Pero estoy seguro de que no se hablaba demasiado del estilo. Y si hubo algún historiador musical que se aventurara a tomar parte en cualquier discusión, solo pudo ser alguien capaz de observar tales cualidades para discutirlas él solo. Eso es lo que críticos musicales como Hanslick, Kalbeck, Heuberger y Speidel, y aficionados como el famoso médico Billroth, hubieron de hacer.

Las reglas positivas y negativas se deducen de una obra terminada como constitutivas de su estilo. Cada persona posee sus propias huellas digitales, y la mano de cada artífice tiene su personalidad; fuera de esa subjetividad se extienden los rasgos que determinan el estilo del producto terminado. Todos los artífices han de enfrentarse con las limitadas posibilidades de sus manos, pero las amplían valiéndose de su personal destreza. De sus facultades naturales depende el estilo de todo cuanto hagan, y sería un error esperar que un ciruelo diera ciruelas de cristal, o peras, o sombreros de fieltro. Entre todos, el árbol de Navidad es el único que da frutos que no le corresponden, y por lo que respecta a los anima-

les, el conejo de Pascua es el único que pone huevos, y hasta de colores...

El estilo es la calidad de la obra y se basa en las condiciones naturales que definen a quien la realizó. En efecto, aquel que conozca sus facultades podrá decir de antemano cómo será exactamente la obra terminada cuando todavía no la está viendo más que en su imaginación. Pero nunca partirá de la imagen de un estilo preconcebido; su preocupación constante será la de ajustarse a la idea. Estará seguro de que, haciéndolo todo de acuerdo con las exigencias de esa idea, logrará una apariencia externa adecuada.

Si he tenido la suerte de poder mostrar algunos puntos de vista distintos de los de mis adversarios en cuanto a música nueva, música anticuada y estilo, quisiera ahora proceder a la tarea que me ha impuesto de comentar lo que yo creo más importante en la obra de arte: la Idea.

Me doy perfecta cuenta de que el adentrarse en esta esfera encierra algún peligro. Mis adversarios han dicho de mí que soy un constructor, un ingeniero, un arquitecto, hasta un matemático—y no para adularme—, por causa de mi método de composición con doce sonidos. A pesar de conocer mis *Verklärte Nacht* y *Gurre-Lieder*, y aunque a algunos les agradasen estas obras por su emotividad, dijeron que mi música era árida y me negaron espontaneidad. Pretendieron insinuar que lo que yo ofrecía era un producto del cerebro, no del corazón.

Me he preguntado siempre si los que poseen cerebro no prefieren ocultarlo. Esta actitud la he afianzado con un ejemplo de Beethoven, quien habiendo recibido una carta en la que su hermano Johann se firmaba «propietario de terrenos» (1), firmó él la

(1) Valga el juego de palabras: «Land owner» = terrateniente; «Brain owner» = poseedor de un cerebro.—N. del T.

contestación como «propietario de un cerebro». Cabría preguntarse por qué Beethoven acentuaba la circunstancia de poseer un cerebro. Contaba con otros muchos méritos de los que enorgullecerse, como el componer música que algunos consideraban relevante, ser un perfecto pianista—y como tal reconocido hasta por la nobleza—y ser capaz de dar satisfacción a sus editores ofreciéndoles algo valioso a cambio de su dinero. ¿Por qué habría de llamarse a sí mismo «propietario de un cerebro», precisamente, cuando la posesión de un cerebro está considerada como un peligro para la inocencia artística por parte de muchos pseudo-historiadores?

Una de mis experiencias quizás sirva para ilustrar la manera en que la gente piensa que puede ser peligroso el cerebro. Nunca he creído necesario ocultar que soy capaz de pensar lógicamente, que puedo distinguir con agudeza entre lo que es correcto y lo que es erróneo, y que tengo ideas muy exactas acerca de lo que debe ser el arte. Por ello en determinados coloquios puede que haya mostrado más de la cuenta el tener cerebro a uno de mis compañeros de tenis, escritor de poesía lírica. No me correspondió con su amabilidad, sino que maliciosamente me contó la historia del sapo que preguntó al ciempiés si se daba cuenta en todo momento de cuál de sus cien pies era el que iba a mover; y a partir de ese instante el ciempiés, al percibirse de la necesidad de esta decisión, perdió su facultad instintiva y no pudo ya andar.

¡Un gran peligro para el compositor, en efecto! Y tampoco le ayuda en nada el ocultar que tiene cerebro; le bastaría en cambio el no tenerlo en absoluto. Pero yo creo que esto no ha de desanimar a nadie que posea cerebro; porque tengo observado que si no se trabaja de firme y lo mejor posible, no dará el Señor su bendición. El nos ha dotado de un cerebro para que lo utilicemos. Por supuesto que una

idea no es siempre el producto del trabajo cerebral. Las ideas invaden la mente de manera tan imprevisible y hasta a veces tan indeseada como un sonido musical nos llega al oído o un olor a la nariz.

La dignidad de las ideas está en la dignidad personal; solamente confiere ese honor quien a su vez lo merece.

En música, la diferencia entre el estilo y la idea puede que haya quedado esclarecida con el anterior comentario. No es lugar este para entrar en detalles acerca de lo que significa por sí misma la idea en la música, ya que es vaga casi toda la terminología musical y la mayoría de los términos se emplean a la vez con sentidos distintos. En su más corriente acepción, el término «idea» se da como sinónimo de tema, melodía, frase o motivo. En cuanto a mí, considero la pieza en su totalidad como la *idea*: la idea que su creador quiso realizar. Pero ante la falta de mejores términos me veo obligado a definir el concepto de «idea» de la siguiente forma:

Toda nota añadida a una nota primera hace dudosa la tonalidad expresada por esta. Si, por ejemplo, Sol sigue a Do, el oído no estará seguro de si se trata de Do mayor o de Sol mayor, o incluso de Fa mayor o de Mi menor; y la adición de otras notas podrá o no aclarar el problema. De este modo, se produce un estado de inquietud, de indecisión, que se acrecienta a través de la mayor parte de la pieza, aún más acentuado por similares funciones rítmicas. El sistema mediante el cual se restablece el equilibrio es para mí la *idea* real de la composición. Es posible que la frecuente repetición de temas, grupos, e incluso partes más extensas, haya de ser considerada como intentos para conseguir un equilibrio previo a la correspondiente tensión.

Al compararla con todos nuestros progresos alcanzados en la mecánica, una herramienta como las tenazas ha de parecernos sencilla. Siempre he senti-

do admiración por la mente que la inventó. Para comprender el problema que este inventor tuvo que resolver, hay que imaginarse el estado en que la mecánica se encontraba antes de tal invención. La idea de colocar el eje de los dos brazos oblicuos de manera que los segmentos superiores accionaran en el sitio opuesto al del manejo de la herramienta, multiplicando así la fuerza del que la aprieta hasta el extremo de poder cortar un alambre, es una idea que solo le es dado concebir a un genio. Desde luego, hoy existen herramientas mejores y más complicadas, y llegará el día en que el uso de las tenazas y otros utensilios similares habrá de resultar superfluo. La herramienta podrá caer en desuso, pero la idea que encierra nunca quedará anticuada. Y en esto reside la diferencia entre el mero estilo y la idea real.

Una idea no puede perecer nunca.

Es muy lamentable que haya compositores contemporáneos que cuiden tanto del estilo y tan poco de la idea. De ahí vienen esas novedades como la de tratar de componer al estilo antiguo, utilizando su amaneramiento, limitándose a lo poco que así se puede expresar y a la insignificancia de las formas musicales que se consigan con semejantes elementos.

Nadie debe entregarse a otras limitaciones que las impuestas por su propio talento. Ningún violinista debe tocar, ni circunstancialmente, con el falso acento que haya de complacer al gusto musical más bajo; ningún funámbulo debe equivocar sus pasos sobre el alambre solo por capricho o para diversión de la gente; ningún campeón de ajedrez debe realizar jugadas que cualquiera es capaz de prever, por el solo hecho de agradar (y permitir así que le gane el contrario); ningún matemático habrá de inventar nada nuevo en matemáticas únicamente por halagar a la masa que no tiene un modo especialmente matemático de pensar; y de igual manera, ningún artista, ningún poeta, ningún filósofo y ningún músico, cuyo

pensamiento se desenvuelve en la más alta esfera, habrán de descender a la vulgaridad para mostrarse complacientes con un «slogan» tal como «Arte para todos». Porque si es arte no será para todos, y si es para todos no será arte.

Más deplorable es la actitud de algunos artistas, que de manera arrogante quieren hacer creer que descienden de las alturas para dar a las masas algo de sus tesoros. Esto es hipocresía. Sin embargo, hay unos cuantos compositores, como Offenbach, Johann Strauss y Gershwin, cuyos sentimientos coinciden circunstancialmente con los del «hombre medio de la calle». Para estos no es ninguna mascaraada el expresar sentimientos populares en términos populares. Son naturales en lo que dicen y en lo que hacen.

Al que utiliza efectivamente su cerebro para pensar solo le asalta un deseo: el de resolver su tarea. No permite que las condiciones externas ejerzan ninguna influencia sobre los resultados de su meditación. Dos y dos son cuatro..., tanto si nos gusta como si no.

Solo pensamos en aras de nuestra idea.

Por ello, el arte únicamente se crea en su propio obsequio. Nacida la idea, habrá de ser moldeada, formulada, desarrollada, elaborada, realizada y llevada hasta el final.

Porque tan solo existe «l'art pour l'art», el arte por y para el arte.

BRAHMS, EL PROGRESIVO (1)

I

Se ha dicho que los modales de Brahms se caracterizaban a menudo por una cierta aridez. No era este el «Desconocido» Brahms (2). Viena supo de su sistema de rodearse de un muro protector de rigidez, como defensa contra determinada clase de gente, contra la intrusión de la ampulosidaduntuosa, de los enjundiosos halagos, de la impertinencia melifluia. Es bien sabido que aquellos fastidiosos, aquellos sensacionalistas que se lanzaban a la búsqueda de la anécdota, y aquellos intrusos en vidas ajenas, faltos de todo tacto, no encontraban otra cosa que sequedad. Cuando abrían las compuertas de su elo-
cuencia y la riada amenazaba con anegarle, la sequedad de Brahms no le servía de protección. Por eso es por lo que frecuentemente vióse forzado a saltar a la rudeza. Aun así, sus víctimas se mostraron de acuerdo para definir la situación y adoptaron el remoquete de «sequedad brahmsiana»; y puede decirse que los unos se alegraban de la desgracia de los

(1) Este ensayo fue originalmente una conferencia dada en febrero de 1933, con ocasión del centenario del nacimiento de Brahms. En el mismo año de 1933 se cumplía el 50 aniversario de la muerte de Wagner. Esta es una versión notablemente revisada de aquella conferencia. Muchas cosas y algunas de mis opiniones han cambiado durante este tiempo, y ahora, en 1947, concurre otro aniversario de Brahms: el cincuentenario de su muerte.

(2) Como lo desfigura Robert Haven Schauffler en su libro del mismo título.

otros, pero a su vez cada cual pensaba que había obrado erróneamente.

Seco o rudo, lo cierto es que Brahms no quiso expresar gran estimación con esta actitud.

Sus contemporáneos encontraron varias maneras de fastidiarle. Un músico, o amante de la música, trató de demostrar una gran comprensión, buen juicio musical y conocimiento de «alguna» música de Brahms. De ahí que se atreviera a decir que él había observado que la *Primera Sonata para piano* era muy similar a la Sonata *Hammerklavier*, de Beethoven. No hay ni que dudar que Brahms, con su peculiar brusquedad, exclamara: «Das bemerkt ja schon jeder Esel.» («¡Cualquier borrico lo notaría!»)

Cierto visitante creyó halagarle al decir: «Es usted uno de los más grandes compositores que existen.» ¡Cómo aborreció Brahms este «uno de»! ¿Es qué no puede cualquiera ver que esto significaba: «Hay pocos más grandes que usted, y varios de rango equivalente?»

Pero los más fastidiosos sin duda eran los visitantes como aquel compositor de Berlín, que le dijo: «Soy un admirador de Wagner, el progresivo, el innovador, y de Brahms, el académico, el clásico.» No recuerdo qué clase de sequedad o de rudeza empleó Brahms en este caso, pero sé que en Viena hubo muchos comentarios acerca de la forma en que expresó su estimación por aquel halago.

Mas, después de todo, esta era la actitud de la época. Los que no gustaban de Wagner se aferraban a Brahms, y viceversa. Otros muchos había que no gustaban del uno ni del otro. Eran estos, quizás, los únicos imparciales. Tan solo un pequeño número era capaz de desentenderse de la oposición con respecto al contraste de estas dos figuras y gozar de las delicias de ambos.

Lo que en 1883 parecía ser un abismo insalvable, se convirtió en 1897 en un verdadero caos. Los mu-

sicos más importantes de aquella época—Mahler, Strauss, Reger—, y muchos otros, se habían formado bajo la influencia de los dos maestros. Todos ellos eran reflejo de los logros espirituales, emocionales, estilísticos y técnicos del período precedente. Lo que entonces fuera objeto de discusión había quedado convertido en diferencias entre dos personalidades, entre dos estilos de expresión, no tan contradictorios que impidieran incluir las calidades de ambos en una misma obra.

La *forma en la música* sirve para facilitar la comprensión por medio del recuerdo. Igualdad, regularidad, simetría, subdivisión, repetición, unidad, relación entre el ritmo y la armonía, e incluso la lógica: ninguno de estos elementos produce y ni siquiera contribuye a la belleza. Pero todos ellos contribuyen a una organización que hace inteligible la idea musical realizada. El lenguaje en que las ideas musicales están representadas por notas, equivale al lenguaje en que los sentimientos o pensamientos están representados por palabras, ya que el vocabulario ha de hallarse en proporción con la inteligencia a que se destine, y del mismo modo los mencionados elementos de su organismo funcional, como la rima, el ritmo, la medida y la división en estrofas, frases, párrafos, capítulos, etc., en poesía o en prosa.

El mayor o menor provecho que se consiga de las posibilidades de estos componentes determinará el valor estético y la clasificación del estilo con respecto a su popularidad o profundidad. La ciencia debe explorar y examinar todos los factores; al arte solamente concierne ofrecer sus factores característicos. Hasta cuando Antonio se dirigió al pueblo de Roma, se percató de que debía repetir: «...y Bruto es un hombre honorable», una y otra vez, pues era un contraste que tenía que introducir en la mente de los sencillos ciudadanos. Las repeticiones en las can-

ciones de «Mamá Oca» son, por supuesto, de otra clase, y así es como está formada la música popular. En ella encontramos numerosas repeticiones con pequeñas variantes, como en el por otra parte bellísimo *Vals del Darubio Azul*.



EJEMPLO 1

Hay aquí seis repeticiones, casi todas ellas basadas en alternar tónica y dominante.

Aunque con mayor riqueza armónica, el ejemplo extraído de *II Trovatore*, de Verdi, no es más significativo:



EJEMPLO 2

II

El artista o el autor no necesitan procurar que su estilo se acomode a la capacidad de comprensión

del oyente. El artista no ha de pensar demasiado; es suficiente que piense de manera correcta y adecuada. Se siente obedecer al impulso de un resorte en su interior, al impulso de su propia expresión, como el reloj, que señala las veinticuatro horas de cada día sin preguntar lo que significa «tal» día, tal mes, tal año o tal siglo. Todos sabemos esto, menos el reloj. La acción del artista al impulso de su mecanismo se produce de manera automática y sin retraso, como la de todo mecanismo bien engrasado.

Es lógico que no discutamos la desintegración del átomo con una persona que no sepa lo que es el átomo. Por otra parte, a una mentalidad formada no podemos hablarle a la manera de Mamá Oca o al estilo de lo que en Hollywood se denominan «lyrics» (1). En la esfera del arte musical, el autor respeta a su público. Teme ofenderlo con la repetición sistemática de lo que ya queda entendido al escucharlo una sola vez, aun cuando se trate de algo nuevo, y que se deja pasar si es cosa vieja y anticuada. Un esquema expresa toda la historia de una partida para un técnico en ajedrez; un químico encuentra todo lo que desea echando una ojeada a unos cuantos símbolos; pero en la fórmula matemática están combinados el pasado remoto, el presente y el futuro más distante.

Escuchar repetidamente cosas que a uno le gustan es agradable y no debe ser ridiculado. Existe un deseo subconsciente de llegar a una mejor comprensión y percibirse de más detalles relacionados con la belleza. Pero una mente alerta y bien adiestrada querrá enterarse de los aspectos más alejados, de las consecuencias más remotas de cosas sencillas que ya tiene aprendidas. Una mente despierta y bien

(1) «lyrics» = Poesía lírica, en su origen; pero es vocablo que define—en la acepción genérica adoptada por Hollywood—las canciones de operetas y revistas.—*N. del T.*

formada rehusa escuchar el parloteo infantil y exige que se le hable en lenguaje breve y concreto.

III

El progreso en la música consiste en el desarrollo de los métodos de realización que correspondan a las condiciones acabadas de comentar. El propósito de este ensayo es probar que Brahms, el clásico, el académico, fue un gran innovador en el dominio del lenguaje musical y que, en efecto, fue en gran medida progresista.

Esto puede parecer discutible a cualquier personificación del viejo wagnerismo, no importa que sea uno de los primitivos wagnerianos que esté ahora en su vejez, o sencillamente un «viejo wagneriano» de nacimiento... Existían también «viejos wagnerianos» a prueba de fuego nacidos en la época de mi propia generación, y hasta diez años más tarde. Adelantados del progreso musical, por una parte, y custodios del Santo Grial del arte verdadero, por otra, se consideraban con autoridad para mirar con menosprecio a Brahms, el clásico, el académico...

Gustav Mahler y Ricardo Strauss fueron los primeros en aclarar estos conceptos. Ambos se educaron en lo tradicional y también en lo progresivo, en la filosofía del arte brahmsiano y en la del wagneriano (*Weltanschauung*). Su ejemplo nos ayudó a percatarnos de que tanto había de ordenación organizadora—si no de pedantería—in Wagner, como de impetuoso atrevimiento—si no de hasta rara fantasía—in Brahms. La mística correspondencia de las cifras de sus fechas, ¿no sugiere acaso una relación misteriosa entre uno y otro? El centésimo aniversario del nacimiento de Brahms, en 1933, coincidió con el cincuentenario de la muerte de Wagner. Y ahora, cuando se vuelve a escribir este ensayo, conmemoramos el cincuentenario de la muerte de Brahms.

El misterio encubre la verdad, pero la curiosidad decidida la descubre.

IV

Cuán gran innovador con respecto a la armonía fue Brahms, puede apreciarse en este ejemplo sacado de su *Cuarteto de cuerda en Do menor*, Op. 51, número 1 (comp. 11-23).

A musical score for string quartet in D minor, Op. 51, No. 1, by Johannes Brahms. The score consists of four staves, one for each string instrument: violin I, violin II, viola, and cello. The key signature changes frequently, indicated by Roman numerals above the staff: I, IV, I, II, IV, I, II, V. The time signature is mostly common time (indicated by 'c'). The music features complex harmonic progressions with many accidentals. Measure 11 begins with a melodic line in the violin I, while the other instruments provide harmonic support. Measures 12-13 show a transition with different harmonic structures. Measures 14-15 continue the development of the harmonies. Measures 16-17 show another shift in harmonic direction. Measures 18-19 conclude the section with a final harmonic change. The score is written in a clear, legible hand, typical of musical notation from the late 19th century.

EJEMPLO 3

Este es el fragmento central de una forma ternaria cuya sección a) contiene ya bastante riqueza armónica en comparación con la armonía de I-V ó de I-IV-V, con la ocasional intercalación de VI ó III y a veces de una tríada napolitana de los predecesores de Brahms. Basar un tema principal sobre tal riqueza armónica parecía empresa atrevida a los oídos de la época.

Mas la armonía de esta sección media compite airosoamente con la de más de un pasaje de Wagner. Incluso los compositores más progresivos después de Brahms se cuidaban mucho de no desviarse demasiado de la región tónica al principio de una pieza. Pero esta modulación hacia la dominante de una tonalidad menor, en Si, y la súbita, llana y precipitada vuelta hacia la tónica, es caso raro. La sucesión de tres triadas mayores, en Mi bemol, Re bemol y Do, respectivamente, en la coda del primer tiempo de la *Heroica* (comp. 551-561) y la yuxtaposición de las dos triadas sin relación (en Si y Si bemol) en el siguiente ejemplo de Schubert, son casos de índole similar.

A musical score for Example 4 by Schubert. It consists of two staves. The top staff is in common time (indicated by '3') and the bottom staff is in common time (indicated by '4'). The lyrics 'Mut - - - ter-haus has - - sen-den' are written above the notes. The music shows various harmonic changes, including a modulation to a minor key.

EJEMPLO 4
Schubert: Lied *In der Ferne*

Los ejemplos de Wagner en los que concurren parecidas progresiones no suelen analizarse con facilidad, pero al hacerlo nos encontramos con que son menos complicados de lo que esperábamos. Así, en

el motivo del *Todestrunk*, de *Tristán und Isolde*, se

A musical score for Example 5. It consists of two staves. The top staff has a key signature of one sharp (F#) and the bottom staff has a key signature of one flat (B-flat). The music includes harmonic markings such as 't: VI', 'sm: I', 'II (neosp.)', 't: IV', 'sm: VI', and 'V'. The score shows a complex harmonic progression with frequent modulations.

EJEMPLO 5

nos revela como desenvolviéndose en la más estrecha relación con la tonalidad. Tampoco está muy distante la desviación armónica en la orden de Isolda a Tristán: «Befehlen liess dem Eigenholde...»

A musical score for Example 6. It consists of two staves. The top staff has a key signature of one sharp (F#) and the bottom staff has a key signature of one flat (B-flat). The music includes harmonic markings such as 't: II (neosp.)', 'VI', 'II (neosp.) IV II V', and 'I'. The score shows a harmonic progression involving multiple modulations.

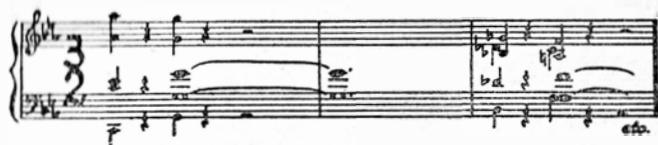
EJEMPLO 6

Pero en «Traurige Weise», el solo de corno inglés del Acto III muestra en su modulación no mayor ale-

A musical score for Example 7. It consists of two staves. The top staff has a key signature of one sharp (F#) and the bottom staff has a key signature of one flat (B-flat). The music includes harmonic markings such as 'etc.' and 'I'. The score shows a harmonic progression involving modulations.

EJEMPLO 7

jamiento que el final de la sección a) del antes mencionado cuarteto de cuerda en Do menor, de Brahms:



EJEMPLO 8

En esencia, se trata de tríadas cromáticamente descendentes, inversiones en su mayoría; están tratadas de manera similar a las tríadas napolitanas. Algunas muestras de su aparición en la música clásica están ilustradas por el Ejemplo 9, a, b, c.

Three musical examples. The first example, at the top, is from Beethoven's String Quartet Op. 59, No. 2. It shows a bassoon line with eighth-note patterns. The second example, in the middle, is from Beethoven's String Quartet Op. 95. It shows a cello line with sixteenth-note patterns. The third example, at the bottom, is from Bach's 'Passión según San Mateo', N° 48. It shows a bassoon line with eighth-note patterns.

EJEMPLO 9 a, b, c

Si bien no existe diferencia decisiva entre Brahms y Wagner con respecto a la amplia relación con la tonalidad, no se debe pasar por alto el que la armonía de Wagner es más rica en armonías sustitutivas.

y vagas, y en la más libre utilización de disonancias, especialmente las no preparadas. Por otra parte, en formas fraseadas, cantables y otras estructuras, tales como las representadas por la versión wagneriana de las arias, la armonía se desenvuelve con menor expansión y mayor lentitud que en formas similares de Brahms. Comparemos, por ejemplo, «Winterstürme wichen dem Wonnemonde», «Als zullendes Kind, zog ich dich auf», o la canción de las Hijas del Rhin, con la canción de Brahms *Meine Liebe ist grün*, o con el tema principal del *Quinteto de Cuerda en Sol*, Op. 111, que comienza a divagar en su tercer compás; o con la *Rapsodia*, Op. 79, N. 2, que casi elude fijar la tonalidad.

V

La forma ternaria, el rondó y otras formas análogas aparecen solo circunstancialmente en la música dramática, como episodios, especialmente en momentos de descanso lírico, en que la acción cesa o al menos se aquiega en el lugar donde el músico puede desarrollar conceptos formales y reiterados sin la presión que ejerce el desenvolvimiento de la acción, sin que se vea forzado a observar actitudes o acontecimientos fuera del carácter de sus elementos.

La música dramática se parece, en cuanto a modulación, a la elaboración modulatoria (*Durchführung*) de una sinfonía, sonata, o cualquier forma cerrada. Los «Leitmotiven» de Wagner contienen generalmente armonías en potencia que llevan consigo la inminencia de cambios de modulación. Pero a la vez cumplen otra misión orgánica que revela el lado formalista del genio de Wagner.

El recitativo en las óperas pre-wagnerianas era también modulatorio. Pero era desorganizado, si no

incoherente, en relación con las exigencias del tema e incluso de los motivos. La técnica del «leitmotiv» representa la intención grandiosa de unificar el material temático de una ópera entera, y hasta de una tetralogía completa. Una organización tan ambiciosa como ésta merece una clasificación estética de primerísimo orden. Pero si a la organización esquemática se le llama formalista en el caso de Brahms, esta otra lo será también, porque brota del mismo estado mental, que concibe la obra entera en un solo insitante creador y actúa en consecuencia.

Cuando Brahms, hacia el final del último tiempo de su *Cuarta Sinfonía*, lleva a cabo algunas de las variaciones mediante una sucesión de terceras, reve-



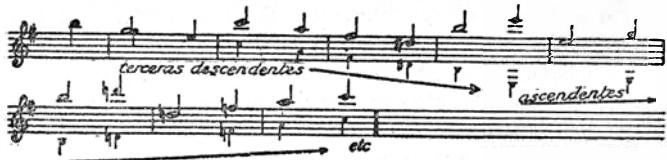
EJEMPLO 10

la la relación del tema del «Passacaglia» con el primer tiempo. Transportado una quinta alta, se identi-



EJEMPLO 11

tifica con las ocho primeras notas del tema principal,



EJEMPLO 12

y el tema del «passacaglia» admite, en su primera mitad, la combinación contrapuntística con las tercera descendentes.



EJEMPLO 13

Generalmente, la gente ignora que la suerte es un regalo celestial, igual que el talento, la belleza, la fortaleza, etc., y de la misma naturaleza. Y que no se da sin más ni más: al contrario, hay que merecerla. Los escépticos habrán de quitar importancia a esto diciendo que se trata de una «afortunada casualidad». Tienen estas gentes un concepto equivocado de la suerte y de la inspiración, y no son capaces de imaginar lo que ambas llegan a conseguir.

Todo aparecería como un importante logro de la gimnasia intelectual si hubiera sido «construido» con anterioridad a la inspirada composición. Pero los que conocen el poder de la inspiración y la forma en que de él se obtienen combinaciones que nadie puede prever, saben también que Wagner introdujo el «leitmotiv» de manera espontánea e inspirada en la inmensa mayoría de los casos. Tantas veces como Sigfrido acudía a su imaginación, lo veía y lo escuchaba tal y como en su motivo lo describe:



EJEMPLO 14 a, b, c

VI

Creo haber sido el primero en adoptar una divisa que, desde hace unos cuarenta años, orientó y dirigió mi pensamiento musical y el desarrollo de mis ideas, a la vez que jugó un papel decisivo en mi autocrítica.

Mi deseo es el de unir ideas con ideas. No importa cuál pueda ser el fin o el significado de la idea en su unión; no importa si realiza función introductora, de fijación, variación, preparación, elaboración, desviación, desarrollo, conclusión, subdivisión, subordinación, o básica; ha de ser una idea la que ocupe ese lugar, aunque no hubiese de responder a determinada finalidad, significación, o función; y tal idea debe aparecer, en su construcción y en su contenido temático, como si no estuviera allí para cumplir ninguna misión estructural. En otras palabras, la transición, codetta, elaboración, etc., no deben considerarse como algo que termina en sí mismo. No deberán aparecer por ningún concepto si no sirven para desarrollar, modificar, robustecer, aclarar, o arrojar luz o color sobre la idea de la pieza.

Esto no quiere decir que en una composición hayan de estar ausentes las funciones de este tipo, sino que ningún espacio debe dedicarse a fines meramente formales. Y también que los fragmentos o partes que cumplen requisitos estructurales, han de hacerlo sin convertirse en hojarasca.

Esto no es ninguna crítica de la música clásica: tan solo revela mi código de honor artístico y personal, con el que cualquier otro puede estar en desacuerdo. Pero a mí me parece que la manera progresiva que Brahms tenía de obrar debiera haber estimulado a los compositores y haberles hecho escribir música para adultos. Las personas maduras piensan complejamente, y cuanto mayor es su inteligencia, mayor número de conjuntos les resultan

familiares. Es inconcebible que los compositores llamen «música seria» a la que escriben con estilo rudimentario, con prolíjidad en desacuerdo con su contenido, repitiendo tres y siete veces lo que es inteligible a la primera. ¿Por qué no ha de ser posible en música el expresar, valiéndose de formas concisas, compuestas por unidades, lo que en épocas precedentes hubo de ser expresado primero varias veces con ligeras variantes, antes de que fuese desarrollado? ¿No es como si un escritor que quisiera hablar de «alguien que vive en una casa, cercana al río», tuviera que explicar lo que es una casa, para que está hecha y de qué materiales, y luego hacer lo mismo con el río?

Hay quienes hablan del «romanticismo caduco» de la música. ¿Es que, en efecto, creen que el hacer música, el interpretar las notas, es cosa realista? ¿O es que el romanticismo ha de ceder el paso a una insensata prolíjidad?

VII

Para captar plenamente el desarrollo de la construcción musical durante la época que media desde Bach a Brahms, es preciso retrotraernos al período en que el estilo de la construcción contrapuntista fue abandonado y quedó formulada la estética del estilo homofónico-melódico. Al comparar las composiciones que se «fabricaron» respondiendo a aquella estética, con las de J. S. Bach, por una parte, y con las de Haydn, Mozart, Beethoven y Schubert, por otra, hemos de comprender por qué hubo de emplearse una propaganda tan cruel para eliminar a J. S. Bach; pero lo que nos asombra son los frutos que han podido darse en terreno tan limitado.

Bajo las directrices de Keyser, Telemann y Mattheson, se requirió a los compositores para que tan solo permitieran el «gran arte»; para emplear sus

esfuerzos en escribir música sencilla (que es todo lo contrario del esfuerzo); para que apreciaran que en el tema ha de darse «un algo» (*ein gewisses Etwas*) que a todo el mundo resulte familiar; para que escribieran a la manera desenfadada de los franceses. Para Mattheson, el contrapunto era solo un ejercicio cerebral carente de todo poder emotivo. Como a menudo sucede, todos estos hombres gozaron de gran estimación en su época, mientras que a Bach apenas se le conocía. Pero hemos de poner en duda el que aquéllos fuesen genios inspirados que componieran de acuerdo con tales normas al igual que cocineros obedientes a un libro de cocina; pues de otro modo, alguna de su música hubiese perdurado. No se trataba de un desarrollo natural; no fue una evolución, sino una revolución artificial. Solo nos es dado expresar lo que en nuestro interior poseemos. El estilo no nos proporcionará mayor riqueza. Por tanto, esta clase de músicos vive únicamente gracias al interés de los musicólogos por las cosas muertas y decadentes.

Es sabido que Mozart y Beethoven sintieron gran admiración por algunos de sus predecesores. Sin embargo, por fortuna, su espíritu cambiante, su inventiva y su poder emocional, los mantuvieron libres de las trabas de una estética de popular complacencia.

VIII

En efecto, gran parte de la contextura de la música clásica revela, por su regularidad, simetría y armonía sencilla, la relación que tiene—si es que no su origen—con la música popular y de danza. Su construcción, con frases de iguales dimensiones, especialmente si el número de compases es de dos, cuatro u ocho veces dos, y si la subdivisión en dos fracciones de igual longitud añade otra carac-

terística simétrica, contribuye mucho a la recordación; conocida la primera mitad, es muy posible imaginar la segunda. La desviación de la regularidad y de la simetría no tiene por qué perjudicar la comprensión. Cabe, por tanto, preguntarse qué motivo hay para que en las formas de Haydn y Mozart aparezcan las irregularidades con más frecuencia que en las de Beethoven. ¿Es que, acaso, la belleza formal ha distraído la atención del oyente, que debió concentrarse en el tremendo poder de la expresión musical? No concurren muchos casos como el del *Cuarteto de Cuerda en Fa menor*, Op. 95 (véase Ejemplo 9 b).

La construcción con frases de distinta extensión es causa de muchas de las irregularidades en la música de Haydn y de Mozart. Estas diferencias se producen al prolongar un trozo determinado mediante repeticiones internas, o bien por reducciones o condensaciones. Tal es el caso de muchos minuetos de Haydn y Mozart; por lo que, de acuerdo con ello, podríamos llegar a considerar los minuetos más como una forma equiparable a la canción que como una derivación de la música de danza.

El Ejemplo 15, sacado de una *Sonata para piano* de Haydn, está constituido por dos secuencias de dos compases y otras dos de tres: 2 + 3 y 2 + 3.



EJEMPLO 15

El Ejemplo 16, extraído del *Cuarteto de Cuerda en Si bemol mayor*, de Mozart, es de gran riqueza constitutiva: 3 + 1 + 1 + 3 (el último es quizás un compuesto de 2 + 1).



EJEMPLO 16

El tema completo comprende ocho compases; por tanto, la irregularidad es, por así decirlo, subcutánea (esto es, no sale a la superficie).

Mientras el ejemplo de Haydn puede considerarse simétrico, este otro es enteramente asimétrico, y de ahí que se aparte de una de las principales vías de comprensión. Pero, con todo eso, no alcanza a merecer el calificativo de «prosa musical». Podemos más bien inclinarnos a relacionar tal irregularidad con un sentido barroco de las formas, es decir, el afán de combinar los elementos desiguales—o heterogéneos—en un solo conjunto formal. Aunque esta hipótesis no carece de fundamento, parece ser que existe otra explicación, más artística y psicológica.

Mozart ha de ser considerado, ante todo, como compositor dramático.

El acoplamiento musical a cada cambio de ambiente y acción, material o psicológico, es el problema esencial que el compositor de ópera tiene que dominar. La falta de habilidad en este aspecto sería causa de incoherencias, o lo que es peor, de aburrimiento. La técnica del recitativo elude este peligro al evitar requisitos armónicos o motívicos, y por consiguiente sus consecuencias. El «Arioso» elimina rápida y tajantemente ese mínimo de requisitos en que habría de incurrirse. Pero los «Finales» y muchos «Concertantes», y hasta las «Arias», comprenden elementos heterogéneos a los que no cabe aplicar la técnica de la condensación lírica. En las piezas de este tipo el compositor ha de ser capaz de desenvolverse en el espacio más reducido. Mozart, anticipándose a esta necesidad, da comienzo a tales piezas con una melodía constituida por un número de frases de variada extensión y carácter, cada una de las cuales corresponde a una fase determinada de la acción y situación. En su primera exposición se encuentran como descuidadamente unidas, y con fre-

cuencia tan sólo yuxtapuestas, de modo que pueden ser partidas y separadas para emplearlas de manera independiente como motivos fundamentales en la formación de otros pequeños trozos.

Un buen ejemplo de este procedimiento puede ser el del Finale (N.^o 15) del Acto II de *Las Bodas de Fígaro*. La tercera sección de este Finale—un Allegro—empieza después del verso de Susana: «Guardate, guardate quia scoso sarà», con un tema en Si bemol que comprende tres frases, a, b, c:



EJEMPLO 17 a, b, c

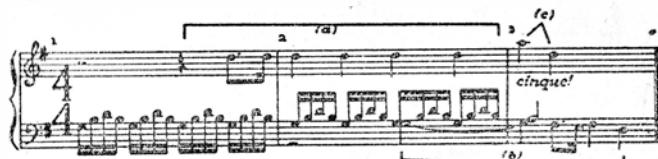
Más adelante se añaden d (comp. 22-23) y e (comp. 25-29):

EJEMPLO 18 d, e

Esta parte del Allegro comprende 160 compases y contiene un número asombroso de trozos construidos todos ellos casi exclusivamente en torno a variaciones de estas cinco pequeñas frases, en orden constantemente cambiante.

Igual construcción se encuentra en muchos de los conjuntos, entre ellos el Terceto (N.^o 7) y el Sexteto (N.^o 18), ejemplos verdaderamente destacables. Pero incluso los duetos, en los que no cabría esperar fórmula tan deslabazada, se derivan todos ellos de fragmentos ilustrativos, cuyas características muestran escasa relación externa. Es admirable observar cómo se ajusta la acción y el tono de los intérpretes a lo largo del Dueto inicial (N.^o 1). Fígaro y Susana están profundamente preocupados con sus asuntos. Fígaro, midiendo las paredes de su futura habitación; Susana, probándose un sombrero nuevo, admirándose del efecto que produce. Ninguno de ellos tiene ojos ni oídos para el otro. Entonces, mien-

tras Fígaro prepara su cinta de medir (Ej. 19, frase a), la extiende (frase b, síncopa en el bajo) y toma las medidas («Cinque», frase c),



EJEMPLO 19

Susana intenta en vano atraer el interés de aquél hacia su autendo.



EJEMPLO 20

Wagner o Strauss no lo hubieran hecho mejor.

La composición basada en distintos elementos, a su vez con diferentes matices, es prueba de haber alcanzado una visión del futuro. El compositor de óperas, de oratorios (como lo demuestra Schweitzer al analizar la música de Bach para textos), o incluso de canciones, que no haga la preparación pensando en las necesidades que surgirán más adelante, se comporta de manera tan simple e insensata como el intérprete pedante que insiste en tocar música clásica midiendo el compás con el metrónomo, como si se tratara de música de baile. En efecto, en el inflexible confinamiento de un lecho de Proculta no cabe ninguna modificación, y hasta esos ritar-

dandi y accelerandi (los «immer schneller werdend» de Schumann) que reclama el propio compositor, nunca serán ejecutados de manera satisfactoria.

Un intérprete inteligente, que de veras sea un «servidor de la obra», que posea elasticidad mental en igual grado que el pensamiento musical, obrará como lo hiciera Mozart, o Schubert, o muchos otros. Ordenará las irregularidades y las constituirá en componentes fundamentales de la organización.

IX

Los analizadores de mi música habrán de comprobar lo mucho que yo, personalmente, debo a Mozart. Los que me contemplaban incrédulos, pensando que era una broma mía, comprenderán ahora por qué yo me hacía llamar «discípulo de Mozart», y ahora convendrán en que yo tenía razón. No es que esto les ayude a valorar mi música, sino a entender a Mozart. Y a los jóvenes compositores les enseñará lo que es esencial que aprendan de los maestros y la manera de aplicar las lecciones sin perder personalidad.

El mismo Mozart aprendió de los compositores italianos y franceses. También probablemente de Ph. E. Bach. Pero fue sin duda su propio pensamiento musical el que le permitió realizar estructuras como las antes mencionadas.

El análisis precedente ha podido sugerir la idea de que la construcción irregular y asimétrica es consecuencia absoluta e insoslayable de la composición dramática. De ser esto cierto, habríamos de encontrarnos con muchos casos de este género en la música de Wagner. Sin embargo, Wagner, que en su primera época estaba fuertemente influido por sus contemporáneos italianos, rara vez abandonó su construcción mediante compases dos a dos, pero hizo

grandes progresos en el aspecto de la prosa musical, es decir, hacia la meta anhelada por Brahms, pero por distinto camino. La diferencia entre estos dos grandes no era la que pensaban sus contemporáneos; no era la diferencia entre el arte de Dionisos y de Apolo, como habría de expresarlo Nietzsche. Además, no se trata de algo tan sencillo como la distinción que existe entre Dionisos y Apolo: que el uno, en su embriaguez, destruya los vasos que el otro ha procurado en una embriaguez imaginativa. Estas cosas ocurren tan sólo (si los términos no resultan demasiado altisonantes al aplicarlos a lo que es tan poco común) en la imaginación del biógrafo o del musicólogo. La embriaguez—sea dionisíaca o apolínea—de la fantasía del artista acrecienta su clara visión.

El verdadero arte debe tender hacia la precisión y brevedad. Parte del supuesto de una mente avisada del oyente culto, el cual, en el sencillo acto de pensar, hace recaer en cada concepto cuantas asociaciones correspondan al complejo. Esto permite que el músico escriba para mentalidades superiores, no sólo obrando de acuerdo con los requisitos gramaticales o idiomáticos, sino en otros aspectos, haciendo que cada frase contenga la fuerza expresiva de una máxima, de un proverbio, de un aforismo. Así debe ser la prosa musical: una directa y concreta exposición de ideas, sin añadidos, sin rellenos inútiles ni huecas repeticiones.

La contextura densa es sin duda un obstáculo para la popularidad; pero con la abundancia tan sólo no se gana el favor general. La auténtica popularidad—la popularidad permanente—es alcanzada en aquellos raros casos en que la fuerza de expresión la consiguieron quienes habitan intensamente la esfera de los sentimientos humanos fundamentales. Algunos de estos casos se dan en Schubert y en Verdi,

pero muchos en Johann Strauss. Incluso Mozart, cuando—en *La Flauta Mágica*—abandonó momentáneamente su característico estilo de exposición, tan artísticamente refinado, a favor de personajes semi-populares, tuvo que adaptarse musicalmente y su éxito no fue completo; las partes populares de esta ópera no obtuvieron nunca el éxito de las partes serias. Su puesto estaba al lado de Sarastro y de sus sacerdotes.

En la época entre Mozart y Wagner no se encuentran muchos temas de construcción irregular. Pero el siguiente ejemplo—una transición, del tema principal al subordinado, en el primer tiempo del *Cuarteto de Cuerda en Re menor* de Mozart—merece sin duda alguna la calificación de prosa musical.



EJEMPLO 21

Incluso si prescindimos de las primeras cuatro pequeñas frases que completan el tema principal, e incluso de las imitaciones (indicadas 14 y 17) con que termina la modulación, quedan aún nueve frases breves que varían en forma y carácter en no más de ocho compases. Las menores (5.^a, 6.^a y 7.^a) únicamente comprenden tres corcheas, y a pesar de ello son tan expresivas, que hacen que nos sintamos tentados a escribir debajo las palabras. Lamentamos no tener dotes de poeta para suplir con palabras lo que dicen estas frases. Sin embargo, ni la poesía ni la letra puesta a la música les privarán de la cualidad de ser equiparables a la prosa musical en la inusitada libertad de su ritmo y en su completa independencia de la simetría formal.

X

La asimetría—combinación de frases de distinta extensión, número de compases indivisible por ocho, por cuatro y hasta por dos; es decir, imparidad de número de compases—y otras irregularidades, aparecen ya en las más tempranas obras de Brahms. El tema principal del primer *Sexteto en Si bemol*, Op. 18, comprende nueve compases (o, mejor dicho, diez, por el que al alzar sirve de introducción a la repetición del tema por parte del primer violín, en *).



EJEMPLO 22

Por tanto, la estructura es: 3 (ó 1 + 2) + 2 + 2 + 2 + 1 = 10.

El tema subordinado del mismo tiempo une sus dos motivos formales, a y b, para constituir primeiramente dos frases de dos compases, seguidas por frases de tres compases y de dos, con un total de nueve compases.



EJEMPLO 23

El Scherzo del segundo *Sexteto*, Op. 36, da comienzo con un tema que comprende diecisiete compases, aunque en el último de ellos se desliza el principio de otra frase.



EJEMPLO 24

Hay dos desviaciones rítmicas (en *), pero la característica más interesante está representada por la ambigüedad del final de la segunda frase. Cabe

preguntarse si los compases 9 y siguientes no corresponderán a esta misma frase.

Si bien estas irregularidades no alcanzan la medida artística de los ejemplos de Mozart, son también exponente de una fase más avanzada del desarrollo hacia la liberación de las restricciones formales del pensamiento musical, por cuanto no se derivan de un sentido barroco, ni de la necesidad ilustrativa, como en el caso de la música dramática.

En las canciones de Brahms se encuentran otras estructuras asimétricas. Se derivan probablemente, en parte, de las características rítmicas de los poemas que les sirvieron de base. Es bien sabido que el canon estético de Brahms requería que la melodía de una canción reflejase, de una u otra forma, el número de pies de acuerdo con la métrica del poema. Por tanto, si eran tres, cuatro o cinco pies los que esta métrica ofrecía, la melodía había de comprender igual número de compases o medios compases. Por ejemplo, la primera mitad de *Meerfahrt* (H. Heine) contiene exclusivamente frases de tres compases, en virtud de los tres pies que marca la métrica del poema:

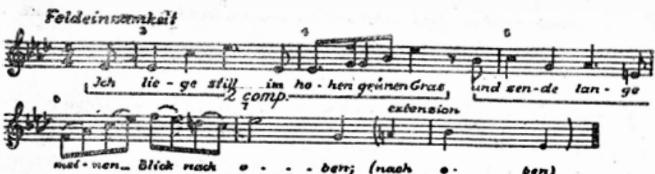
Mein Líebchen wir sássen beisammen
tráulich im léichten Káhn



EJEMPLO 25

El lied *Feldeinsamkeit* está basado en versos de cinco pies métricos; por tanto, cabría esperar que las dos primeras frases correspondientes fueran de cinco compases, con cinco medios compases para

cada una. Sin embargo, la primera frase está contenida en dos compases, a los que añade tres la segunda, quedando reflejada de este modo la métrica de los versos.



EJEMPLO 26

El poema *Am Sonntag Morgen zierlich angetan* tiene cinco pies métricos, pero la melodía comprende frases de tres compases, es decir, de seis medios compases: resultado de la prolongación del silencio entre las frases, que bien pudiera haber sido tan sólo un silencio de semicorchea.



EJEMPLO 27

Geuss nícht so láut der líebentflammten Lieder
Tónréichen Scháll
Vom Blútenást des Ápfelbáums hernieder
Ó Náchtingáll.

Este poema posee una métrica interesante: 5 + 3 + 5 + 3 acentuaciones. Obsérvese igualmente el metro espondeo de cada segundo verso. La blanca con punto del compás 2 determina la extensión de la pri-

mera frase hasta seis, o mejor, siete medios compases.



EJEMPLO 28

Estas irregularidades son más de las exigidas por la métrica del poema. En muchos otros ejemplos la extensión de la frase difiere del número de acentos métricos; según vemos en el Ejemplo 29, los tres acentos métricos repetidos que aparecen en las dos primeras líneas podrían encajar bien en un período de siete u ocho medios compases, en lugar de acomodarlos en los diecisiete medios compases.



EJEMPLO 29

De igual manera, el poema *An den Mond*, con un ritmo regular de cuatro acentos métricos, no precisa de una estructura de tres compases.



EJEMPLO 30

Beim Abschied tiene versos de cuatro acentos rítmicos, pero las frases se extienden hasta ocupar cinco compases.



EJEMPLO 31

Tampoco es precisa la irregularidad para la métrica del poema en *Mädchenlied* (de cuatro acentos). La inserción del quinto compás, la ampliación de los compases 8 y 9, y la adición de dos frases de un compás cada una, hacen elevar a diez y doce compases, respectivamente, lo que hubiera podido ponerse en ocho compases.



EJEMPLO 32

Las irregularidades de *Immer leiser wird mein Schlummer* son debidas, en parte, a la métrica cambiante del poema.



EJEMPLO 33

Sin embargo, al tratar de contraer estas frases,



EJEMPLO 34

se advierte en seguida que las breves ilustraciones del piano, que separan y prolongan las frases, están dictadas por el ambiente del poema. Esta soltura en la construcción es preparatoria de una libertad más completa en el fraseo, como la que a continuación se produce.

Igual previsión puede ser la causa de las extensiones en *Verrat* (Ejemplo 35). Ninguna característica métrica existe que requiera los compases 5 y 10 —de nuevo ilustraciones pianísticas—. A lo largo del poema se encuentran desviaciones de esta métrica y entonces es cuando se acrecienta también la desviación de las estructuras, aunque estén determinadas. En el Ejemplo 35 b se muestran algunos casos. La extensión de las frases es diferente, y en su pre-

paración al alzar varía el número de corcheas entre una, tres y cinco.



EJEMPLO 35 a, b

El mayor talento de un compositor es el de prever el más remoto futuro de sus temas o motivos. Ha de ser capaz de conocer de antemano las consecuencias que hayan de derivarse de las cuestiones planteadas por su material y organizarlo todo de acuerdo con ello. El que se haga de manera consciente o subconsciente es asunto secundario. Basta con que el resultado lo demuestre.

Por tanto, no hay que asombrarse como de un acto genial cuando el compositor, al presentir que habrá de aparecer más tarde la irregularidad, se desvía ya desde el principio de la simple regularidad. Un cambio súbito, y sin preparación en los principios estructurales, perjudicaría el equilibrio.

XI

No quiero dejar escapar la ocasión de dar una prueba del alcance de la previsión de un genio. En el Ejemplo 36 a (*Cuarteto de Cuerda*, de Beethoven, Opus 95) aparecen en el primer compás las tres notas: Re bemol, Do y Re (36 a y b).



EJEMPLO 36 a- g

En el Ejemplo 36 c, esta sucesión es retrogradada: Re, Do, Re bemol, y se transporta a una séptima superior.

Comparando el Ejemplo 37 a, b y c, con el Ejemplo 36 d, e, f, y g, se descubre el origen del enigmático proceso de las voces altas y bajas en los compases 7-9, y se observa a la vez la relación de esa extraña nota en el compás 36 (Ejemplo 37 b) con la idea básica.

EJEMPLO 37 a, b, c

Y la relación de la todavía más enigmática sección en los compases 38-43 (y luego en 49-54) con el tema principal, que de este modo se aclara. La misma sucesión de notas, directa o inversamente, aparece en varias ocasiones a través de los tiempos siguientes. Sería presuntuoso decir que esto constituye «la base fundamental» de la estructura, o que tiene gran influencia sobre la construcción de este cuarteto de cuerda; quizás su función no sea otra que la de «enlace». Yo creo que su repetición, su reaparición en otros temas, puede obedecer también a un hecho subconsciente; el pensamiento de un compositor se halla dominado por todos los detalles de su idea, y en virtud de esto, los efectos surgirán de manera involuntaria e inesperada. Por supuesto, tan sólo el maestro que tiene seguridad en sí mismo, en su sentido de la forma y del equilibrio, es capaz de abandonar el dominio consciente y confiarse a los dictados de su imaginación.

XII

Son muy numerosas las muestras de esta tendencia a la construcción asimétrica entre los compositores post-wagnerianos. Aunque todavía perdura la natural inclinación hacia la composición de frases de dos o cuatro compases, se lleva a cabo de muchas maneras la desviación de los múltiplos de dos.

El tema principal de la *Séptima Sinfonía* de Anton Bruckner, por ejemplo, posee un trozo de cinco (3 + 2) compases y otro de tres. Ninguno de los compuestos de tres compases puede considerarse como una ampliación de dos ni como una condensación de cuatro. Ambos casos son «naturales».



EJEMPLO 38

La asimetría en el tema principal de la *Segunda Sinfonía* de Gustav Mahler se debe a la irregular aparición de fracciones de un solo compás.

Mahler, "Segunda sinfonía"

EJEMPLO 39

Las irregularidades que presenta el tema secundario del Scherzo en la *Sexta Sinfonía* de Mahler se deben, en parte, a su composición, que intercala compases de 3/8, 4/8 y 3/4. Las fracciones son también de distinta extensión. La primera comprende siete corcheas, la tercera comprende diez, y siguen a estas otras diferencias aún más notables. Tampoco estas irregularidades habrían podido apenas determinarse de antemano, ni siquiera valiéndose de números.

EJEMPLO 40

Un caso extraordinario, incluso entre los compositores contemporáneos, es la melodía de «*Abschied*», el último tiempo del *Lied von der Erde*, de Mahler. Todas las frases varían notablemente en cuanto a su forma, tamaño y contenido, como si no fuesen motivos que participaran de un conjunto melódico, sino palabras que tuviesen cada una de por sí un significado en la oración.

EJEMPLO 41

El tema principal de la *Sinfonía Doméstica*, de Ricardo Strauss, es un conjunto claro e indivisible de cinco compases, que termina al superponerse la entrada del oboe:



EJEMPLO 42

Otro tema de igual factura está constituido por frases de dos compases y de uno.



EJEMPLO 43

Asimismo, la primera frase del *Concierto de Violín*, de Max Reger, es un conjunto indivisible de cinco compases. Una frase de tres compases completa esta parte de la secuencia.



EJEMPLO 44

El solo de violonchelo en la «Serenata» (Schoenberg, *Pierrot Lunaire*, Op. 21) contiene un cambio irregular de frases con uno y dos compases.



EJEMPLO 45

XIII

Algunas de las irregularidades de los ejemplos de Haydn, Mozart y Brahms pueden interpretarse como producidas con finalidades específicas tales como el deseo de satisfacer un sentido barroco de la forma, o conseguir una separación más definida de las frases mediante la «puntuación», o ayudar a la ca-

racterización dramática de distintos actores en la ópera, o ajustarse a las particularidades métricas de un poema con respecto a la canción..., según hemos visto en los anteriores comentarios.

Pero ninguna de estas razones explica irregularidades como las mencionadas al tratar de la música de los compositores post-wagnerianos. Evidentemente, sus desviaciones de la construcción sencilla no se deben exclusivamente a requerimientos técnicos, ni siquiera se utilizan para cubrir apariencias estilísticas. Por ello, se ha dejado de estimarlas como méritos de la composición (aunque, desgraciadamente, muchos compositores incompetentes escriben todavía: dos y dos, cuatro y cuatro, ocho y ocho, invariablemente).

XIV

Repetimos: no importa el que el artista alcance su más alta perfección de manera consciente, en virtud de un plan preconcebido, o de manera inconsciente, caminando a ciegas de una a otra frase. ¿Es que Dios concede al pensador un cerebro sin darle facultad para emplearlo? ¿No le ayuda Dios, de cuando en cuando, silenciosamente, con un destello de Su propio pensamiento? Nuestro Señor es un magnífico jugador de ajedrez. Generalmente, tiene previstas billones de jugadas a la vez, y es por esto por lo que no resulta fácil comprenderle. Parece ser, sin embargo, que a Dios le agrada ayudar en sus problemas espirituales a quienes ha elegido, aunque no lo haga en igual medida en los problemas materiales.

Repetimos: la asimetría y desigualdad de los elementos estructurales no es un milagro de la música contemporánea, ni tampoco constituye mérito algu-

no. El compositor contemporáneo enlaza frases sin reparar en su tamaño ni en su forma, vigilando tan sólo la progresión armónica, el contenido rítmico y temático, la fluidez y la lógica. De otro modo: elige su camino como hace un turista, libre y desenfadadamente si es que tiene tiempo; con precisión y cuidado si se ve impulsado por la prisa. ¡Si, por lo menos, no perdiera nunca de vista su lugar de destino!

Los méritos de las composiciones contemporáneas pueden consistir en bellezas formales de distinta clase. Pueden ser la variedad y multitud de ideas, la manera en que se desarrollan y brotan de las frases, cómo contrastan y se complementan unas con otras; pueden ser también su calidad emocional, romántica o no, subjetiva u objetiva; su descripción del ambiente y carácter.

La técnica de la composición contemporánea no ha llegado todavía a una libertad de construcción comparable con la del lenguaje. Sin embargo, es evidente que la igualdad y la simetría juegan hoy un papel menor que el que desempeñaron en técnicas más antiguas; y el aspirar a una rigidez parecida a la del hexámetro o pentámetro, o a las estructuras del soneto o la estancia en poesía no es frecuente. Incluso hay compositores que conservan pocas características del tema en las variaciones. Este es un caso curioso: ¿por qué se han de emplear formas de tanta rigidez si nuestro propósito es lo contrario? ¿No resulta algo así como si hubiésemos de encordar un contrabajo con la cuerda Mi del violín? Estamos dispuestos a ignorar las discrepancias de esta clase y categoría en honor de los irresistibles méritos que existan en otros aspectos. Pero la formación estética para un enjuiciamiento justo y general ha llegado a ser hoy en día algo muy cuestionable.

Este comentario será completado con dos ejemplos sobre la contribución de Brahms al desarrollo del lenguaje musical: el tema principal del Andante, del *Cuarteto de Cuerda en La mayor*, Op. 51, N.^o 2, y el tercero de los *Vier Ernste Gesänge*, Op. 121, «O Tod, O Tod, wie bitter bist du!»

Ambos temas son modelo de una calidad artística quizá única en cuanto a la elaboración de los motivos y a la organización interna.

Como su análisis revela, el Andante en La mayor

EJEMPLO 46

contiene exclusivamente motivos formales que pueden ser considerados como derivaciones del intervalo de segunda indicado por los corchetes en *a*:

- b* es una inversión de *a*
- c* es *a* + *b*
- d* es parte de *c*
- e* es *b* + *b*, segundas descendentes que forman una cuarta
- f* es un intervalo de cuarta, sacado de *e* por inversión

La primera frase—*c*—se compone, por tanto, de *a* más *b*. También comprende *d* (véase el corchete debajo), que a la vez sirve de conexión entre la primera frase y la segunda (en *).

La segunda frase se compone de *e* y *d*; con la excepción de la parte en el alzar (la corchea Mi) y de las dos notas Do sostenido y Si, se nos presenta como una transposición de la primera frase (véase arriba en ±) a un intervalo superior. Ofrece asimismo el intervalo de cuarta: *f*.

La tercera frase comprende dos veces *e*, la segunda de ellas transportada un intervalo superior.

La cuarta frase es una clara transposición transformada de *c*.

La quinta frase, aunque parece ser una variante de la anterior, tan sólo comprende *c*, enlazada por *f* con la precedente.

La sexta frase, que comprende *e*, *d* y *b*, contiene una conexión cromática, Si sostenido, que puede considerarse como la segunda nota de una forma de *a*. Este Si sostenido es la única nota de todo el tema cuya derivación puede discutirse.

Los escépticos, sin embargo, quizás aleguen que los intervalos de segunda, y aun fracciones de escala, se encuentran en todos los temas sin que constituyan el material temático. Existe una verdadera multitud de métodos y preceptivas de construcción, de

los que muy pocos han sido hasta ahora explorados. Es probable que muchos músicos conozcan estos dos análisis, que difundí por radio en 1933, con ocasión de la conmemoración del centenario del nacimiento de Brahms. Pero quien haga objeción a mis conclusiones no debe olvidar que el segundo ejemplo revela un secreto similar, esta vez referido a tercera.

1^a frase

Tod.
bit - - - ter,

2^a frase

f
p

3^a frase

wie bet - - - ter bist du,

4^a frase

wann an dich ge - denket ein

5^a frase

Menschen, ge - denket ein Mensch, der gu - ze Ta - ge und ge - nug hat und

p

6^a frase

oh - ne Ber - ge - te - - bet und dem es wohl geht in al - len

7^a frase

ff

EJEMPLO 47

Este ejemplo tiene cierto parecido con el tema principal de la *Cuarta Sinfonía* de Brahms: en ambos, la unidad estructural es el intervalo de tercera. La primera frase en la parte del canto comprende una sucesión de tres tercera: Si-Sol, Sol-Mi y Mi-Do (indicada por *a*).

La segunda frase está formada por la inversión de *a*: Do sostenido Mi (indicada por *b*) y *c*, que es *a* con la inserción de una nota de paso: Do.

La tercera frase es una fracción de la segunda y está (!característicamente!) una tercera baja.

La cuarta frase, en la que la voz sigue al piano con una pequeña imitación de canon, invierte el intervalo de tercera (Si-Sol y Mi-Do, respectivamente)

a sexta: *d*. Obsérvese también la relación de una tercera entre *-* , compases 6-7, en voz y piano.

La quinta y sexta frases, y parte de la séptima, se basan en las notas marcadas por *f*: Sol-Si-re-Fa sostenido, que son una inversión de las tres tercera descendentes de la primera frase. Además, la mano izquierda en los compases 8 y 9, recoge la sucesión de tercera, aunque las dos primeras notas hayan cambiado de lugar (véase *-*). Y más aún, la mano izquierda, en el compás 10, comprende seis notas que forman una cadena de tercera, *e*. La parte de canto está compuesta principalmente por tercera, incluyendo en algunas de ellas notas de paso. Además, allí donde la culminación se aproxima a una cadencia, aparece el intervalo de tercera abundantemente, y *e* se desenvuelve igualmente en sucesiones.

Véase también el Ejemplo 48 a y b. Aquí, de nuevo la tercera se invierte a sexta (48 a) en el canto, lo que es imitado por el acompañamiento (48 b).

EJEMPLO 48 a, b

El sentido de la lógica y de la economía, y el poder de invención, que hacen construir melodías de tan natural desenvoltura, merecen la admiración de todos los amantes de la música que de ella esperen algo más que la dulzura y la belleza. Pero aunque sólo me es familiar un ejemplo de tal complejidad en la construcción por parte de un compositor pre-brahmsiano: Mozart, por supuesto (véase Ejemplo 50, del Cuarteto de Piano en Sol menor), debo insistir en que el análisis estructural revela aún mayores méritos.

El Andante del *Cuarteto de Cuerda en La mayor* (Ejemplo 46) comprende seis frases en ocho compases. La extensión de estas frases es de 6 + 6 + 6 + 4 + 4 + 6 negras. Las tres primeras frases ocupan cinco compases y tres corcheas (o cinco compases y medio). La primera frase termina prácticamente en la primera parte del compás 2. Para apreciar debidamente el valor artístico del cambio de medida que se produce en la segunda frase, hay que tener en cuenta que incluso algunos grandes compositores, predecesores de Brahms, hubieran continuado como en el Ejemplo 49, situando la segunda frase en el tercer compás.



EJEMPLO 49

Brahms hubiera podido tratar de situar las tres primeras frases en tres compases de 6/4.



EJEMPLO 50

Si las dos frases siguientes hubieran cabido, por tanto, en dos compases de 4/4, sería dudoso considerar adecuada la acentuación de la última frase (en *), ya que las frases precedentes tuvieron su acentuación principal en las primeras partes de los compases. Pero, además, esta notación pondría en mayor relieve la desigualdad de la construcción, ya que el tema habría de tener entonces siete compases.

En la notación de Brahms, estas bellezas subcutáneas se acomodan en ocho compases, y si es que los ocho compases constituyen una regla de estética, aquí es observada a pesar de la gran libertad de construcción.

El ejemplo de Mozart (Ej. 51) es un enigma, no para el ejecutante, sino para el analista interesado en la gramática, la sintaxis y la lingüística musical.

EJEMPLO 51 a - e

Se compone de tres pequeños trozos, o frases, cuya situación métrica es intrincada. El comienzo de la primera frase, en la tercera parte del compás, lleva indicado *sf*, por lo que requiere una acentuación más fuerte que la que generalmente se asigna a la tercera parte. La siguiente medida está indicada *p*, lo que, de significar «término de la acentuación» (1), nos hará pensar que se trate de un cambio de tiempo, como se indica en el Ejemplo 51 d y 51 e, en el que tienen lugar cambios de compás. Pero en el compás 2 la cuarta parte está marcada con *sf* también y la acentuación de la parte siguiente desaparece asimismo, o al menos se reduce. Por tal razón, cabe suponer que la segunda frase no empieza —como indican los corchetes superiores— en la segunda parte del compás 3, sino en la cuarta del compás 2, con el *sf*, según se indica debajo de la mano izquierda. Es también posible que la nota escrita en la tercera parte (el Fa sostenido) deba retener el acento y producir así un espondeo.

Además de todos estos problemas, el violoncelo, al repetirse este pequeño fragmento, contribuye a crear otro problema por su parte, con los *sf* que contradicen en cierto modo los de la voz cantante (Ejemplo 51 b). La intrincada estructura de este ejemplo está en parangón con la construcción polirítmica de la segunda variación en el Finale del *Cuarteto de Cuerda en Re menor* (Ejemplo 52 a). Hoy se escribiría esto como en el Ejemplo 52 b. El Ejemplo 51 c, extraído del Minueto del *Cuarteto de Cuerda en Do mayor*, puede servir de mayor justificación para emprender el examen de problemas tan delicados. El Ejemplo 52 c sugiere un fraseo contrario al compás. Aquí aparece un conjunto de cinco negras que se repite en partes distintas mientras el acompañamiento permanece inalterable.

(1) Utilizo en mi música, para casos similares, dos signos sacados de la prosodia: el acento (para indicar tiempo fuerte) y la señal vocal breve (para indicar tiempo débil). De este modo se señalan los cambios de acentuación y las variaciones rítmicas. Véase ejemplo 51.



EJEMPLO 25

Beethoven es un gran innovador con respecto al ritmo. Recordemos, por ejemplo, el último tiempo del *Concierto de Piano en Mi bemol*, o el Minueto del *Cuarteto de Cuerda*, Op. 18, N.^o 6, etc. Pero estructuralmente, como se dejó apuntado, es sencillo en general. Sin embargo, aunque la lucidez que nos ofrece guarda equilibrio con la carga de emociones que sus ideas llevan consigo, no es necesario decir que el abandono de las desigualdades y asimetrías fundamentales de Mozart hubiera sido una pérdida lamentable en extremo. No debe desecharse la idea de que el goce intelectual que proporciona la belleza estructural se puede equiparar al placer producido por las calidades emocionales. En este sentido, el mérito de Brahms sería inmenso aunque hubiese eludido el pensar sólo en términos de recursos técnicos. Pero—y esto caracteriza su alto rango—la verdad es que lo ha superado.

Si una persona que sabe que ha de morir pronto ajusta sus cuentas con la tierra y con el cielo, pre-

para su alma para la partida y hace inventario de lo que deja y lo que habrá de recibir, quizá desee incorporar una palabra—una parte de la sabiduría adquirida—al conocimiento de la humanidad, si es que se trata de uno de los Grandes. Se puede dudar del sentido de la vida si en ese momento surgiera un simple accidente para que tal obra—la obra de una vida que se acaba—no hubiera de representar más que cualquier otra «opus». ¿O es que nos es permitido pensar que el mensaje de un hombre que está ya casi en el otro lado se adelanta hasta el límite último de lo que todavía es expresable? ¿No nos es dado esperar de ello la perfección en grado sumo, puesto que la maestría, regalo celestial que no puede alcanzarse mediante la constancia más ardua y tenaz, se manifiesta sólo una vez, una vez tan sólo en su plenitud, cuando ha de formularse mensaje de tanta importancia?

En este punto las cosas, imagino la intervención de Brahms, con la brusquedad de su muro protector, deteniéndose:

—Ya está bien de poesía. Si tienes algo que expresar, dilo de manera concisa y técnica, sin tanta algarabía sentimental.

Antes de obedecer esta orden, me apresuro a decir que esa tercera canción de los *Vier Ernstge Gesänge*: «O Tod, O Tod, wie bitter bist du», me parece la más conmovedora de todo el ciclo... a pesar de su perfección, o quizás a causa de ella. La intuición, la inspiración y espontaneidad de la creación, están conjuntadas de manera característica con la velocidad. Pero «was glaubt er, dass ich an seine elende Geige denke, wenn der Geist mich packt?» (¿Es que realmente cree que yo pienso en su miserable violín cuando me siento arrebatado por el espíritu?)... Así es cómo siente el artista en punto a su creación: bien sea dura labor, bien si la toma como una especie de diversión.

No hay duda de que Brahms creía en la elaboración de las ideas, que él llamaba «donaciones de gracia». Para una mente adiestrada, la labor dura no es tortura, sino placer. Como he manifestado en otra ocasión, si la mente de un matemático o de un jugador de ajedrez es capaz de realizar tales milagros cerebrales, ¿por qué la mente del músico no ha de poder hacer lo propio? Después de todo, el improvisador ha de anticiparse a la jugada, y el componer es una improvisación en grado más lento; a menudo nos es imposible escribir todo lo rápido que el torrente de ideas requiere para alcanzarlo. Pero al artífice le agrada ser consciente de lo que realiza; está orgulloso de su habilidad manual, de la flexibilidad de su pensamiento, de su minucioso sentido del equilibrio, de su lógica infalible, de la multitud de variantes, y no digamos de la profundidad de su idea y de su facultad de penetrar hasta las más apartadas consecuencias de esa idea. Esto no podremos lograrlo si la idea es superficial; será factible sola y únicamente con una idea profunda. Y, en este caso, el hacerlo será un deber.

Es importante considerar que, en una época en que todos creían en la «expresión», Brahms, sin renunciar a la belleza ni a la emoción, puso de manifiesto su espíritu progresivo en un terreno que no había sido cultivado durante medio siglo. Hubiera sido un adelantado con sólo volver a Mozart. Pero él no vivía de fortunas heredadas: su fortuna la hizo por sí mismo. Cierto es que Wagner ha contribuido al desarrollo de las fórmulas estructurales mediante su técnica de repetición, con o sin variaciones, ya que ello le liberaba de la obligación de extenderse en elaborar más de lo necesario temas que ya había definido con claridad. De este modo, aquel lenguaje podía volverse hacia otros temas cuando la acción dramática lo requería.

Brahms no escribió nunca música para la escena (y hasta se rumoreaba en Viena que había dicho que lo haría más bien en el estilo de Mozart que en el «Neudeutsche Stil»). Podemos tener la seguridad de que el estilo no hubiese sido el de Mozart, sino el del propio Brahms, y que aunque hubiese repetido frases enteras, o incluso palabras aisladas del texto —a la manera de la ópera pre-wagneriana— no se habría apartado enteramente del sentido contemporáneo en cuanto a la concepción dramática: no hubiera permitido que muriese un actor durante un aria «da capo» y repitiera el principio después de muerto. Por otra parte, hubiera sido sumamente esclarecedor el contemplar la forma en que Brahms habría conducido los elementos dramáticos-musicales valiéndose de su armonización tan considerablemente avanzada.

Cabe dudar que Brahms pudiera haber encontrado un libreto adecuado a su gusto y a las emociones que él era capaz de expresar. ¿Qué hubiera podido ser: una ópera cómica, una comedia, un drama lírico o una tragedia? Brahms era polifacético y en su música se halla con facilidad toda suerte de expresiones, con la única excepción de esos violentos estallidos dramáticos que encontramos en Wagner y Verdi. ¿Quién sabe? Si nos fijamos en el *Fidelio*, de Beethoven, que muestra detalles sinfónicos en su composición, recordaremos el enorme estallido al final del segundo acto: «O namenlose Freude!» («¡Oh, júbilo indecible!»), y si comparamos esto con el estilo estructuralmente sinfónico del acto tercero en su mayor parte, sacaremos una impresión de lo que es capaz un genio «wenn der Geist ihn packt».

«O Tod, O Tod, wie bitter bist du» ha sido analizado en relación con su eminentemente lógica temática. En el Ejemplo 47 se indica asimismo su bello fraseo. Parece superfluo comentar aquí estas características detalladamente; bastarán unas cuantas observacio-

nes para demostrar lo que se ha venido afirmando en el curso de este análisis.

La primera parte de la canción comprende en total doce compases con treinta y seis notas blancas. El fraseo (en el canto) está constituido por seis blancas en la primera frase, cuatro en la segunda, cinco en la tercera, cinco y media en la cuarta, tres y media en la quinta (contando sólo una corchea al alzar), tres en la sexta, cuatro y media en la séptima y cinco y media en la frase final. Se puede apreciar el cambio rítmico de la tercera frase y otra variación que se produce al comenzar el pequeño canon en los compases 6 y 7.

El dominio de Brahms como compositor de canciones, música de cámara y sinfonías, ha de calificarse como de épico-lírico. Su libertad en el lenguaje nos sorprendería menos si se tratara de un compositor dramático. Su influencia ha producido ya un más amplio desarrollo del lenguaje musical hacia la formulación de las ideas sin restricciones, aunque bien equilibradas. Pero, cosa curiosa, el mérito de sus realizaciones habrá de resultar aún más brillante al ser incorporado de manera paulatina a la técnica dramática. El compositor de ópera podrá entonces renunciar a una técnica prefabricada, que es defecto observado no sólo en las óperas de los pre-wagnerianos. Puesto que la contribución del actor-cantante a la expresión dramática es únicamente una parte del drama, la orquesta—que al principio no era más que un elemento acompañante—se ha convertido en factor primordial. No sólo expresa el ambiente, el carácter y la acción, sino que determina también el «tempo» de esta y, mediante sus propias condiciones formales, amplía o limita cuanto en la escena sucede. Para apreciar las consecuencias de este predominio orquestal, hemos de recordar las frecuentes repeticiones del texto en las óperas pre-wagnerianas,

que servían para adaptarlo a la corriente expansiva cuya forma tenía origen en la orquestación. Así es cómo en ocasiones nos encontramos con melodías que no se corresponden con el texto. Estos son los casos en que el cantante se mantiene sobre la dominante del acorde en tanto que la orquesta continúa por su parte la elaboración temática y formal. Este es el caso que se da en obras más recientes, cuando la orquesta suena como en una sinfonía, mostrando despreocupación por la función del cantante y—según un logro ultramoderno y pseudo-progresivo—una total desatención hacia lo que ha de ser expresado por la escena, la letra y la voz, que en ocasiones llega incluso a contrarrestar.

Si a esto se aplica la contribución de Brahms en lo que respecta al lenguaje musical sin restricciones, el compositor de ópera podrá superar las dificultades métricas derivadas del texto del libreto, y la composición de melodías y otros elementos estructurales no habrá de depender de la versificación, de la métrica ni de la falta de posibilidades para las repeticiones. Ninguna expansión será necesaria basándose en razones formales, y los cambios de actitud o de carácter no pondrán en peligro la organización. Al cantante se le dará oportunidad de cantar y ser escuchado; no habrá de obligársele a recitar sobre una sola nota, sino que se le ofrecerán líneas melódicas interesantes y, en una palabra, no quedará relegado a ser meramente el encargado de pronunciar la letra a fin de hacer inteligible la acción. Será un instrumento cantante de la representación.

Parece—si es que esto no es pensar como querer—que ya se ha conseguido algún progreso en este aspecto, algún progreso hacia el lenguaje musical sin restricciones que una vez fuera iniciado por Brahms, el progresivo.

LA COMPOSICION CON DOCE SONIDOS (1)

I

Para comprender la verdadera naturaleza de la creación, hay que tener en cuenta que la luz no existía antes de que Dios dijera: «Hágase la luz.» Y cuando aún no había luz, la omnisciencia divina abarcó su visión, y Su omnipotencia la hizo surgir.

Nosotros, pobres seres humanos, cuando nos referimos a uno de nuestros mejores cerebros creadores, nunca debiéramos olvidar lo que en realidad es el creador.

El creador tiene la visión de algo que no existió antes de esa visión.

Y el creador tiene el poder de hacer vivir su visión, el poder de realizarla.

En efecto, el concepto de creador y creación ha de formarse en armonía con el Modelo Divino; inspiración y perfección, deseo y cumplimiento, voluntad y ejecución, coinciden espontánea y simultáneamente. En la Creación Divina no hubo ningún detalle que quedara para resolverlo después; «Se hizo la Luz» inmediatamente y en su más completa perfección.

Los creadores humanos, cuando alcanzan una visión, han de recorrer el largo camino que la separa de su realización; duro camino donde, expulsados del Paraíso, incluso los genios han de cosechar el fruto con el sudor de su frente.

(1) Conferencia dada en la Universidad de California, en Los Angeles, el 26 de marzo de 1941.

Una cosa es recibir la visión en la inspiración de un instante creador, y otra el materializarla con afanosa conexión de detalles hasta fundirla en una especie de organismo.

Pero supongamos que llega a ser un organismo, como un homúnculo o un «robot», que posea alguna espontaneidad propia de la visión; todavía quedará algo por hacer para que esta forma sea organizada de manera que llegue a constituir un mensaje comprendible dirigido «a quien pueda interesar».

II

La forma en el arte, y en música especialmente, tiende de manera primordial a la comprensión. La tranquilidad que experimenta el oyente que se satisface en poder seguir una idea, su desarrollo y la razón del mismo, está íntimamente ligada—psicológicamente hablando—a un sentido de la belleza. Por eso, la manifestación artística requiere comprensión para producir una satisfacción, no solo intelectual, sino también emocional. Sin embargo, la *idea* del creador ha de representarse, cualquiera qué sea el *estado* qué se vea impulsado a evocar.

La composición con doce sonidos no tiene otra finalidad que la comprensión. A la vista de ciertos acontecimientos en la historia musical reciente, ésto puede causar asombro, ya que las obras escritas en este estilo no han sido entendidas a pesar del nuevo medio de organización. Por lo que, si nos olvidáramos de que nuestros contemporáneos no son los últimos jueces, sino que la historia es generalmente la que predomina, habríamos de considerar condenado este método. Pero, si bien parece aumentar las dificultades para el oyente, ésto se compensa con las penalidades del compositor. Porque no resulta fácil el

componer de esta forma, sino diez veces más difícil. Solo el compositor perfectamente preparado será quien componga para el oyente musical igualmente bien dispuesto.

III

El método de composición con doce sonidos surgió de una necesidad.

En los últimos cien años, el concepto de la armonía cambió enormemente mediante el desarrollo del cromatismo. La idea de que la tonalidad fundamental—o radical—predominara en la constitución de los acordes y regulara su sucesión—concepto de *tonalidad*—hubo de determinar primeramente el concepto de *tonalidad extendida*. Muy pronto resultó dudoso el que la tónica constituyese el centro permanente al que habría de corresponder toda armonía o sucesión armónica. Asimismo, resultó dudoso si la tónica que apareciese al principio, al final, o en cualquier otro lugar, tendría realmente un sentido constructivo. La armonía de Ricardo Wagner hubo de promover el cambio en la lógica y en la facultad constructiva de la armonía. Una de sus consecuencias fue el llamado empleo *impresionista* de armonías, practicado especialmente por Debussy. Sus armonías, sin ninguna significación constructiva, eran utilizadas frecuentemente con fines coloristas para expresar estados o paisajes. Paisajes y estados que, aun siendo extra-musicales, se convertían en elementos constructivos al incorporarlos a la función emocional. De esta manera, si no en la teoría, la tonalidad fue ya destronada en la práctica. Esto solo quizás no hubiese causado un cambio radical en la técnica de la composición. Sin embargo, fue preciso tal cambio al sumársele el desarrollo que terminó con lo que yo llamo *la emancipación de la disonancia*.

El oído se fue familiarizando gradualmente con gran número de disonancias, hasta que llegó a perder el miedo a su efecto «perturbador». Ya no se esperaba ninguna preparación para las disonancias de Wagner, ni resolución para las discordancias de Strauss; no nos molestaban las armonías irregulares de Debussy, ni las asperezas contrapuntísticas de los últimos compositores. Este estado de cosas condujo a un empleo más libre de las disonancias, comparable a la utilización entre los compositores clásicos de los acordes de séptima disminuida, que podían preceder o suceder a cualquier otra armonía, consonante o disonante, como si no existiese ninguna clase de disonancia.

Lo que distingue las disonancias de las consonancias no es el mayor o menor grado de belleza, sino el mayor o menor grado de *comprensión*. En mi *Harmonielehre* he expuesto la teoría de que los sonidos disonantes aparecen después entre los armónicos, por cuya razón el oído está menos familiarizado con ellos. Este fenómeno no justifica términos tan radicalmente contradictorios como los de concordancia y discordancia. La mayor familiarización con las consonancias más distantes—éstos es, las disonancias—ha eliminado paulatinamente la dificultad de comprensión y ha permitido en definitiva, no solo la emancipación con respecto a la dominante y otros acordes de séptima, séptimas disminuidas y tercera aumentadas, sino también con respecto a disonancias más alejadas, de Wagner, Strauss, Moussorgsky, Debussy, Mahler, Puccini y Reger.

El concepto de *emancipación de la disonancia* se refiere a su comprensión, considerándola equivalente a la comprensión de la consonancia. El estilo basado en esta premisa tratará las disonancias como consonancias y renunciará al centro tonal. No estableciéndose referencia modulatoria, quedará excluida la

modulación, puesto que modulación significa abandono de la tonalidad establecida para constituir *otra* tonalidad.

Las primeras composiciones en este nuevo estilo fueron escritas por mí hacia el año 1908 e, inmediatamente después, por mis alumnos Anton von Webern y Alban Berg. Desde el mismo comienzo, tales composiciones se apartaban de toda la música precedente, no solo en el aspecto armónico, sino también en el melódico, temático, y en sus motivos. Pero las características más relevantes de estas piezas *in statu nascendi* las constituían su extremada expresividad y su brevedad extraordinaria. En aquella época, ni yo ni mis discípulos nos percatábamos de las razones de esas peculiaridades. Más tarde descubrí que nuestro sentido de la forma obró apropiadamente al obligarnos a equilibrar la emotividad extremada con la extraordinaria brevedad. De este modo, subconscientemente, se sacaron consecuencias de una innovación que, como todas las innovaciones, destruía a la vez que creaba. Se ofrecieron nuevos matices armónicos; pero fue mucho lo que se perdió.

Antaño, la armonía se utilizó, no solo como una fuente de belleza, sino, lo que es más importante, como el medio para distinguir las características formales. Por ejemplo, para el final, únicamente se consideraba adecuada la consonancia. Las funciones estabilizadas requerían distintas sucesiones armónicas que las de paso; un puente, una transición, requerían sucesiones diferentes a las de una codetta; las variaciones armónicas podían realizarse lógica e intelligentemente, siempre con la debida consideración hacia el sentido armónico fundamental. El cumplimiento de todas estas funciones—comparable al efecto de la puntuación en la construcción de frases, a la subdivisión en oraciones y a la recopilación en capítulos—apenas podía garantizarse mediante acor-

des cuyo valor constitutivo no había sido hasta entonces examinado. De ahí que, al principio, pareciese imposible componer piezas de organización complicada o de gran extensión.

Poco después descubrí la manera de construir formas más amplias siguiendo el texto de un poema. Las diferencias de tamaño y conformación de sus partes, y el cambio de carácter y modo de expresión, se reflejaban en la forma y tamaño de la composición, en su dinámica y «tempo», notación y acentos, instrumentación y orquestación. De este modo, las partes se distinguían de manera tan clara como antiguamente se hiciera valiéndose de las funciones tonales y estructurales de la armonía.

IV

Antes, el empleo de la armonía fundamental estaba regulado teóricamente mediante el reconocimiento de los efectos de las progresiones fundamentales. Esta práctica derivó en un activo y subconsciente *sentido de la forma*, que daba al verdadero compositor una sensación de seguridad casi sonambúlica en la creación, con la precisión consiguiente y las más delicadas diferenciaciones de los elementos constitutivos.

Ya nos tengamos por conservadores o revolucionarios, ya compongamos de manera convencional o progresiva, ya tratemos de imitar viejos estilos o estemos destinados a expresar nuevas ideas—tanto si somos o no buenos compositores—, hemos de convencernos de la infalibilidad de nuestra fantasía y creer en nuestra propia inspiración. No obstante, en la mente de todo artista surgirá el deseo de vigilar de manera consciente los nuevos sistemas y las nuevas formas, y también *conscientemente* querrá conocer las leyes y reglas que rigen esas formas que él con-

cibió «como en sueños». Firmemente convencido de tales sueños, la seguridad de que esos nuevos sonidos obedecen a las leyes naturales y a nuestro modo de pensar—la seguridad de que el orden, la lógica, la comprensión y la forma no se presentan sin que obedezcan a tales leyes—impulsará al compositor por la ruta de la exploración. Debe encontrarse, si no con leyes o reglas, por lo menos con sistemas que justifiquen el carácter disonante de esas armonías y sus correspondientes sucesiones.

V

Después de muchos intentos infructuosos durante un período de doce años aproximadamente, senté la base de un nuevo procedimiento de construcción musical, el cual me pareció apropiado para reemplazar esas diferenciaciones estructurales que anteriormente estaban determinadas por las armonías tonales.

Llamé a este procedimiento, *Método de composición con doce sonidos, con la sola relación de uno con otro*.

Consiste este método, principalmente, en el empleo exclusivo y constante de una serie de doce sonidos diferentes. Esto significa, por supuesto, que ningún sonido ha de repetirse dentro de la serie, en la que estarán comprendidos todos los correspondientes a la escala cromática, aunque en distinta disposición. En ningún aspecto existe identidad con aquella (1).

(1) Es curiosa y equivocada la manera en que muchas personas hablan del «sistema» de la escala cromática. Lo mío no es un sistema, sino tan sólo un método, lo cual significa un *modus* de aplicar regularmente una fórmula preconcebida. *El método puede ser (pero no lo es imprescindiblemente)* una de las consecuencias de un sistema. Tampoco soy yo el inventor de la escala cromática; alguien más debe de haberse ocupado en esta tarea mucho tiempo atrás.



EJEMPLO 1

El ejemplo 1 muestra que la serie básica («basic set» = BS) comprende intervalos variados. Nunca se deberá llamar «escala», a pesar de haber sido ideada para sustituir algunas de las ventajas unificadoras y formativas de la escala y de la tonalidad. La escala es fuente de muchas configuraciones, partes melódicas, o de las mismas melodías, de pasajes ascendentes o descendentes, e incluso de arpegios. De manera parecida, las notas de la serie básica producen elementos similares. Desde luego que las cadencias occasionadas por la diferenciación entre las armonías principales y subsidiarias es muy raro que se deriven de la serie básica. Pero algo distinto y más importante se origina de esta última, y con una regularidad comparable a la regularidad y lógica de la armonía primitiva: la asociación de sonidos en las armonías y sucesiones de estas se halla regulada (como luego se verá) por el orden de aquellos sonidos. La serie básica oficia a la manera de un motivo. Esto explica por qué tal serie ha de ser ideada nueva para cada pieza. Este ha de ser el primer pensamiento creador. No importa demasiado el que la serie aparezca o no en la composición de manera inmediata como tema o melodía, el que tenga o no tal carácter en el aspecto del ritmo, frase, construcción, expresión, etc.

Por qué la serie ha de contener doce sonidos dis-

tintos; por qué ninguno de ellos ha de repetirse de manera demasiado inmediata; por qué—en consecuencia—solo debe utilizarse una sola serie para cada composición... Las respuestas a todas estas incógnitas me llegaron paulatinamente.

Al tratar de tales problemas en mi *Harmonielehre* (1911), recomendaba evitar la duplicación de octavas (1). Duplicar es acentuar, y un sonido marcado puede interpretarse como fundamental, o incluso como tónica; evitemos las consecuencias de esta falsa interpretación. Sería perturbadora hasta la más débil reminiscencia de la anterior armonía tonal, pues produciría una falsa impresión expectante de resoluciones y continuidad. El empleo de una tónica es decepcionante si no está fundamentado en *toda* la relación de la tonalidad.

La utilización de más de una serie no fue adoptada por razón de que, en la serie siguiente, uno o más sonidos se repetirían con demasiada proximidad a la anterior. De nuevo aparecería el peligro de considerar como tónica a la nota que se repitiese. Además, quedaría aminorado el efecto de unidad.

Justificado actualmente por su histórico desarrollo, el método de composición con doce sonidos tampoco está exento de fundamento estético y teórico. Por el contrario, este fundamento es el que lo eleva, por encima del simple artificio técnico, a la importancia y categoría de una teoría científica.

La música no es solo una de tantas clases de diversión, sino la representación de las ideas del poeta y pensador musical; estas ideas musicales han de corresponder a leyes de la lógica humana, y son parte de lo que el hombre puede percibir, razonar y expresar. Partiendo de estos asertos, he llegado a las siguientes conclusiones:

(1) Como me ocurría con mis primeras composiciones de este estilo.

EL ESPACIO DE DOS O MÁS DIMENSIONES EN EL QUE SE REPRESENTAN LAS IDEAS MUSICALES, ES UNA UNIDAD. Aunque los elementos de estas ideas aparezcan separados e independientes a la vista y al oído, revelan su verdadero significado solamente a través de su cooperación, al igual que una palabra aislada no puede expresar un pensamiento sin relacionarla con otras. Todo lo que acontece en cualquier lugar de este espacio musical tiene más que un efecto local. Actúa, no solo en su propio plano, sino también en otros planos y direcciones, y su influencia alcanza hasta los lugares más distantes. Por ejemplo, el efecto de la subdivisión rítmica progresiva, a través de lo que yo denomino «tendencia de las notas más breves» a multiplicarse, puede observarse en todas las composiciones clásicas.

En consecuencia, la idea musical, aunque esté constituida por melodía, ritmo y armonía, no es una cosa ni otra tomada aisladamente, sino las tres en conjunto. Los elementos de la idea musical están parcialmente incorporados al sentido horizontal en forma de sonidos sucesivos, y en parte se hallan en el sentido vertical como sonidos simultáneos. La mutua relación de los sonidos regula la sucesión de intervalos, así como su asociación en armonías; el ritmo regula la sucesión de los sonidos, como también la de las armonías, y organiza el fraseo. Esto explica por qué, como luego se verá, la serie básica de doce sonidos (SB) puede utilizarse indistintamente en cualquier dimensión, en su totalidad o en parte.

La serie básica se emplea en diversas formas reflejas. Los compositores del siglo pasado no utilizaron estas formas tanto como los maestros de la época del contrapunto; al menos, rara vez lo hicieron de manera consciente. No obstante, existen ejemplos, de los cuales quiero citar tan solo uno del *Cuarteto de Cuerda en Fa mayor*, Op. 135, de Beethoven:

Beethoven. Cuarteto op. 135, 4º tiempo

Introducción *Allegro*

Grave

Muss es sein! *Es muss sein!* *Es muss sein!*

VII
VIII
Motivo principal
Vla.
Vcl.

etc.

a)

b)

c)

d)

e)

e1)

e2)

EJEMPLO 2

La forma original, *a*, «*Muss es sein*», aparece invertida en *b* y en tono mayor; *c* muestra la forma retrógrada de esta inversión, que vuelta a invertir en *d*, y, con *ia* intercalación de notas de paso en *e*, ocurre en la segunda frase del tema principal.

Nada importa que este procedimiento lo utilizara Beethoven conscientemente o no. Yo sé por experiencia que puede tratarse de un don recibido subconscientemente del Supremo Hacedor.

The musical score consists of six staves labeled a) through f). Staves a) and b) are in treble clef, while c), d), and e) are in bass clef. Staff f) also has a bass clef but contains a melodic line. The music is in common time with various key signatures. Staff d) and e) include numerical markings above the notes indicating intervals: -6, +2, +2, and -3. Staff e) is annotated with "Inversión" below the staff.

EJEMPLO 3

Los dos temas principales de mi *Kammersymphonie* (Sinfonía de Cámara) pueden verse en el ejemplo 3, en a y b. Después que hube terminado la obra,

me preocupó mucho la ausencia aparente de toda relación entre ambos temas. Guiado únicamente por mi sentido de la forma y por la corriente de ideas, no me había hecho estas preguntas mientras estaba componiendo; pero, como es costumbre en mí, las dudas me surgieron tan pronto como hube finalizado. Y hasta tal punto llegaron, que tenía ya la espada levantada para asestar el golpe, el lápiz rojo de censor dispuesto para tachar el tema b. Afortunadamente, la inspiración no me abandonó, y deseché aquellas torturas mentales. Cerca de veinte años más tarde pude ver la verdadera relación. Es de naturaleza tan complicada, que dudo que ningún compositor se hubiera dedicado deliberadamente a construir un tema de este modo; pero nuestro subconsciente obra así, de manera involuntaria. En c, están marcadas las notas verdaderamente fundamentales del tema, y en d se ve cómo todos los intervalos son ascendentes. Su inversión correcta, en e, origina la primera frase, f, del tema b.

Hay que decir que en el siglo pasado tal sistema era considerado como cerebral, y por tanto, incompatible con la dignidad del genio. Precisamente el hecho de que existan ejemplos clásicos es prueba evidente de la insensatez de aquella opinión. Pero la validez de esta forma de pensar está demostrada por la ley de la unidad del espacio musical, previamente establecida y aun mejor formulada como sigue: *la unidad del espacio musical exige una percepción absoluta y unitaria*. En este espacio, como en el cielo de Swedenborg (descrito en *Seraphita*, de Balzac), no hay ningún declinar completo, ni derecha ni izquierda, ni delante ni detrás. Cada configuración musical, cada desplazamiento de notas, ha de entenderse primordialmente como una relación mutua de sonidos, de vibraciones oscilatorias, que aparecen en distintos lugares y tiempos. Para la facultad imagi-

nativa y creadora, las relaciones en la esfera de lo material son tan independientes de los planos o direcciones como lo son los objetos materiales, en su esfera, para nuestras facultades de percepción. De la misma manera que nuestra mente reconoce siempre, por ejemplo, un cuchillo, una botella o un reloj, sin reparar en su posición, y lo reproduce en la imaginación en todas las posiciones posibles, exactamente igual la mente del creador musical puede actuar subconscientemente con una línea de sonidos, sin reparar en su dirección, sin reparar en la manera en que un patrón pudiera indicar las relaciones de unos con otros, que seguirán siendo un número determinado.

VI

La adopción de mi método de composición con doce sonidos no facilita la composición; al contrario, la hace más difícil. Los principiantes que piensan con ideas avanzadas creen a menudo que deben probarlo antes de adquirir el necesario bagaje técnico. Esto es un gran error. Las restricciones impuestas al compositor al obligarle a utilizar tan solo una serie básica en la composición son tan severas, que únicamente las salva aquella imaginación que haya superado un enorme contingente de aventuras. Nada se da en este método; sin embargo, es mucho lo que se pide.

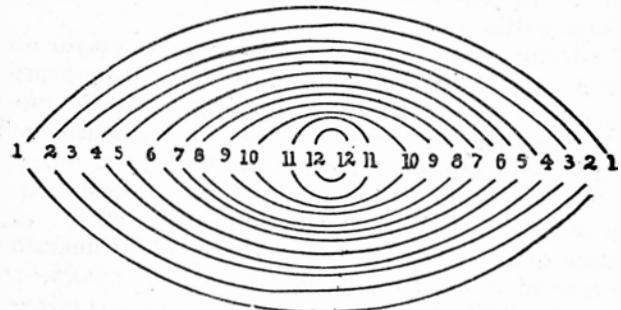
Se ha dicho que para cada nueva composición ha de inventarse una serie especial de doce sonidos. Hay veces que una serie no se adaptará a todas las condiciones previstas por un compositor experimentado, sobre todo en esos casos ideales en que la serie aparece de inmediato en la forma, carácter y fraseo de un tema. Puede que entonces se haga necesario rectificar el orden de los sonidos.

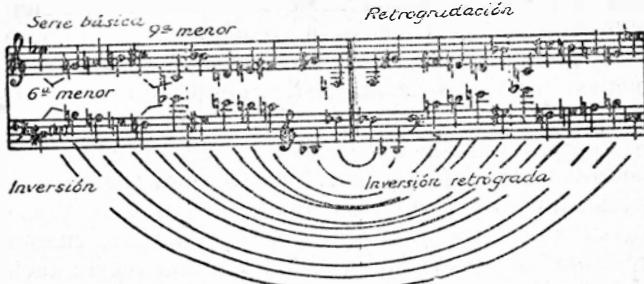
En las primeras obras en que yo utilizaba este mé-

todo no estaba todavía convencido de que con el empleo exclusivo de una serie no se produjese una cierta monotonía. ¿Permitiría la creación de un número suficiente de temas, frases, motivos, partes y otras formas, todo ello característicamente diferenciado? Por aquella época utilicé sistemas complicados para asegurar la variedad. Pero pronto descubrí que mis temores eran infundados; incluso pude basar una ópera, *Moisés y Aarón*, en una serie tan solo. Y me encontré entonces con que, por el contrario, cuanto más familiar se me hacía esta serie, con mayor facilidad sacaba de ella los temas. De este modo, la verdad de mi primera predicción obtuvo una espléndida prueba. Hay que seguir la serie básica y, a pesar de ello, se compondrá con tanta libertad como antes.

VII

Ya se ha dicho que la serie básica se utiliza en forma refleja:





EJEMPLO 4

De la serie básica se derivan automáticamente tres series adicionales: 1) la inversión; 2) la retrogradación, y 3) la inversión retrógrada (1). El empleo de estas formas refleja corresponde al principio de *percepción absoluta y unitaria del espacio musical*. La serie del ejemplo 4 está tomada del *Quinteto de Viento*, Op. 26, una de mis primeras composiciones en este estilo.

Posteriormente, en especial en obras de mayor amplitud, cambié mi idea original cuando fue necesario, con el fin de observar las siguientes condiciones: (ver pág. 173) la inversión de las primeras seis notas a una quinta inferior, el antecedente, no produciría la repetición de ninguna de ellas, sino que introduciría las otras seis notas de la escala cromática que hasta el momento no se habían incluido. De este modo, el consecuente de la serie básica—sonidos 7 al 12—comprende las notas de esta inversión, pero en distinto orden, claro está.

(1) BS significa «Basic Set» (que hemos traducido por «Serie Básica.—N. del T.»). INV significa inversión de la Serie Básica; INV8, INV5, INV3, INV6, significa inversión de 8.^a de 5.^a, de 3.^a menor, o de 6.^a mayor, partiendo de la nota inicial.

En el ejemplo 5 (pág. 161), la inversión a una quinta inferior no cumple tampoco esta condición. Aquí, el antecedente de la BS, más el de la INV5, se compone tan solo de 10 sonidos distintos, ya que *Do* y *Si* aparecen dos veces, mientras que no figuran *Fa* ni *Fa* sostenido.

VIII

En toda partitura anterior al método de composición con doce sonidos, el material temático y armónico se deriva principalmente de tres fuentes: de la tonalidad, del *motivo básico* (que a su vez está vinculado a la tonalidad) y del *ritmo* (que se halla implícito en el motivo básico). El pensamiento del compositor estaba por completo obligado a permanecer sujeto de manera inteligible a la raíz centralizadora. La composición que dejara de cumplir con estos requisitos se consideraba como «de aficionado»; sin embargo, no se consideraba «cerebral» aquella otra composición que se acogiera con toda rigurosidad a tales reglas. Por el contrario, la facultad de cumplir estos principios de manera intuitiva era tenida como natural condición del talento.

Epoca vendrá en que la capacidad de confeccionar el material temático fundándose en la serie básica de doce sonidos, será requisito indispensable para conseguir la admisión en las clases de composición del conservatorio.

IX

Las posibilidades de adaptar los elementos formales de la música—melodías, temas, frases, motivos, figuras, acordes—a una serie básica son ilimitadas. En las páginas siguientes analizaremos algunos ejem-

plos de mis propias obras, que pondrán de relieve esas posibilidades. Se observará que la sucesión de sonidos de acuerdo con su orden en la serie siempre ha sido respetada con exactitud. Puede quizá tolerarse una ligera digresión de este orden (en virtud del mismo principio que permitía alguna variante en los antiguos estilos) en la parte final de una obra, cuando la serie ha llegado a ser familiar al oído. Sin embargo, al principio de una pieza esta digresión sería notoria.

A menudo se divide la serie en grupos; por ejemplo, en dos grupos de seis notas, o en tres grupos de cuatro, o en cuatro grupos de tres notas. Esta agrupación sirve principalmente para proporcionar regularidad a la distribución de los sonidos. Los sonidos que se emplean para una melodía se separan así de los utilizados para el acompañamiento, para las armonías, o para acordes y voces requeridos por la naturaleza de la instrumentación, por el instrumento, o por el carácter y demás circunstancias de la pieza. Esta distribución puede ser variada o desarrollarse de acuerdo con las circunstancias, de manera análoga a los cambios de lo que yo denomino «Motivo del acompañamiento».

X

La abundancia ilimitada de posibilidades impide una exposición sistemática de ejemplos; utilizaremos, por tanto, un proceso algo arbitrario.

En el caso más sencillo, parte del tema, o incluso todo él, consiste simplemente en el ritmo y fraseo que se da a la serie básica y sus derivados, esto es, las formas reflejas: inversión, retrogradación e inversión retrógrada. La pieza comienza generalmente con la propia serie básica, y solo más tarde tienen apli-

cación las formas reflejas y otras derivaciones, tales como las once transposiciones de las cuatro formas básicas; especialmente las transposiciones, al igual que las modulaciones en los estilos antiguos, sirven para construir ideas subordinadas.

The musical score consists of three staves of music. The top staff is in treble clef, the middle staff is in bass clef, and the bottom staff is also in bass clef. Above the staves, the title "Quinteto de viento" and "op. 26" are written. Below each staff, the numbers 1 through 12 are placed above the corresponding notes. The notes are represented by small circles with stems, and some have accidentals like sharps or flats. The music is divided into measures by vertical bar lines.

EJEMPLO 5

El ejemplo 5 muestra la serie básica (con sus inversiones a la octava y quinta) de mi *Quinteto de Viento*, Op. 26. En muchos de los temas de esta obra se utiliza sencillamente el orden de una de las formas básicas.

"Quinteto de viento" op. 26

EJEMPLO 6

En el tema principal del primer tiempo se emplean, para su primera frase, los primeros seis sonidos: el antecedente; para la segunda frase, el consecuente de SB. Este ejemplo muestra la manera de construir un acompañamiento. Como debe evitarse la duplicación de octavas (ver pág. 170), el acompañamiento de las notas 1-6 con las notas 7-12, y viceversa, es una manera de cumplir este requisito.

"Quinteto de viento" (4º tiempo)

EJEMPLO 7

El ejemplo 7 demuestra que una misma sucesión de sonidos puede producir temas distintos, diferentes caracteres.

Quinteto de viento., Rondo

EJEMPLO 8

En el ejemplo 8, el tema principal del Rondó de este *Quinteto*, se muestra una nueva manera de realizar las variaciones de un tema. El efectuar estas variantes, no solo es necesario tratándose de formas extensas, especialmente en los Rondós, sino que también resulta de utilidad en estructuras más reducidas. Mientras que el ritmo y el fraseo conservan significativamente el carácter del tema, de manera que sea fácilmente identificado, los sonidos e intervalos cambian mediante la distinta utilización de SB y de las formas reflejas. Estas últimas se emplean del mismo modo que SB. Pero el ejemplo 9 muestra un procedimiento más complicado.

Quinteto de viento, 4º tiempo, compases 117-124

R.

(d=60)

Fagot

EJEMPLO 9

Primeramente, se utiliza una transposición de la retrogradación por tres veces consecutivas para construir la melodía y acompañamiento de este tema subordinado del Rondó del mismo *Quinteto*. La voz principal—el fagot—utiliza tres notas en cada una de las cuatro frases; el acompañamiento emplea solamente seis notas, de tal manera, que las frases y las series se deslizan superponiéndose unas a otras y produciendo la suficiente variedad. Hay una regularidad definida en la distribución de las notas en éste y en el siguiente Ejemplo 10, del Andante del mismo *Quinteto*.

Quinteto de viento (3º tiempo)

EJEMPLO 10

Aquí también la forma que se emplea—la SB—aparece por tres veces; aquí también algunos sonidos aparecen en la voz principal (trompa), mientras que los otros sirven para constituir una melodía, semi-contrapunto, en el fagot.

Quinteto de viento (2º tiempo)

EJEMPLO 11

En el Scherzo de la misma obra (Ejemplo 11), el tema principal comienza con el cuarto sonido, después de haber empleado el acompañamiento los tres sonidos precedentes de la SB. El acompañamiento

Quinteto de viento (2º tiempo). compases 88-94

EJEMPLO 12

utiliza aquí los mismos sonidos que la melodía, pero nunca a la vez.

En el Ejemplo 12, la inversión y la inversión retrógrada se combinan en un conjunto contrapuntístico que se resuelve de manera igual a la elaboración del Rondó.

XI

Naturalmente, el requisito de utilizar todos los sonidos de la serie se cumple tanto si aquéllos aparecen en la melodía como en el acompañamiento. Mi primera obra más extensa en este estilo, la *Suite para Piano*, Op. 25, ya saca provecho de esa posibilidad, según se verá en ejemplos siguientes. Pero el temor a la duplicación de octavas me indujo a tomar una especial precaución.

Suite, Op. 25
SB (*transportada una quinta disminuida*)

I (*transportada una quinta disminuida*)

Suite, Op. 25, Praeludium

SB

SB (*transportada*)

EJEMPLO 13 y 13 a

La SB, así como la inversión, se transporta al intervalo de quinta disminuida. Esta sencilla precaución hizo posible el empleo, para el Preludio de esta Suite, de SB para el tema y de la transposición para el acompañamiento, sin tener que duplicar octavas.

Suite, Op. 25, Gavotte



Suite, Op. 25, Intermezzo

EJEMPLO 14 y 14 a

Pero en la Gavotte (Ejemplo 14) y en el Intermezzo (Ejemplo 14a) el problema se resuelve con el primer procedimiento arriba mencionado: la selección separada de sonidos para su función formal respectiva, melodía o acompañamiento. En ambos casos, aparece demasiado inmediato el grupo de sonidos 9-12, en la mano izquierda, después de 5-8. Esta desviación del

orden es una irregularidad que puede justificarse de dos maneras. La primera ha sido mencionada anteriormente: puesto que la Gavota es el segundo tiempo, la serie resulta ya familiar. La otra justificación se fundamenta en la subdivisión de la SB en tres grupos de cuatro sonidos. Ningún cambio se registra en estos grupos; por otra parte, están tratados como si fuesen pequeñas series independientes. En este proceso aparece una quinta disminuida: Re bemol-Sol, o Sol-Re bemol, los sonidos tercero y cuarto de cualquier forma de la serie, y también hay otra quinta disminuida determinada por los sonidos séptimo y octavo. Esta similitud, actuando de manera relativa, permite el intercambio de los grupos.

Suite, Op. 25, Menuet



Suite, Op. 25, Trio

EJEMPLO 15 y 15 a

En el Minueto de la *Suite para Piano* (Ejemplo 15) la melodía comienza con el quinto sonido, mientras que el acompañamiento, más tarde, empieza con el primero.

El Trío de este Minueto (Ejemplo 15 a) es un canon, en el que la diferencia entre las notas largas y breves ayuda a evitar las octavas.

La posibilidad de tales cánones e imitaciones, e incluso de fugas y fugatos, ha sido grandemente estimada por los analistas de este estilo. Desde luego, para el principiante quizá sea tan difícil el no duplicar octavas, como para los compositores mediocres lo es el evitar las octavas paralelas en el estilo «tonal». Pero mientras el compositor «tonal» tiene aún que conducir las partes hacia consonancias o disonancias prescritas, el compositor que trabaja con doce sonidos independientes posee en apariencia esa libertad a que muchos aluden diciendo: «todo está permitido». «Todo» les ha sido siempre permitido a las dos clases de artistas: a los maestros, y también a los ignorantes. Sin embargo, esta manera de componer en estilo imitativo no es la misma que en el contrapunto. Se trata solamente de uno de los medios de añadir un acompañamiento coherente, o voces subordinadas, al tema principal, a cuyo carácter ayudan de esta forma para expresarlo con mayor intensidad.

XII

La serie de mis *Variaciones para Orquesta*, Op. 31, se muestra en el Ejemplo 16 a.

La obra para orquesta ha de comprender necesariamente más voces que la destinada a un conjunto menor. Desde luego, muchos compositores se arreglan con un reducido número de voces repitiéndolas en diversidad de instrumentos, o en octavas, cortando

o reproduciendo la armonización de distintas formas: a veces, estos procedimientos oscurecen la presencia del contenido, hasta llegar a anularlo en ocasiones. Ha de admitirse que la mayoría de los conjuntos orquestales no contribuye a lo que el artista llama color sin mezcla, sin ruptura. La infantil preferencia del oído primitivo por el colorido, ha hecho mantener instrumentos imperfectos en la orquesta, a causa de su individualidad. Inteligencias más duras se resisten a la tentación de llegar a intoxicarse con el color, y prefieren dejarse convencer fríamente por la transparencia de las ideas claramente recortadas.

El no duplicar octavas presupone automáticamente el empleo de armonías rotas, que tanto contribuyen a ese agradable efecto que hoy en día es llamado «sonoridad». Como en mi educación primaria hube de tocar y escribir música de cámara, hace tiempo que mi estilo de orquestación se convirtió en claro y transparente, a pesar de las influencias contemporáneas. El estar predispuesto hacia lo peor parece ser más inteligente que el tener puestas las esperanzas en lo mejor. Por tanto, rehusé toda oportunidad, y mediante unos ligeros cambios, construí la serie básica de manera que su antecedente (ver pág. 158), comenzando con una tercera menor baja, quedaba invertido en los seis sonidos restantes de la escala cromática.

Variaciones, op. 31

SB 1 2 3 4 5 6 7 8 9

cello

1 2 3 4 5 6 7 8 9

10 11 12 etc.

IR 12 11 10 9 8 7 6

5 4 3 2 1 R

12 11 10

Variaciones, op. 31

SB 3

(transp. una tercera de la SB)

SB

I 3

(transp. una tercera de I)

I - 5

1st violines

PP

12 11 10

Además de esto, hice también bastante uso de un artificio, sacado del contrapunto doble del décimo y duodécimo sonidos, que permiten la adición de tercera paralelas a cada una de las partes comprendidas. Transportando SB una tercera superior (SB) e INV una tercera inferior (INV3), obtuve dos formas básicas más, que a su vez admitían añadirles tercera paralelas.

Variación 1

EJEMPLO 17

En la primera Variación (Ejemplo 17) utilicé a menudo este sistema, pero no tanto como había pensado. Muy pronto me percaté de que mis precauciones eran innecesarias. De los siguientes ejemplos, elegidos al azar para explicar otras peculiaridades, en ninguno aparece la adición de tercera paralelas.

Después de una introducción en que se revelan los sonidos de SB de su INV3, entra el «Tema» de las *Variaciones* (Ejemplo 16). Construido en forma ternaria, se emplean los sonidos de SB y de sus tres derivaciones, por orden riguroso, sin ninguna omisión ni añadido.

Variación V

EJEMPLO 18

El motivo de la Quinta Variación está basado en una transposición de la INV (INV8). Hay aquí seis formas independientes, construidas utilizando solamente una serie y que comprenden únicamente las primeras dos partes; continúa este proceso y discurre por cauces que ofrecen variedad en cantidad satisfactoria.

Variación VI

Clarinete

I8

EJEMPLO 19

El motivo de la Sexta Variación está construido con otra transposición de la INV (INV6). Comprende una combinación de contrapunto con dos formas melódicas, utilizando algunos sonidos de la INV6 en la voz aguda y otros en la segunda voz. Esta combinación permite obtener gran número de formas, las cuales constituyen material para todas las exigencias de la técnica de variaciones. De la inversión de ambas voces resultan nuevas formas (Ejemplo 20 a), y también otros cambios de sus posiciones correspondientes, como, por ejemplo, la imitación canónica (Ejemplo 20 b).

Variación VI

Variación VI

EJEMPLO 20 a, b

Nunca debe olvidarse que lo que aprendemos en la escuela sobre historia es verdadero tan solo en la medida en que no haya de mezclarse con creencias de tipo político, filosófico, o de otra clase, en cuyo interés suelen narrarse, matizarse o arreglarse los hechos. Lo mismo acontece con la historia de la música, y aquel que ingenuamente crea todo lo que se le cuente—trátese de profesional o de profano—no tiene defensa posible y habrá de tomarlo tal como se le da. Desde luego, ya sabemos que las conjeturas de unos son mejores que las de otros.

Pero, por desgracia, nuestros historiadores no se encuentran satisfechos con recomponer la historia del pasado; quieren también establecer la historia del presente de acuerdo con un plan preconcebido. Esto les obliga a describir los hechos con la única exactitud de su punto de vista, a juzgarlos con arreglo a su modo de entenderlos, a sacar conclusiones erróneas de premisas equivocadas, y a mostrar su visión nebulosa de un futuro que solo existe en sus imaginaciones retorcidas.

Más que divertirme, me irritó la observación crítica de un Dr. X, que dijo que yo no me preocupaba del «sonido».

El «sonido», antes calidad digna de la música importante, ha sufrido menoscabo en su significación desde que trabajadores habilidosos—los orquestadores—lo han manejado con la intención clara y definida de utilizarlo como pantalla detrás de la cual no se aprecie la ausencia de ideas. Antes, el sonido era la irradiación de la calidad intrínseca de las ideas, tan poderoso como para atravesar la corteza de la forma. Tal irradiación solo podía darle luz, y en este aspecto, la luz no es otra cosa que la idea.

Hoy en día, al sonido se le asocia raras veces con la idea. Las mentes superficiales, sin preocuparse en asimilar la idea, perciben tan solo el sonido. «La bre-

vedad es esencial para el talento»; a muchos, la extensión les parece lo esencial del sonido. Solo lo admiten si tiene una duración relativamente larga.

Es cierto que en mi música cambia el sonido a cada fase de la idea (emocional, estructural, o de otra clase). Tampoco es menos cierto que estos cambios ocurren con una sucesión más rápida de lo normal, y confieso que por ello es más difícil el percibirlos de manera simultánea. En la Séptima Variación se encuentran precisamente estos obstáculos para la comprensión. Sin embargo, no es cierto que la otra clase de sonoridad sea extraña a mi música.

Los rápidos cambios de sonoridad en esta Séptima Variación la hacen difícil de apreciar para el oyente. La floritura de la parte del fagot sigue durante algún tiempo, mientras que la instrumentación de las armonías en corcheas cambia rápida y continuamente.

Variación VII

The musical score for Variation VII consists of two staves. The top staff is for the 'Cuerda' (string) and the bottom staff is for the 'Fagot' (bassoon). The string part has a box labeled 'etc.' above it. The bassoon part has a box labeled '7 8 9 10 11 12 12 n. 10 9 8 7' below it.

Finale (compás 332)

522

Finale

EJEMPLOS 21, 22 23, 24,

Los Ejemplos 21-24 demuestran como de una serie pueden derivarse múltiples caracteres temáticos. Se han utilizado, por supuesto, distintos métodos. Creemos interesante indicar que en el Ejemplo 25,



EJEMPLO 25

en homenaje a Bach, las notas Si bemol, La, Do, Si (Bb, A, C, B: que en alemán se pronuncia «BACH») se han intercalado como contrapunto adicional al desarrollo temático principal.

La mayor ventaja de este método de composición con doce sonidos estriba en su efecto unificador. De forma muy convincente experimenté la satisfacción de haber acertado a dar con esto cuando en una ocasión preparaba a los cantantes para una representación de mi ópera *Von Heute auf Morgen*. La técnica, el ritmo y la entonación de todas las partes era algo terriblemente difícil para ellos, a pesar de que poseían una gran musicalidad. Pero de pronto se me acercó uno de los cantantes para decirme que después de haberse familiarizado con la serie básica todo le parecía mucho más fácil. Poco a poco, los demás cantantes me dijeron independientemente lo mismo. Esto me complació muchísimo, y al volver a pensar en ello encuentro aún más alentadora la siguiente hipótesis:

Antes de Ricardo Wagner, las óperas se componían casi exclusivamente de piezas independientes, cuya mutua relación no parecía ser en absoluto la musical. Personalmente, me niego a creer que en las grandes obras maestras las piezas se conecten tan solo por medio de la coherencia superficial de los pormedios de la coherencia dramática. Aun cuando estas piezas fueran puramente «rellenos» extraídos de las primeras obras del propio compositor, algo debió de haber que satisficiera el sentido de la forma y de la lógica del maestro. Puede que nosotros no alcancemos a descubrirlo, pero es indudable que existe. En la música no hay forma que carezca de lógica, y no hay lógica que carezca de unidad.

Yo creo que cuando Ricardo Wagner introdujo su *Leit-motiv*—con el mismo propósito que yo introduje mi *Serie básica*—hubiera podido decir: «Hágase la unidad.»

UN JUEGO PELIGROSO (1)

Hay muchísimas categorías de colaboracionistas en Alemania y en los países conquistados. Debemos distinguir entre los muchos que se han visto forzados a colaborar y los que lo han hecho voluntariamente. Existen otros, además, que sencillamente «han perdido el autobús», los cuales hubiesen preferido emigrar a tener que doblegarse a los mandatos, si no fuera porque ya era demasiado tarde para ellos el llevarlo a cabo. Y también están aquellos cuyo egoísmo estúpido les conduce a creer que el mal solamente acontecerá a los demás, mientras que ellos quedarán protegidos. Algunos hicieron tan solo lo que se les ordenó hacer; otros actuaron como agitadores y persiguieron a los que no se mostraban conformes con el sistema establecido, basando su conducta en la línea teórica del partido.

Si tenemos en cuenta que el capitán de *Carmen* no se pretende que represente a un cobarde, sino a un hombre que no hace más que someterse al argumento de las armas que se le enfrentan, puede decirse que únicamente deben considerarse autorizados a lanzar sus reproches contra los colaboradores obligados, aquellos que a su vez no se hayan mostrado temerosos ante la amenaza del campo de concentración y de la tortura. Es indudable que existen personas así.

Es curioso que sean tan pocos los que comprenden

(1) Publicado como parte de un simposium «Sobre Artistas y Colaboracionismo», en *Modern Music*, XXII, 2, noviembre-diciembre 1944.

dan que la política—un bonito tópico para conversar—es un juego peligroso, en el que solo se debe tomar parte cuando se está apercibido de que la vida de uno y la del contrario entran en liza, y se está dispuesto a pagar incluso a este precio las propias convicciones.

Los artistas, generalmente, tratan este problema de manera tan impremeditada como si fuese puramente una controversia sobre asuntos artísticos; exactamente igual que si estuviesen discutiendo sencillamente «el arte por el arte» en contra de «la objetividad en el arte». Incluso en esta clase de discusiones puede correr un riesgo la vida del participante. Me pregunto si Ricardo Wagner sabía que tendría que vivir en el exilio como un proscrito durante muchos años cuando, por corrupción artística, participó en el incendio del Dresden Hoftheater.

Por otra parte, muy pocos de los que han emigrado pueden pedir que se les honre por su rectitud política o artística. La mayoría no tenían otra oportunidad para obtener protección, por cuestión de su raza o la de su cónyuge. Muchos se han visto complicados políticamente y otros quedaron afectados por la proclama del «Kultur-Bolschewismus». Posiblemente no son tantos los que emigraron de manera voluntaria, e incluso entre estos «verdaderos» emigrantes hay algunos que trataron en firme de llegar a una inteligencia con las autoridades y al final se rindieron a la evidencia.

Y así, a pesar del hecho de que el escaso mérito personal se une a la ineptitud de muchos para navegar con la corriente oficial (*Gleichschaltung*), hay que decir en su obsequio que todos ellos tuvieron que abandonar sus hogares, sus puestos, su patria, sus amigos, sus negocios, su fortuna. Todos tuvieron que marchar al extranjero, intentar la iniciación de una nueva vida, generalmente desde un nivel mucho más

bajo de subsistencia, de influencia, de estimación; bastantes personas se vieron forzadas a cambiar de ocupación, sufrieron humillaciones.

Puede que no exista ningún mérito en todo esto; es más, si los que tuvieron que hacerlo pudieron llevarlo a cabo, ¿por qué otros no han preferido proteger su honestidad, su integridad, su carácter, aceptando la carga de su deseada libertad como sufrimiento de emigrante, al igual que aquellos que no tuvieron otra alternativa?

¡Eso sí que hubiera sido mérito!
Me inclino a decir:

Los que han intervenido como políticos, son políticos y deben ser tratados de igual manera que se trata a los políticos.

Los que no han intervenido deben quedar libres de castigo.

Pero considerando la clásica inferioridad mental y moral de los artistas en general, mejor diré:
Tratadlos como a niños inexpertos.
Llamadlos locos y dejadlos en libertad.

ADIESTRAMIENTO DEL OIDO MEDIANTE LA COMPOSICIÓN (1)

I

Supongamos que alguien visita las antiguas edificaciones romanas o los famosos cuadros del Louvre, de París, o que lee un poema de Goethe o un relato misterioso de Poe. ¿Cuáles serán sus reacciones?

En Roma, quizás sueñe con el poderoso imperio romano, con los esclavos que construyeron aquellos monumentos, con los ciudadanos que acudían a los juegos públicos. En el Louvre, también puede sucumbir a su imaginación. Una pintura religiosa le recordará narraciones bíblicas; la escultura mitológica le inducirá a pensar en el paganismo. Al leer el poema de Goethe, lo asociará con la vida de este gran hombre. Recordando las *Cuitas de Werther*, seguirá pensando en la ópera *Werther*, de Massenet, quien también escribió *Manon*, más del agrado suyo...

¡Un bello sueño!

Y hará muy bien este soñador si no se resiste a las tentaciones de su imaginación. Pero esta misma actitud, ¿será aconsejable adoptarla cuando se encuentre leyendo un relato de misterio? Al soñar con temas más o menos relacionados, aunque sean bellos e interesantes, ¿podrá concentrarse y recordar los detalles que ocultan y a la vez revelan quién es el asesino?

No es tan importante el hallar la solución de tales crímenes. Pero si bien los primeros ejemplos no

muestran el punto que deseo hacer resaltar, en el caso de la narración detectivesca sí que se aclara debidamente: no se puede apreciar con justeza una obra de arte si se deja vagar la imaginación hacia otros temas, relacionados o no. Al enfrentarnos con la obra de arte, no debemos ponernos a soñar; lo que sí hemos de hacer es tratar firmemente de captar su significado.

II

La «apreciación musical» no da con frecuencia al estudiante mucho más que el perfume de la obra, esa emanación a manera de narcótico musical, que ataca a los sentidos sin adueñarse de la mente. Nadie que escuche música popular quedará satisfecho con tal impresión. No existe ninguna duda acerca del momento en que una persona comienza a gozar de una canción o de una danza. Es cuando empieza a cantar o a silbarlo: en otras palabras, cuando pude recordar la melodía. Si se aplica este criterio a la música seria, se verá claramente que no deberemos contentarnos con su «perfume» tan solo, aunque lo llevemos en la imaginación.

El primer paso hacia la comprensión es recordar. Para comprender una frase tan sencilla como «la mesa es redonda», hay que tener la *mesa* en la imaginación. Olvidemos la mesa y solo quedará el «perfume» de la frase. Los acontecimientos históricos, las biografías de autores e intérpretes, las anécdotas de su vida, sentimentales, humorísticas, interesantes o instructivas, pueden servir para personas que en otros aspectos se muestren sordas a los efectos de la música. Pero de nada vale todo ello a quien se penetre y retenga su contenido.

Desde luego, la mejor manera de adiestrar musi-

(1) Modern Music, XXIII, 3, 1946.

calmente el oído es someterlo todo lo posible a la audición de música seria. La cultura musical se propagaría más rápidamente si la gente leyera, interpretara o tan siquiera oyese música con mayor intensidad que lo hace hoy en día. Una amplia familiaridad con la música seria es el requisito fundamental para adquirir esta cultura. Pero aun esto es insuficiente si se carece de un adiestramiento del oído.

El adiestramiento del oído, en un sentido estricto, se practica en las escuelas superiores y en los colegios, con resultados excelentes. Se han desarrollado buenos métodos, pero, al igual que ocurre con las técnicas de enseñanza en otros aspectos musicales, han llegado a ser demasiado abstractos y hasta cierto punto han perdido el contacto con el propósito original. El oído adiestrado tiene su valor, pero no tanto si de él se han abierto antes las puertas al sentido de la audición que al pensamiento musical. Como la armonía, el contrapunto y otros estudios teóricos, el adiestramiento del oído no finaliza en sí mismo, sino que es una etapa que conduce a la musicalidad perfecta.

A menudo escuchamos esta pregunta: «¿Para qué ha de enseñarse composición a personas que no han de volver a intentarlo después de su época de estudiantes, a personas que no están dotadas para la creación ni sienten impulsos de esta clase, y para quienes resulta una pesadilla el tener que expresar algo en un lenguaje completamente extraño a su imaginación?»

Esta es la contestación: exactamente igual que a cualquiera se le enseña a dibujar, a pintar, a escribir un ensayo o a dar una conferencia, también es posible hacer que personas que solamente posean escasas dotes para la composición musical, la utilicen como cultivo de la sensibilidad. La perspectiva de tener que escuchar las músicas que escriban, no hace

muy apetecible esta posibilidad y, por supuesto, no entra en los propósitos de la enseñanza teórica el producir una sobresaturación de compositores indeseables. Aun así, todo buen músico debe someterse a este adiestramiento. ¿Cómo habremos de disfrutar con un juego si no conocemos sus detalles más refinados, si no sabemos en qué momento hay que tirar a ras la pelota y en qué otro hay que echarla por alto; si no tenemos una idea de su táctica o estrategia? Y, sin embargo, hay intérpretes que ni siquiera conocen la construcción llana y sencilla, ¡sin hablar de las sutilezas de las piezas musicales!

Comprender los detalles refinados del juego—esto es, comprenderlo en su totalidad—requiere una preparación completa. La armonía, el contrapunto y la forma, son cosas que no es necesario enseñar tratándolas como ramas de la estética o de la historia. Unos cuantos ejemplos servirán para mostrar la manera en que este adiestramiento puede llevarse a cabo con mayor éxito.

Si el estudiante de armonía no solo escribe sus ejercicios, sino que los toca a continuación, hará que su oído se familiarice con numerosas circunstancias. Se percibirá de que los acordes se utilizan en posición fundamental o en inversiones, y de que existe una diferencia de gravitación estructural entre ellos. Y cuando oiga una fermata clásica sobre un acorde de cuarta y sexta, no aplaudirá, ya que sabrá que este no puede ser el final de la pieza. Incluso el muy entendido puede tomar el final de la primera sección de una sinfonía por el final del tiempo correspondiente, si no está en antecedentes de las funciones estructurales de la tonalidad. En algunos casos, una cadencia engañosa es igualmente mal entendida.

El solo conocimiento de la armonía no basta para corregir tales errores. Hacen falta otros estudios que afiancen aquél y lo amplíen hasta dejarlo arraigado

firamente en el instinto. Incluso personas sin percepción alguna pueden aprender a distinguir las partes modulatorias. ¿Para qué habría de escribirlas así el compositor si no hubieran de producir ningún efecto en el público corriente? El estudiante de armonía bien ejercitado tendrá también, por lo menos, algún conocimiento acerca de los efectos de las armonías centrífugas.

El estudio del contrapunto desarrolla la capacidad para escuchar más de una voz. El oyente que recoge de una fuga tan solo las repeticiones del tema, debe lamentar verdaderamente su monotonía. Pero si también percibe las voces del acompañamiento, que suelen ser segundos o terceros motivos, llegará a comprenderse fácilmente con la verdadera naturaleza de la composición contrapuntista. Incluso en las composiciones homofónicas, hay casos en los que debemos oír algo más que la voz principal. Muchos trozos musicales de Mozart y Brahms están determinados por un movimiento armónico contrario a la línea melódica, efecto que pasa inadvertido para aquel que únicamente escucha la melodía. Cada nota que el maestro dejara escrita debe percibirse. ¡Qué placer tan grande experimenta el entendido siguiendo las evoluciones del segundo violín en un cuarteto de Mozart observando cómo se adapta al primero, cómo le ayuda o contradice, cómo expresa simpatía o antipatía con interjecciones características!

III

Estos ejemplos quizá hayan dado ya una idea sobre cuánto más hubiera podido lograrse a través de un estudio completo de la forma y de la orquestación.

Es un gran error el creer que la forma tiene por

objeto la belleza. No existe belleza en ocho compases porque sean ocho; ninguna belleza se echa en falta en diez. La asimetría de Mozart no es menos bella que la simetría de Beethoven. La función principal de la forma es hacer avanzar nuestra comprensión. La música debe de ser un goce. Es innegable que la comprensión es uno de los mayores placeres que se ofrece a los hombres. Y aunque el objetivo de la forma no sea la belleza, al facilitar la comprensión, la produce. El manzano no existe con el fin específico de darnos manzanas, pero no obstante, las produce.

Las formas son primordialmente entidades destinadas a expresar las ideas de manera inteligible. Cualquier intento para lograr una expresión propia es un paso muy útil hacia el entendimiento de los métodos de los grandes compositores. El estudiante sabe por experiencia que la repetición de una parte puede ser, en ocasiones, acertada, útil o inevitable, y en otras precaria, innecesaria o monótona, y así habrá de considerar el significado de las repeticiones en obras ajenas. La repetición, no siendo monótona, ayuda a desarrollar la idea musical. Quien se haya ejercitado en las variaciones del motivo fundamental de sus composiciones, será probablemente capaz de seguir una melodía complicada sin tener que sumirse involuntariamente en la ensañación de imágenes sin importancia.

La organización de una pieza es lo que ayuda al oyente a formar en su imaginación una idea, a seguir su desarrollo, su crecimiento, su elaboración, su destino en suma. Si se os ha enseñado a poner limitación a vuestros temas, a distinguir las ideas subordinadas de las fundamentales, a combinar la fluidez con la expresión brillante, a dividir con claridad en partes lo que no puede concebirse indivisible, sabréis el uso que habréis de hacer de estas reglas auditivas

en las obras maestras, como si se tratara de fórmulas que debéis recordar. El tema del cuarto tiempo del *Cuarteto en La menor*, de Beethoven, Op. 132, está compuesto sorprendentemente de diez compases y, lo que es más sorprendente todavía, en el séptimo compás llega a un final provisional con la séptima de La menor: Sol mayor. Un músico apenas conocerá lo singular de este sistema si no se le ha enseñado que temas como este deben comprender tan solo ocho compases, y que deben finalizar con la tónica, tercera o quinta. Sin embargo, quien sepa esto advertirá fácilmente el tema en todo momento que aparezca en el desarrollo.

Sin recordar, ¿cómo podríamos comprender las variaciones? Cuando el compositor titula una pieza *Variaciones sobre X*, es indudable que quiere darnos a entender que todas estas variaciones se derivan del tema que ha escogido. El tema de Haydn en las *Variaciones*, de Brahms, tiene una parte en La, que comprende un período de diez compases, subdividido característicamente en el primer compás. Sería difícil no advertir esto en las variaciones. Además, la tercera sección se sale de lo normal, por cuanto se amplía en virtud de una prolongación. Nadie, a la primera audición, capta los finos detalles de la técnica de variaciones de Brahms, las combinaciones de armonía y contrapunto, las diversas maneras con que trata las irregularidades de las secciones de cinco compases. Quizá todo esto no sea absolutamente necesario para responder adecuadamente a la musicalidad. Pero de lo que no hay duda es de que constituye un buen acercamiento hacia lo que el compositor desea expresarnos.

La composición ejerce el oído para determinar lo que debe ser recordado, ayudando así a la comprensión de las ideas musicales. Las desviaciones caracte-

rísticas de las normas, las irregularidades, servirán de guía en el agreste terreno de las grandes ideas.

Y hablemos ahora de la orquestación. Mi concepto del color no es el común. El color, como la luz y la sombra en el mundo físico, expresa y limita las formas y tamaños de los objetos. A veces, estos elementos sirven de ocultación. De igual manera, el músico quizás deseé ocultar algo. Por ejemplo, es posible que, como si se tratara de un buen sastre, quiera ocultar las costuras donde se unen las piezas. Sin embargo, en términos generales, la lucidez es la principal finalidad del color en música, el objetivo de la orquestación de todo verdadero artista. No quiero ser un aguafiestas, pero debo confesar que yo encuentro algo excesivo ese deleite por el colorido. Quizás el arte de orquestar ha llegado a popularizarse demasiado y se crean piezas interesantes en cuanto al sonido, por la misma razón que se fabrican máquinas de escribir y plumas estilográficas de diferentes colores.

IV

Es indudable que tan solo un pequeño porcentaje de estudiantes de música llegarán a ser compositores. Los demás, ni pueden ni deben. También es evidente que muchos llamados compositores y músicos, que mediante algún estudio han adquirido conocimientos superficiales, se atreven a juzgar la labor de los buenos artistas y de los verdaderos creadores. En esto es donde resulta de gran importancia una actitud correcta por parte del profesor. Este debe llevar al convencimiento de sus alumnos que el estudio de la composición no habrá de convertirlos en técnicos o en jueces reconocidos; que su única finalidad estriba en ayudarles a comprender mejor la música, a alcanzar ese placer que el arte lleva consigo. El po-

seer un oido ejercitado mediante la composición no debe facultar a una persona para que humille a su inocente y menos afortunado vecino. Tan solo ha de proporcionarle un placer: el del equilibrio entre el goce que espera recibir de la música y el que efectivamente obtiene.

EL CORAZON Y EL CEREBRO EN LA MUSICA (1)

Balzac, en su relato filosófico *Seraphita*, describe a uno de los personajes de la siguiente manera: «Wilfred era un hombre de treinta años de edad. Aunque fuertemente constituido, no faltaba armonía a sus proporciones. Era de mediana estatura, como sucede con casi todos los que descuellan sobre los demás. Su pecho y sus hombros eran anchos, el cuello corto, como el de los hombres que tienen el corazón dominado por la cabeza.»

No cabe duda de que todos los que se supone cerebrales en su creación—filósofos, científicos, matemáticos, constructores, inventores, teóricos, arquitectos—dominan sus emociones y cuidan de que su cabeza funcione con frialdad aun cuando la imaginación haya de inspirarles a menudo. Pero la opinión general no es la de que los poetas, artistas, músicos, actores, o cantantes deban aceptar la influencia del cerebro sobre sus emociones.

La opinión que imperaba no hace muchas décadas era que el poeta, y especialmente el poeta lírico, se distinguía no solo por el cabello largo y el cuello suizo, sino también por su costumbre de adoptar una postura interesante. En lugar de una palabra concreta y directa, la que de él se esperaba era aquella que se limitara únicamente a una idea o acto y, si fuese posible, oscureciéndola un poco, enturbiando su apariencia y significado. De este modo se presentaban como surgidos de un sueño, haciendo pensar que el

(1) *Las Obras de la Imaginación* (Imprenta de la Universidad de Chicago, 1947).

lector..., no, no es que se hubiese quedado dormido, sino que soñaba despierto.

Aunque tales puntos de vista no habrían de prevalecer mucho tiempo, todavía se hallan en circulación conceptos igualmente equivocados y pasados de moda. Uno de ellos es la creencia general de que las calidades que constituyen la música pertenecen a dos categorías en relación con su origen: al corazón o al cerebro, con la excepción de algunas obras en las que ambos tengan cosas que expresar.

Esas calidades en las cuales el oyente gusta de encontrarse con su propio corazón, son las que se pretende hayan tenido su origen en el corazón del compositor: la bella frase o melodía, el bello—o, por lo menos, dulce—sonido, la bella armonía.

Aquellas otras calidades de naturaleza menos apasionada, como son los contrastes dinámicos, cambios de tempo, acentuación, carácter del ritmo y acompañamiento, y sobre todo, los refinamientos de la organización..., esas parecen atribuirse a la colaboración del corazón y el cerebro, y suelen clasificarse más bien como «interesantes», despertando el interés del oyente sin gran atracción de sus sentimientos.

El tercer grupo no despierta ni tantos sentimientos, ni siquiera interés, pero si consigue hacer latir el corazón con mayor celeridad es por la admiración, el asombro que nos produce su fundamento. El contrapunto es un estilo que decididamente es atribuido al cerebro. Se le honra con el más alto aprecio, pero es tolerado únicamente cuando no destruye el encanto de los sueños a los que el oyente se ha entregado dejándose llevar por la belleza.

Estoy convencido de que el verdadero compositor escribe música por la única razón de que le complace hacerlo. Los que componen porque desean complacer a los demás, y llevan al público en el pensamiento, no son auténticos artistas. No son de la ma-

dera de aquellos que se ven impulsados a decir algo, exista o no una persona a la que le agrade, incluso aunque a ellos mismos les disguste. No son creadores que abran las válvulas de escape para liberar la presión que interiormente ejerce la creación que está dispuesta a nacer. Son tan solo individuos más o menos hábiles, que renunciarían a la composición si no encontraran oyentes.

La verdadera música, compuesta por un verdadero compositor, provoca toda clase de impresiones aun sin pretenderlo. Las melodías bonitas y sencillas, los ritmos saltarines, la armonía interesante, las formas artificiosas, el contrapunto complicado: he aquí todo cuanto el verdadero compositor puede escribir con la facilidad con que se escribe una carta. «Como si estuviera escribiendo una carta»: esto es lo que mis camaradas del ejército austriaco exclamaban admirados cuando, en el cuartel, escribía yo alguna música para fiestas que se daban en la Compañía. El que esta música no fuese ninguna pieza notable, sino tan solo una composición de lo más corriente, no varía la cuestión, puesto que a veces invierte uno más tiempo en escribir una carta que en escribir música. Personalmente, soy de los que, en general, escriben muy aprisa, bien se trate de un contrapunto «cerebral», bien de una melodía «espontánea».

La mayoría de mis amigos de juventud escribían igualmente aprisa. Por ejemplo, Alejandro von Zemlinsky, compositor de muchas óperas de éxito, cuando todavía se hallaba estudiando composición en el Conservatorio de Viena, se preparaba al propio tiempo para un concurso de piano, que ganó. Poseía un método peculiar para aprovechar el tiempo racionalmente, ya que se veía forzado a dar muchas lecciones de piano para ganarse la vida. Alternaba la composición con las prácticas de piano. Al escribir con tinta una página de música, tenía que esperar a que se secara.

Este pequeño intervalo de tiempo es el que utilizaba para ejercitarse. ¡Una vida atareada!

Se consideraba suficiente una semana para empezar y terminar un tiempo de sonata. Y en este mismo intervalo pude yo una vez escribir los cuatro tiempos de un cuarteto de cuerda. Una canción para voz y piano podía requerir de una a tres horas: tres horas, si se las tenía uno que entender con un poema largo.

Yo compuse las tres cuartas partes, tanto del segundo como del cuarto tiempo de mi *Cuarteto de Cuerda* núm. 2, en día y medio cada uno. Terminé la media hora de música de mi ópera *Erwartung* en catorce días. En varias ocasiones escribí dos o tres piezas de *Pierrot Lunaire* o del ciclo de canciones *Hängende Gärten* en un día. Y así podría mencionar muchos otros ejemplos similares.

De manera que pueden ustedes asombrarse, lo mismo que se asombraron todos mis amigos cuando llegué con la partitura de *Verklärte Nacht* y les mostré un determinado compás sobre el que yo había estado trabajando una hora entera, a pesar de que la partitura completa, que consta de cuatrocientos quince compases, no me había llevado más que tres semanas. Este compás es ciertamente algo complicado, puesto que, de acuerdo con las convicciones artísticas de aquel período (el post-wagneriano), yo deseaba expresar la idea que se encerraba *detrás* del poema, y el medio más adecuado para lograrlo parecía ser una complicada combinación de contrapunto: un «leitmotiv» y su correspondiente inversión, tocados simultáneamente (ejemplo 1).



EJEMPLO 1

Esta combinación no era producto de inspiración espontánea, sino de una intención extra-musical, de una reflexión cerebral. La labor técnica que más tiempo requirió fue la de añadir estas voces subordinadas de manera que suavizaran las asperezas producidas por esta combinación.

Desde luego, siempre hay la posibilidad de que, en medio de una composición, surjan de pronto nuevas razones que persuadan al compositor para emprender tal clase de aventuras. Una de las razones más frecuentes es la ambición artística, el pundonor del artista. En efecto, el deseo de este de elaborar con profundidad sus ideas—especialmente si con ello la tarea se hace más difícil para él, e incluso para sus oyentes—, este deseo no debe ser censurado, aun cuando el procedimiento cerebral ocasiona la pérdida de belleza superficial. Además, el artista no tiene por qué fracasar necesariamente cuando ha iniciado algo que no le ha forzado a realizar su inspiración.

Muy a menudo interviene la inspiración espontáneamente, como una bendición inesperada.

Con frecuencia sucede al compositor que escribe una melodía de un tirón, y con tal perfección, que no requiere cambiar nada ni ofrece ninguna posibilidad de mejorarla. A mí me ha ocurrido muy a menudo. Por ejemplo, en esta melodía de mi *Cuarteto de Cuerda núm. 2* no tuve que efectuar el más mínimo cambio (ejemplo 2).

langsame Halte

Ich lä - ue mich in tö - sen,
soar ausdrucks voll

we - bend on - grün - di - gea danko und on - bu - nem - ten

The score consists of two systems of musical notation. The top system shows a vocal line with lyrics in German, "Ich lä - ue mich in tö - sen, soar ausdrucks voll", and "we - bend on - grün - di - gea danko und on - bu - nem - ten". The bottom system shows a piano accompaniment. The music is marked with dynamic instructions like *p*, *f*, *mp*, and *ff*. The vocal line features sustained notes and grace notes.

EJEMPLO 2

lo - bes dem gros - sea n - tom wansch - los mich er - ge - bend.

(pianissimo)
espresso (piano)

The score consists of two systems of musical notation. The top system shows a vocal line with lyrics in German, "lo - bes dem gros - sea n - tom wansch - los mich er - ge - bend.", and dynamic markings *p* and *ff*. The bottom system shows a piano accompaniment. The vocal line features eighth-note patterns and grace notes. The piano part includes dynamic markings *p* and *mp*, and text "(pianissimo)" and "(piano)" above the staff.

La inspiración no dejó de impulsarme en menor grado cuando di comienzo a mi *Primera Sinfonía de Cámara (Kammersymphonie)*. Yo tenía una visión de conjunto de la obra completa; desde luego, no de todos sus detalles, sino de sus principales características. Pero, mientras que muchos de los temas subordinados los escribí más tarde de un solo trazo, tuve que trabajar de firme para perfilar el principio. Copio aquí algunas de las fases y transformaciones por las que hubieron de discurrir las primeras dos ideas fundamentales antes de que yo me encontrara satisfecho (ejemplo 3).

A

(Aa)

B

(Aa)

C

(Aa)

D Forma final
(Reducción)

(Aa)

(Aa)

EJEMPLO 3 A, B, C, D

Tema Principal 3

- A.—Muestra la configuración rítmica y melódica que reaparece en todos los esquemas.
- Aa—Muestra un intento de continuidad, bastante desequilibrado, pero que contiene un ritmo (Aa) que ya no desaparecerá.
- B—Ya lleva la totalidad de sonidos ascendentes, aunque en ritmo más extendido, y los tresillos (*) que también aparecen en el siguiente esquema 2C y en la forma final.

E

a

b

c

F

a1

b

c

G

a1

b

c

H

1

2



EJEMPLO 3 E - J

Tema Principal 5

E—Este primer esquema comprende ya cinco características que se utilizarán, tanto en los esquemas siguientes como en la forma final (3-J). La forma melódica indicada por *a* está compuesta aquí tan solo por cuatro notas. Pero en el próximo esquema ya se añade el quinto sonido (La bemol). También hay en *b* el ritmo sincopado (^), en *c*, con el salto característico de una novena, de Do a Re, y en la progresión armónica basada en acordes de cuarta, indicada (*).

G a I—Conservan los primeros 4 1/2 compases y tratan de continuar de distintas maneras. La forma final es la que se da en el ejemplo 3-J.

En todos estos casos no hubo ningún problema que pudiéramos llamar complicado. No existió ninguna combinación de voces cuya relación de contrapunto requiriése adaptación, como ocurría en el ejemplo de *Verklärte Nacht*. En estas primeras notaciones ni siquiera había progresión armónica alguna que vigilar. Desde el principio se tenía a mano una cantidad

suficiente de motivos con sus derivaciones correspondientes, más bien demasiadas. La tarea, por tanto, consistía en retardar el desarrollo a fin de facilitar a un buen auditor de tipo medio la recordación de lo que se le daba como antecedente, para comprender de este modo lo que constituía el consecuente. No limitarse y equilibrar el tema cuyo carácter, tempo, expresión, progresión armónica y motivos correspondientes se desplegaban con tendencia centrífuga: esta era aquí la tarea. Si se compara la labor tan difícil que se precisa en este caso, con la gran facilidad con que fueron concebidos la mayoría de los otros temas, se llega a la conclusión de que la inspiración, a veces, se ofrece al compositor en una forma perfecta, la cual le es negada en otras ocasiones. En ambos casos, no fue la complejidad la que apareció en el camino de la perfección, ni tampoco fue el corazón el que se equivocara, ni el cerebro el que corrigiera.

Con el fin de dar una idea del aspecto que presentan tales temas cuando son concebidos de manera espontánea y escritos sin correcciones, remito al lector al tema subordinado de la *Kammersymphonie* (número 21, pp. 22-23 de la partitura). O al ejemplo 4 de la misma obra, que ilustrará asimismo sobre este punto.

Fl.

Ob.

E.H.

in D

Kl.

in A

Bkl.
in A

Fg.

Xfg.

Hra
in F

1.YL

G-Salte

2.VL
m.D.

Br
m.D.

Vlc
m.D.

Kb
m.D.

60

Fl.

Ob.

E.H.

in D

Kl.

in A

Bkl.
in A

Fg.

Xfg.

Hra
in F

1.VI

G-Salte

2.VI
m.D.

Br
m.D.

Vlc
m.D.

Kh
m.D.

61

EJEMPLO 4

Kammersymphonie, tema del Adagio.

Hay otros casos en los que puede incluso acrecentarse la confusión y hacer más difícil el determinar qué parte corresponde al corazón o al cerebro, a la inspiración o al trabajo.

Hace unos cuarenta años me hallaba componiendo mi *Cuarteto de Cuerda núm. 1*, Op. 7. Por lo general, durante mis paseos matinales componía mentalmente de cuarenta a ochenta compases completos hasta el mínimo detalle. Necesitaba de dos a tres horas tan solo para escribir luego estas largas secuencias al dictado de la memoria. De una de tales secuencias, de cerca de ochenta compases (que aun el copista más rápido no invertiría menos tiempo para copiar que el que yo empleé para componerlos), deseo dar algunas muestras y explicar ciertas complejidades que se presentan.

El primer violín ejecuta un pasaje en los compases 100-103 (p. 46 de la partitura):

EJEMPLO 5

Esto se repite en los compases 107-110 (p. 46):

79

EJEMPLO 6

Y nuevamente en 40-43 (p. 48):

EJEMPLO 7

Estos tres fragmentos difieren en su acompañamiento y armonización, y llevan a distintos finales: el primero a Re menor, el segundo a Re mayor, el tercero a acordes de Re mayor.

El pizzicato, en 103-4 (p. 46), forma parte del tema del Scherzo y se emplea en muchas transformaciones. En los compases 1-11, después de H (pp. 46-47), acompaña a una transformación del tema principal:



EJEMPLO 8

y en 43-46 (p. 48) se utiliza igualmente una variante del mismo:



EJEMPLO 9

Nótese también la voz independiente que se desarrolla en 19-26 (p. 47):

Rascher, heftig.
ff.
Arvortretend

EJEMPLO 10

Y un ejemplo similar se encontrará en 63-70 (pp. 49-50). Además de los ejemplos que acabamos de ver, existen otras muchas combinaciones contrapuntísticas, y sin duda alguna, la secuencia entera presenta una estructura que podemos llamar complicada.

Quien piense que el contrapunto es cosa cerebral y que la melodía es lo espontáneo, se verá forzado, a la vista de estos dos ejemplos, a admitir que los productos del cerebro pueden escribirse más aprisa que los sentimientos espontáneos. Pero nada habrá más erróneo; tanto lo uno como lo otro suponen mucho o poco trabajo. El que se necesite más o menos labor dependerá de circunstancias sobre las que no podemos ejercer ningún dominio. Pero una cosa es cierta, al menos para mí: sin inspiración, ninguno de los dos aspectos puede realizarse.

Hay veces en que me encuentro incapaz de escribir ni un solo ejemplo de sencillo contrapunto a dos voces, como los que pido que hagan los principiantes en clase. Y para escribir un buen ejemplo de este tipo tengo que recibir la ayuda de la inspiración. A este respecto, soy mucho más débil que algunos de mis alumnos, que escriben contrapunto, bueno o malo, sin ninguna clase de inspiración.

Sin embargo, habiéndome educado en la esfera de la influencia brahmsiana (yo tenía tan solo algo más de veintidós años cuando murió Brahms), seguí su ejemplo, como otros muchos: «Cuando no me encuentro en disposición de componer, escribo contrapunto.» Por desgracia, Brahms destruyó todo lo que no consideraba digno de ser publicado antes de su muerte. Es de lamentar esto, ya que el haber podido echar un vistazo al gabinete de trabajo de un hombre tan concienzudo hubiese resultado sumamente instructivo. Podríamos haber visto con cuánta frecuencia tuvo que trabajar de firme para preparar sus ideas fundamentales que le llevaran a las conclusiones previstas. «Un buen tema es un regalo de Go-Dios», decía, y terminaba con las palabras de Goethe: «Merécelo y lo tendrás.»

Una cosa parece cierta: verdaderamente, la gimnasia mental de Brahms no debió ser nada cómoda. Sabemos que, en sus excursiones domingueras por el Wienerwald, tenía por costumbre preparar «cánones enigmáticos» en cuya solución se ocupaban sus acompañantes durante varias horas. En consecuencia, yo fui estimulado para efectuar la prueba con tipos de cánones difíciles. Algunos de ellos requerían mucho trabajo, como es el caso del siguiente ejemplo. Es posible que este canon imitativo trajera consigo tan penoso esfuerzo porque mi corazón se negara a cooperar (ejemplo 10).

EJEMPLO 10

Canon de espejo.

Aun cuando el propósito de todo ello no es hacer música, sino gimnasia, yo debo haberme encontrado con inspiración, o al menos en una buena disposición, al escribir el *Canon Imitativo para Cuarteto de Cuerda* en una hora aproximadamente (ejemplo 11).



EJEMPLO 11

Pero lo que me ayudó a escribir tales cánones no pudo nunca ser la misma clase de inspiración que me impulsara a producir melodías como la del Adagio de mi *Cuarteto de Cuerda núm. 1, Op. 7* (ejemplo 12).

EJEMPLO 12

Quizá se haga necesario mostrar también algunas melodías de mi ciclo posterior, especialmente de la composición con doce sonidos, que me han valido el título de constructor, ingeniero, matemático, etc., con lo que se ha querido dar a entender que estas composiciones son obra exclusiva del cerebro, sin la más mínima participación de nada que se parezca al corazón humano. Como ejemplo de mi ciclo posterior, recojo aquí el principio de mi *Concierto* para Piano, Op. 42 (ejemplo 13).

Andante (d. = 44; J. = 182)

PIANO I

PIANO II



EJEMPLO 13

(Reducción para dos pianos por Edward Steuermann.)

Un músico sin prejuicios encontrará fácilmente muchas melodías similares en mi obra más avanzada. Véase, por ejemplo, el Intermezzo de mi *Cuarteto de Cuerda* núm. 3, Op. 30, y el Andante Grazioso del *Concierto de Violín*, Op. 36. (Ejs. 14 y 15.)

EJEMPLO 14



EJEMPLO 15

Admitiendo que el compositor está, por lo menos, facultado para gustar de sus temas (aun cuando no sea su obligación el publicar tan solo lo que a él le agrade), me atrevo a decir que he mostrado aquí únicamente melodías, temas y fragmentos de mis obras que estimé como buenos, si no como bellos. Algunos de ellos los realicé con facilidad; otros son complicados. Pero no hemos de pretender que los complicados requirieran arduo trabajo, o que los sencillos fueran siempre fáciles de conseguir. Tampoco se puede pretender que exista diferencia entre los ejemplos que se derivan de una emoción espontánea y los que se refieren a un esfuerzo cerebral.

Por desgracia, ninguna información poseemos de que los maestros clásicos hicieran mucho hincapié acerca de los mayores o menores esfuerzos que pusieron en sus tareas. Quizá escribieran todo con igual facilidad, o, como podemos sospechar en el caso de

Beethoven, con el mismo gran esfuerzo, según los borradores de Beethoven demuestran.

Pero una cosa parece estar clara: bien sea complejo o sencillo su aspecto final, bien se haya compuesto con ligereza y facilidad o se haya invertido mucho tiempo y arduo trabajo, la obra terminada no ofrece ninguna señal de si el factor cerebral o el emocional fue el determinante.

Es preciso recordar que, con frecuencia, para la elaboración de temas y melodías sin acompañamiento de los ejemplos que he mostrado, fue necesario trazar de tres a siete esquemas, mientras que las partes de contrapunto se compusieron en muy corto tiempo.

Me parece que la solución del problema ya la dejé apuntada al principio de este mismo ensayo, con la cita de Balzac: «El corazón dominado por la cabeza.»

No es el corazón por sí solo el que crea todo lo que sea bello, emocional, patético, o encantador; ni tampoco es el cerebro solo capaz de producir la perfecta construcción, la organización sonora, lo que sea lógico o lo complicado. En primer lugar, en todo lo que en el arte es de valor supremo se debe mostrar el corazón tanto como el cerebro. En segundo lugar, el verdadero genio creador no encuentra dificultad para dominar mentalmente sus sentimientos; ni el cerebro ha de producir tan solo lo árido y lo inexpressivo al concentrarse en la corrección y en la lógica.

Pero podemos llegar a sospechar de la sinceridad de las obras en las que de manera incesante se exhibe el corazón, en las que se llama a nuestra compasión; en las que se nos invita a soñar con una vaga e indefinida belleza y con emociones inconsistentes y faltas de fundamento; en las que hay exageración por falta de medidas formales; cuya sencillez es carencia, debilidad y aridez; cuya dulzura es artificial,

y cuya expresión alcanza solamente la capa de lo más superficial. Tales obras solo demuestran una completa ausencia de cerebro e indican que este sentimentalismo tiene su origen en un corazón muy pobre.

CRITERIOS PARA LA VALORACION DE LA MUSICA

En las obras que alcanzaron éxito hace ciento cincuenta o doscientos años, era frecuente la aparición de cierto personaje: un caballero viejo, con título de marqués por lo menos, cuya extremada generosidad dejaba perplejos y asombrados a los personajes compañeros de acción, así como al público lector de aquella época. Existiera o no en la realidad tal personaje, la grandeza de su generosidad era impresionante. Cuando se encontraba ante un incidente—ya le afectara a él, a su caballo, o tan solo a su equipaje—siempre había de gratificar a quien acudiese al rescate, arrojándole su bolsa, la cual, por supuesto, no contenía otra cosa que monedas de oro (sus manos no tocaban nunca las piezas pequeñas de moneda fraccionaria). En ocasiones, también se le veía distribuir puñados de luises de oro entre la gente. Así era de generoso en los incidentes sin importancia.

¡Imaginemos lo que hubiera sido capaz de hacer en el caso de un suceso extraordinario! En tal contingencia, hubiese llevado al rescatador a su castillo y, una de dos, o le hubiera hecho heredero de su fortuna y de su título, o le hubiera ofrecido a su propia hermana en matrimonio. Aunque esta hermana no fuese la mujer más hermosa del mundo, estaría llena de encantos y, además, se hallaría en posesión de una respectable dote...

En todo caso, como auténtico noble, insistiría en pagar un precio que sobrepasara el valor del servi-

cio prestado, y le avergonzaría la posibilidad de defraudar a la gente humilde en su fe en la generosidad de la nobleza. Por otra parte, no debemos olvidar que, real o ficticio, este noble estaba convencido de que su fortuna era inagotable, de que no tenía por qué preocuparse del precio que pagase; su único temor era el de pagar menos de lo que su rango social exigía.

¡Qué persona! ¡Qué gentes! ¡Qué tiempos!

Mientras que aquel noble personaje no solo se absenia de preguntar el precio de lo que compraba, sino que, por el contrario, prefería no conocerlo, nosotros, la pobre gente, nos vemos obligados a conocer los precios antes que nada. Siempre es lo mismo: bien tratemos de comprar una casa, un par de zapatos, o un automóvil, tenemos que saber su valor y si el precio está justificado. Hemos de saber si la casa tiene el número de habitaciones que deseamos, si el vecindario es bueno, a cuánto ascienden los impuestos, si existe oportunidad de volverla a vender después de transcurridos algunos años sin pérdida estimable, etcétera. Consideraciones análogas se nos ocurren al adquirir un par de zapatos. Han de venirnos bien, no deben ser de modelo anticuado, su material ha de complacernos, etc. Así también nos negamos a pagar por un automóvil más de su valor, aunque nos sobre el dinero, por la razón de que nuestros recursos no son de ningún modo inagotables. Es más, nos fastidia pagar por una cosa un precio superior a su valor real; si podemos, pagaremos menos. Así es en general la naturaleza humana, y las personas de toda categoría social obran de igual manera. A todos les encanta pagar menos del valor establecido.

Si esta prevención la encontramos justificada tratándose de una casa, de un par de zapatos, o de un automóvil—cuyos méritos o defectos no constituyen

secreto alguno y no precisan de la apreciación de ningún técnico—, cuánto más estará justificada la actitud preventiva en el caso de objetos de arte, en que los criterios para su valoración caen de lleno en el dominio de los peritos, que son tan raros como raro es el juicio acertado.

No hay duda de que los estilos de las casas, de los zapatos y de los automóviles cambian, pero, en todo caso, se adaptan a un fin determinado y su utilidad permanece inalterable; por tanto, quien parta de esta base no podrá fallar en su juicio.

Pero en arte el estilo cambia aproximadamente cada diez o quince años. Y casi inevitablemente, la evaluación cambia con el estilo. Uno de los procedimientos más seguros para llamar la atención es hacer algo que se salga de lo acostumbrado, y pocos son los artistas que tengan voluntad para escapar a esa tentación. Debo confesar que yo era de los que no se preocupaban demasiado de la originalidad. Sólo decir: «Siempre traté de realizar cosas completamente convencionales, pero fracasé, pues todo, en contra de mi voluntad, terminaba siendo algo fuera de lo corriente.» Así pues, ¡cuánta razón tiene el amante de la música que se niega a expresar su aprecio por aquella que incluso el propio compositor no hubiera deseado escribir!

¿Es descabellado que alguien, al encargar su retrato, muestre su repugnancia por aparecer como un pintor expresionista—cuya idea se basa en el psicoanálisis—creyera que debía representársele? Así también, hay otros que no quieren resultar víctimas de la candidez de una cámara de sinceridades. Podemos estar en contra de la ética, de la filosofía, del punto de vista político de un escritor. Puede que sea anticuado el que un autor aparezca personalmente en primer término, como hizo Goethe en *Die Wanderjahre*, cuando, en determinado momento, introduce una

historia sin ninguna conexión con lo anterior, y dice: «...porque queremos probar que no nos faltan dotes de invención» (las necesarias para escribir un estupendo relato breve). Esto no lo hubiera hecho nunca Strindberg; Balzac quizás sí, y puede que también Shaw (en alguno de sus prólogos, pero no en el texto).

Podemos preguntarnos: si así lo hizo el gran Goethe, ¿hay algo de malo en ello? ¿Es un procedimiento que haya de ser postergado en el arte? Y, en caso afirmativo, ¿por qué? ¿Porque es anticuado? ¿O quizás porque el «mostrar dotes de invención» no es razón suficiente para su inclusión en la obra de arte, en la que tan solo debe figurar lo que se refiera al asunto del relato, aunque sea de manera indirecta?

¿Y qué, si la continuación hubiera de revelar la relación de esta otra historia con el asunto general?

Puede quedar todavía la objeción sobre la forma de intercalar aquélla: «para mostrar dotes de invención», lo cual es una de las finalidades que persigue el autor, si bien debe manifestarlo tácitamente. Por tanto, el lector, con admiración y entusiasmo, exclamará: «¡Qué riqueza de imaginación, qué inventiva!»

Parece ser que el hombre corriente y otras personas no preparadas, aún son capaces de captar los valores que ofrece el sujeto, el objeto, o la narración en obras de literatura, en pintura, escultura, arquitectura y demás artes. Lo impropios que resultan sus puntos de vista puede apreciarse de la manera más clara en el caso del gran número de pintores que han sido ya admitidos en la Academia de los Inmortales: los Greco, los Van Gogh, los Gauguin, los Kandinsky, los Kokoschka, los Matisse, los Picasso.

Puesto que los cambios de estilo en el arte no siempre significan desarrollo, resultará difícil en ex-

tremo el establecer criterios que tengan validez para todos los períodos. Pero la inconsistencia de la valoración basada en criterios externos se pone en evidencia a través de los siglos.

Al menos, la evaluación equivocada estará basada en el juicio superficial de las artes a que antes nos referíamos. Nada de esto es posible que ocurra con la música. No hay ningún relato, ni sujeto, ni objeto, ni moraleja, ni filosofía o política que nos puedan agradar o desagradar. Las obras musicales que se rechazaron durante los últimos ciento cincuenta años, lo fueron principalmente por poseer características que escapaban a la comprensión: demasiada riqueza de modulación, empleo de disonancias, complicación en la exposición de las ideas. Era una época en la que los pueblos empezaban a convertirse en ciudades, en que el desarrollo industrial llevaba a las ciudades gentes nuevas, pero sin preparación. Era la época en que las salas de concierto tenían que agrandarse más y más a causa del incremento experimentado en los auditorios.

Anteriormente, los auditorios eran menores y sólo se componían de amantes de la música, la mayoría de los cuales hasta estaba capacitada para interpretar lo que le gustara, y muchos tenían conocimientos de semi-profesionales cuando menos. Sus juicios, por tanto, se basaban, hasta un cierto punto, en términos que hoy en día únicamente a los técnicos les es permitido utilizar—aunque otros también lo hagan—. Tan alto grado de musicalidad lleva consigo el reconocimiento de facultades para la valoración. Saber música significaba conocerla—por lo menos en parte—de memoria. Muchos eran capaces de recordar una pieza después de una sola audición. No olvidemos que Mozart escribió la partitura inédita del *Miserere* de Allegri habiéndola escuchado una vez tan sólo.

En efecto, el papel de la memoria para la valoración musical es más importante de lo que muchos puedan creer. Quizá sea cierto que empecemos a comprender una pieza tan sólo cuando estemos en disposición de recordar por lo menos parte de ella. Pero a la memoria hay que educarla y darle oportunidades para que se desarrolle. Antes de la primera guerra mundial me encontré con una persona que me dijo que había visto veinte veces «La Viuda Alegría». Y durante la guerra, estando yo dirigiendo la *Novena Sinfonía* de Beethoven, se presentó en los camerinos un caballero para decirme que ésta era la quincuagésima vez que escuchaba, completa, la obra. ¡Imaginaos hasta qué punto conocerían uno y otro las notas de su música favorita!

Por supuesto que nada parecido cabe esperar de los neófitos del arte. Mientras que J. S. Bach escribió una clase de música que sólo los entendidos son capaces de apreciar en su justo valor, muy pronto los compositores de los siglos dieciocho y diecinueve habrían de experimentar una verdadera falta de independencia. Esto lo debió de sentir hasta el propio Beethoven, liberal como era. A Mozart, después del estreno de *Don Juan*, en Viena, le dijo el Emperador José II:

—Esta no es música para nuestros vieneses.

«¿Que no es música para nuestros vieneses?» Aunque por entonces Mozart no había alcanzado aún su categoría más elevada, sin embargo es de suponer que se expresaba con la amplitud que requería la popular comprensión.

Yo no pretendo que otros compositores posteriores se entregaran de manera consciente a esta llamada a la comprensión popular—llamada que no corresponde enteramente a la del arte más elevado—. Pero no cabe duda de que buena parte de la construcción melódica de Schubert—la yuxtaposición de

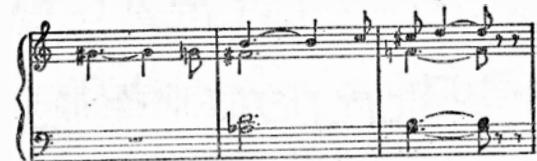
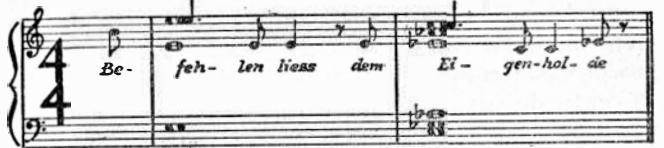
motivos, que no es más que una variación melódica, rítmicamente similar—se acomodaba, quizás de manera intuitiva, al sentimiento popular. Como un verdadero personaje de su época, reflejaba sin querer el sentir de sus contemporáneos. Otra prueba de esta clase de adaptación a la época es el estilo de Roberto Schumann; así lo demuestran sus tan frecuentes repeticiones de carácter rítmico.



EJEMPLO 1

- a) Schubert: Scherzo de la Sonata en re mayor
- b) Schumann: Arabesco

La adaptación a las exigencias populares llegó a ser más imperiosa cuando la evolución armónica de Wagner se extendió hasta la revolución de la forma. Mientras los compositores que le precedieron, e incluso su contemporáneo Johannes Brahms, repetían frases, motivos y otros componentes estructurales de los temas, únicamente en variedad de formas—sobre todo en la que yo llamo *variación progresiva*—, Wagner, para hacer más recordables sus temas, empleó secuencias y semi-secuencias, es decir, repeticiones sin variación o con apenas variación, que no se diferenciaban esencialmente de sus primeras manifestaciones, ya que tan sólo eran transportadas exactamente a otros intervalos.



EJEMPLO 2

Secuencias de Wagner

El porqué del menor mérito de tal sistema, comparado con la variación, salta a la vista, ya que la variación exige un esfuerzo especial y nuevo. Pero el daño causado al arte de la composición por este método de construcción inferior fue considerable. Salvo raras excepciones, todos los seguidores, e incluso los contrarios de Wagner, se convirtieron en adictos de esta técnica más primitiva: Bruckner, Hugo Wolf, Ricardo Strauss, y hasta Debussy y Puccini.

Había que crear una nueva técnica, y Max Reger, Gustav Mahler, y yo mismo, tomamos parte en su desarrollo. Pero esto no pudo evitar las consecuencias destructivas.

Desgraciadamente, muchos de los compositores actuales, en lugar de unir las ideas mediante variaciones progresivas—mostrando así resultados derivados de la idea fundamental, dentro de los límites del pensamiento humano y sus lógicos requerimientos—, escriben composiciones que alcanzan dimensiones cada vez mayores a causa de las numerosas repeticiones de unas cuantas frases sin variación.

He cometido el grave error de llamar «destructivo» a un criterio de la técnica de composición, como si de hoy para siempre quedara probado el que tal procedimiento es indigno.

¿En qué puede diferenciarse una casa de otras para expresar una idea arquitectónica definida, si en su material de construcción—ladrillos—existe tan poca variedad como sucede con las repeticiones inalterables de una frase? ¿Es que necesariamente ha de ser perjudicial el empleo de motivos, frases u otros elementos de modo que su influencia sobre la forma total no sea mayor que la que ejercen los ladrillos sobre la edificación?

En el caso de la *Sinfonía Pastoral*, de Beethoven, ¿no podríamos considerar que las armonías son comparables a esos ladrillos, puesto que se trata de una sola clase de armonías la que en tal obra aparece? Me sorprendió bastante, al escucharla por la radio recientemente, descubrir que, en los tres primeros tiempos, Beethoven no emplea casi nunca acordes menores. Sólo lo hace en ocasiones excepcionales, cuando es imposible—por respeto a las naturales leyes armónicas—el omitir tríadas menores. Pero aun así, busca el medio de evadirse dejando al unísono muchas secciones, sin acompañamiento alguno, siempre que la melodía es comprensible sin el apoyo de la armonía. Es clara su intención: en el vocabulario musical de Beethoven, el acorde menor expresa tris-

teza. Y lo que él quiso describir en esta obra era «el despertar de alegres sentimientos en el momento de llegar al campo».

Estoy dispuesto a olvidar esta hipótesis en favor de cualquier otra, como resultado de un cambio de punto de vista hacia la valoración. Al principio de mi carrera, todavía bajo la influencia del post-wagnerismo, escribí secuencias al igual que mis contemporáneos. Encontraba para ello justificación en el ejemplo de todos los grandes compositores anteriores: Bach, Beethoven, Mozart, Wagner, e incluso Brahms, que no eludió las secuencias auténticas, o tan sólo varió ligeramente las repeticiones. Es más, como lo que pretendía un joven compositor de esa época era no sólo crear la expresividad y sus correspondientes cambios, sino también describir cada instante de la acción, se hacía obligatoria una fórmula específica: el Leitmotiv. El Leitmotiv—generalmente, una breve frase—no ocupa mucho espacio, ya que en él resultan superfluos el desarrollo, las frases en aposición o con variaciones, la limitación de cadencias, o cualquier otro requisito temático establecido, con equivalencia a una extensión de seis a ocho compases. La frase de dos compases, seguida de una secuencia, requería de ordinario una adición concluyente de uno o dos compases. De este modo, tenía cabida ese pequeño fragmento, que no precisaba de ninguna preparación de continuidad y que quedaba, por decirlo así, completamente al descubierto. Al emplearlo de manera adecuada, se obtiene un gran valor estético con la utilización de no mayor espacio que el que exige la expresión de las ideas, y por ello es por lo que esta técnica ofició de estimulante para la *Neudeutsche Schule*.

Y contra las secuencias de la *Neudeutsche Schule* fue contra lo que violentamente luchó por aquel tiempo la escuela brahmsiana. Esta actitud se basaba en

un punto de vista opuesto: en el de que la repetición sin variaciones es cosa vulgar. En efecto, para muchos compositores las secuencias significaban un artificio para alargar las partes: para hacer de cuatro compases, ocho, y de ocho, diecisésis y hasta treinta y dos. Fueron especialmente los compositores rusos, Rimsky-Korsakoff y Tschaikovsky, los más censurados por esta impropia aplicación de una técnica, por otra parte aceptable. Y bien pudiera suceder que el abuso de tal procedimiento haya desarraigado cualquier ambición técnica más elevada.

Mucho es lo que depende del punto de vista que se adopte para aplicar el criterio, bien juzgando los méritos o los defectos. Cuando Schumann habla de «las divinas dimensiones» de la música de Schubert, nos induce a considerar la medida, divina o humana, como un mérito. Pero es desconcertante pensar que Hanslick, enemigo de Wagner, censuraba a Bruckner por la duración de sus sinfonías. Cuando Brahms exigía que una mano del pianista ejecutara compases binarios o cuaternarios, mientras la otra llevaba una medida ternaria, los oyentes se mostraban descontentos y decían que esto resultaba mareante. Sin embargo, probablemente se tratara de los principios de la estructura polirítmica de muchas partituras contemporáneas. No cabe ninguna duda de que los que llamaban «Cuarteto Dissonante» al *Cuarteto de Cuerda en Do Mayor*, de Mozart, sólo pretendían identificarlo de algún modo, exactamente igual que cuando llamaban a otro cuarteto el «Cuarteto del Tambor», y aun refiriéndose a otro, el «Cuarteto de Caza». Quizá no sea ningún mérito el introducir tambores en un cuarteto de cuerda, o el describir las delicias de una cacería, y en nada contribuye esto para su valoración.

• Verdaderamente, el denominarlo cuarteto «dissonante» supone una crítica sobre la que parcialmente

puede basarse la valoración. Así me lo ha probado mi propia experiencia. Una sociedad vienesa rechazó el estreno de mi Sexteto de Cuerda, *Verklärte Nacht*, a causa del empleo «revolucionario» de una disonancia (esto es, de *una sola* disonancia que aparece sin precedentes de su utilización).



EJEMPLO 3

El técnico no está en disposición de olvidar lo que su educación le ha enseñado. Su código del honor, aunque, por ejemplo, prohíbe algunas disonancias, aunque tolere otras, exige numerosos merecimientos como base para la valoración. De esta forma, él da mayor valor a una composición tan solo si sus temas y melodías están formulados significativamente y han sido bien organizados; si son lo bastante interesantes como para mantener la atención del oyente; si existe un gran número de ideas; si éstas se hallan conectadas de manera que no lastimen la lógica musical; si están reguladas por la subdivisión a una forma concebible; si se ha evitado la monotonia mediante contrastes adecuados; si todas las ideas—aun contrastando—se demuestra que no son más que variaciones de la idea fundamental, asegurando así la unidad; si una elaboración minuciosa demuestra que sus méritos internos rebasan las oportunidades incidentales.

Después de valorar las ideas desde estos puntos

de vista, el técnico podrá seguir con los problemas del estilo: ¿Es adecuado el tiempo-espacio a la importancia o no de las ideas? ¿Están las ideas principales definitivamente diferenciadas de las subordinadas, tanto en el espacio mediante las convenientes proporciones, como en la acentuación, de manera que garanticen el predominio de la idea característica? ¿Está justificado el ambiente de la realización? ¿Es admisible a causa del número de ideas, de sus inevitables consecuencias, o de su comprensión? ¿Está resuelto cada detalle de la manera más breve y condensada posible?

La profundidad del verdadero significado, ¿estorba acaso la elegancia de la realización o la brillantez superficial? Los elementos que se emplean, ¿son los adecuados al medio, y viceversa? ¿Se encomiendan temas heroicos a instrumentos que no son los apropiados, tales como la flauta, la guitarra o la mandolina? ¿Se pretende que una sonata de violín exprese emociones apasionadas propias de una sinfonía? ¿Se encarga a un instrumento tan rígido como el contrabajo la ejecución de una barcarola? ¿Se ajusta la descripción musical, tonal y técnicamente, al correspondiente carácter de los instrumentos, como los cantos del ruiseñor, de la codorniz y del cuco, en la *Sinfonía Pastoral*, se acomodan a la flauta, oboe y clarinete, respectivamente? ¿Es incorporado el elemento descriptivo, en forma y motivos, de acuerdo con las condiciones fundamentales de la pieza? ¿Existen estados o situaciones animados musicalmente de manera contraria a su naturaleza: por ejemplo, el reposo expresado mediante ligero movimiento, o el silencio mediante sonidos, o la abstracción filosófica mediante notas concretas? ¿Se elaboran las ideas y elementos de la pieza con técnica inadecuada a su estilo? Ideas que reclaman contrapunto, ¿están acompañadas en forma no del todo contrapuntista,

sin que apenas se consiga más que una armonización? El fraseo natural de una melodía homofónica, ¿queda confuso por la adición de complicados contracantos, como sucede a menudo con la música popular? ¿Existen disonancias que no sean complementarias del contenido tonal, sino añadidas sencillamente al mismo?

Tampoco puede el técnico renunciar al examen del valor del material temático. Debe indagar asimismo el grado de inventiva del compositor. ¿Fue capaz de desarrollar la variedad que la unidad y comprensión permitían, y en la medida que requería el estímulo del interés? ¿Fue capaz de demostrar la necesidad de la obra; esto es, que la creó como consecuencia de un impulso interior? ¿Ha sido capaz de realizar algo que llene un espacio en el panorama de la cultura y conocimiento de la humanidad, o, aun no siendo así, que al menos satisfaga el deseo de recreación? En otras palabras, su realización, a costa de la novedad, ¿demuestra ser una aportación deseable? Esta novedad, ¿la constituyen cualidades esenciales o subordinadas? Si se deriva de las esenciales, ¿es del mismo carácter que la dramatización de Beethoven en la elaboración, o comparable a la originalidad de las cualidades estructurales, emocionales y descriptivas de las canciones de Schubert? ¿O se trata, como en Wagner, de un camino completamente nuevo de construcción, expresión, armonización y orquestación, que revolucione la música en todos sus aspectos?

¿Ha sido esta novedad el producto de una nueva personalidad, más que el de un cambio revolucionario; el desarrollo evolutivo, más que la explosión terrible? ¿Viene esta novedad de una personalidad comparable a un Mendelssohn, un Schumann, un Gounod, un Debussy, etc., artistas cuya ambición no

era la del reformista, si bien su originalidad fue suficientemente rica y definida?

Aunque la originalidad sea inseparable de la personalidad, existe también una clase de originalidad que no es derivada de la personalidad más honda. Las producciones de estos artistas se distinguen a menudo por un singular aspecto que las hace aparecer como verdaderamente originales. En efecto, la invención actuó cuando por primera vez se cumplieron los cambios sorprendentes de algunos elementos subordinados. En virtud de esto, y conscientemente, se consiguió dar un aspecto de novedad que no se derivaba de manera profunda de las ideas fundamentales. Esto no es originalidad, sino amaneramiento. La diferencia estriba en que el amaneramiento es original en elementos subordinados. Hay muchos artistas, incluso respetables, cuyo éxito y prestigio se basan en esta originalidad de menor categoría. Por desgracia, la tendencia por despertar el interés a costa de peculiaridades técnicas—que sencillamente son añadidas a la insignificancia de una idea—es más frecuente en la actualidad que lo era en épocas anteriores. La impresión que se obtiene de tales producciones es que están hechas para el éxito y la publicidad, más que para el enriquecimiento del pensamiento humano.

Algunos valores los determinan causas o razones a las que no debe estimarse como influyentes en la creación. Para el artista, la creación ha de ser algo tan natural e inevitable como el hecho de que un manzano dé manzanas. Aun cuando el árbol tratase de producir manzanas sólo por responder a los dictados de la moda o del mercado, no podría hacerlo. De igual manera, aquellos artistas que desean «volver a un período», que tratan de obedecer las leyes de una determinada estética, desterrada o nueva, que se recrean en el eclecticismo o en la imitación de

un estilo, se apartan de la naturaleza. Su producción lo demuestra: ninguna de estas producciones sobrevive su época.

No existe ninguna diferencia esencial entre el criterio para esta clase de música y la anteriormente mencionada. La música popular habla al cerebro simple, a personas que gustan de la belleza de la música, pero que no están dispuestas a ampliar sus horizontes mentales. Pero lo que les gusta no es la trivialidad, ni la vulgaridad, ni la falta de originalidad, sino la manera más comprensible de la realización. Las personas que no han adquirido la facultad de captar con rapidez todas las consecuencias de un problema, deben merecer un respeto hacia su capacidad mental; las soluciones rápidas, que saltan de los supuestos a las conclusiones, ponen en peligro la popularidad.

Esto no quiere decir que tales melodías, ritmos y armonías de la música popular hayan de rechazarse, como haríamos en música de más alta calidad. Desde luego que ningún compositor popular se propone resolver ningún problema estructural, ningún desarrollo ni elaboración como los que nos encontramos, por ejemplo, en las sinfonías de Brahms; ninguna combinación de contrapunto como las de Bach. No obstante, al escuchar la música popular americana, nos sorprende a menudo lo que estos compositores se atreven a realizar en relación con los modelos tradicionales. Sin embargo, en homenaje a la comprensión popular, se hace uso de múltiples repeticiones, se introducen tan solo pequeñas variaciones y bien empleadas, aunque sean corrientes; se aplican elementos de enlace...

Parece ser que los amigos de la música popular disponen de un código para la valoración de lo que les gusta o disgusta. No es cuestión de si se precisa del conocimiento teórico o técnico; puede que sea

el instinto el que oficie de juez. Desde luego, un instinto bien desarrollado quizás sea la base para un juicio correcto.

Pero muchos de los criterios expuestos para la valoración de la música de mayor categoría, tan solo son asequibles al técnico, y gran parte de ellos únicamente a técnicos muy competentes.

Aunque es indudable que cada creador crea por la sola razón de liberarse de la gran presión que sobre él ejerce la necesidad de crear, y así, en primer lugar, crea para su propia satisfacción, todos los artistas que entregan sus obras al público en general, pretenden—por lo menos inconscientemente—dejar a sus auditórios algo de valor para éstos.

La ambición o el deseo de dinero únicamente sirven como estímulo de creación a los artistas de clase inferior. «¡Dinero! ¿Cómo puedes esperar que se te pague por algo que tanto placer te proporciona?»

De las vidas de hombres verdaderamente grandes se saca la conclusión de que el estímulo para la creación responde a un sentimiento intuitivo de vivir exclusivamente para entregar un mensaje a la humanidad.

Tan cierto como el hecho de que esa música no está creada para deleitar, es el hecho de que esa música deleita, que posee un innegable atractivo para los que «nada conocen de tablatura»: para los que no saben las reglas de la escala.

Por otra parte, el depender de un técnico—y de los que usurpan el papel del técnico—puede ser desastroso. Wagner, con su «Beskmesser», pinta a uno de esos técnicos vividores, que conoce todo lo relativo a tablatura, pero que fracasa miserablemente al aplicar sus conocimientos a «lo que no concuerda con las reglas». Y cuando Hans Sachs confía más en aquellos que «nada conocen de tablatura», su confianza está justificada.

Es cosa bien sabida que, ya en la cultura de los pueblos más primitivos, el misterio de la música atrae a los hombres y embellece el culto de la divinidad. En los pueblos primitivos, quizás sea únicamente el sonido o el ritmo lo que produzca encantamiento. Pero hasta los griegos, con alto grado de cultura, atribuían efectos misteriosos a sencillas sucesiones de notas, tales como para expresar bienaventuranzas, o lo contrario. El Canto Gregoriano no se beneficia tanto del significado del texto como el coral protestante; sólo se apoya en la música.

Considerando estos factores, podemos preguntarnos si las más elevadas formas del arte producidas con posterioridad son indispensables para las ceremonias religiosas. Que el arte primitivo o de clase más elevada sobre o no mayor valor con el efecto encantador de la música, parece inapelable esta conclusión: existe un misterio.

Mi creencia personal es que la música lleva consigo un mensaje profético, revelador de una forma superior de vida, hacia la que evoluciona la humanidad. Y es por causa de este mensaje por lo que la música atrae a hombres de todas las razas y culturas.

Buscando criterios para la valoración de la música, nos parece peligroso asignar esta influencia misteriosa a toda clase de música, sin reparar en su patrón y en sus méritos. Sería peligroso convenir en que quien sea amante de la música y sensible a sus encantos habrá adquirido el derecho y la facultad de juzgar sus valores. Las peligrosas consecuencias que tales conclusiones pueden alcanzar fueron demostradas recientemente.

En los resultados de la votación para las transmisiones del Metropolitan Opera, no aparecía—entre las seis óperas que elegir—ningún título como *Fidelio*, *La Flauta Mágica*, *Las Bodas de Fígaro*, *Los*

Maestros Cantores, *Eugenio Onegin*, *Fra Diavolo*, *El Barbero de Sevilla*, etc. Democrática como es esta votación, existe en ella un error decisivo. Sin ir tan lejos como para ofrecer un solo candidato, los partidos políticos nunca llegaron hasta el punto de ofrecer cuarenta y seis (el número de óperas elegibles). En la práctica de la política, la elección de candidatos la realizan los jefes de los partidos.

Esto viene a ser algo parecido a la idea de Schopenhauer, de que la valoración de las obras de arte ha de basarse tan solo en la autoridad reconocida. Por desgracia, no nos dice quién debe conferir esa autoridad ni cómo puede adquirirse; ni si será o no impugnable, ni qué sucederá en el caso de que tal autoridad cometa errores. Errores como el suyo cuando, haciendo caso omiso de Beethoven y Mozart, llama a *Norma*, de Bellini, la más grande ópera.

Puedo excusar mi acusación a Schopenhauer ofreciéndome yo mismo para igual condena: Confieso mi culpabilidad en crímenes similares. Durante mucho tiempo he desdeñado la música de Gustav Mahler, hasta que aprendí a entenderla y admirarla. Dije una vez: «Si lo que Reger escribe es contrapunto, entonces lo mío no lo es.» Estaba equivocado: lo era en ambos casos.

Por otra parte, dije algo en favor de Sibelius y Shostakovitch que no precisaba del conocimiento de ningún técnico. Todos los aficionados, todos los amantes de la música, podrían haber dicho: «Creo que tiene el aliento propio del músico sinfónico.»

Los técnicos también son humanos... ¡Pero de eso no tenemos la culpa nosotros, los compositores!

LAS SINFONIAS FOLKLORISTAS (1)

La paz que sucedió a la Primera Guerra Mundial otorgó independencia política a naciones que, en el aspecto cultural, estaban muy lejos de hallarse preparadas para ello. No obstante, naciones pequeñas, hasta de seis a diez millones de habitantes, se creyeron con derecho a ser distinguidas como unidades culturales, como naciones cuyas características *nacionales* tenían su expresión en muchas facetas: en las artes aplicadas, tejidos, cerámica, pintura, canto y ejecución y, finalmente, hasta en la composición musical. Verdad es que la Ciudad X podrá haber desarrollado sus propias costumbres haciéndolas diferir considerablemente de las relativas a la Ciudad Y, separada de la primera por montañas de 3.000 pies de altura. Pero una y otra exigieron el general reconocimiento y trataron de conseguir su «lugar en el sol», buscando oportunidad para vender con beneficio sus productos nacionales. La balanza comercial era la verdadera idea que se ocultaba tras estos ideales ridículos.

El aislamiento no garantiza la fertilidad. Por el contrario, el contacto, aun con inferiores, puede ser estimulante. Por otra parte, las necesidades ineludibles de la vida, emociones como el amor, la aflicción, la nostalgia, etc., encontrarán expresión individual y quizás original. Vivan o no retraídos los pueblos, les es dado encontrar sus expresiones propias, sus cadencias y crear sus propias canciones. Y si las de la Ciudad X no se diferencian de las de la Ciudad Y

más que las dóricas de las eólicas, ¡ya es bastante para enorgullecerse!

Si las canciones de la comarca meridional del Oeste de Parinoxia presentan características lidiás, aunque su contextura sea frigia, las danzas de la vecina parte Norte de Franimonti muestran lo contrario: la influencia frigia en las melodías lidiás. Para el entendido en cuestiones de localización, tales diferenciaciones constituyen individualismo. Diferencias así se encuentran en los Balcanes. Canciones y danzas son con frecuencia de una sorprendente hondura de expresión y atractivas por su configuración melódica; son bellas y ganan nuestra admiración. Los lugares de origen de estas diferencias, sin embargo, merecen antes el interés del especialista que el del enamorado de la música carente de preocupación por discriminar tales cuestiones.

A pesar de que apreciemos en gran manera estas diferencias, hemos de convenir en que son de menor consideración al compararlas con las existentes entre el folklore y la música artística. No se diferencian, quizás, más que el petróleo del aceite de oliva, o que el agua corriente del agua bendita; sin embargo, la mezcla resulta tan ineficaz como la del agua y el aceite. Incluso un Beethoven habría de adoptar tan solo un «a modo de fugato», sencillo procedimiento para un determinado tema en el *Cuarteto de Cuerda Rasumovsky*, Op. 59, N.º 2. Y al definirlo como «Thème Russe», nos inclinamos a creer que, en primer lugar, se trata de un homenaje a su mecenas aristocrático, pero que, por otra parte, puede ser una excusa ante los técnicos musicales, que habrán de comprender las dificultades derivadas de los encargos. Para entender este problema es muy conveniente comparar dicho procedimiento con el que rige el Scherzo de la *Novena Sinfonía*. También aquí se aplica un tratamiento de semi-contrapunto;

(1) *Musical America*, febrero de 1947.

pero el segundo elemento es melódicamente una continuación del primero. Los segundos elementos del Thème Russe no son más que acompañamientos incidentales, sin valor combinatorio. En efecto, este tema se basa en una progresión armónica primitiva, que es lo contrario de lo que se requiere para la combinación del contrapunto. Es más, en su construcción sin pretensiones no hay problema alguno que haga pensar en un desarrollo temático.

Como danza folklórica, el Thème Russe es en verdad muy agradable. Pero el que en la actualidad existe música rusa se debe a la aparición de algunos grandes compositores. De no ser así, hubieran sido creadas notables sinfonías irlandesas o escocesas, ya que el folklore de estos pueblos es de una belleza superior y está lleno de matices sorprendentes y característicos. Por otro lado, algunas pequeñas naciones, cuya música folklórica no es tan extraordinaria, se han situado con éxito en la historia de la música y también en el pensamiento de músicos representativos, tales como Smetana, Grieg, Chopin, Liszt, Dvorak y Sibelius. Es bastante característico el hecho de que Sibelius sostenga que su música no está basada en la música folklórica nacional, y por mi parte sospecho que tampoco la de Grieg. Los ritmos de Chopin a menudo derivan de las danzas polacas, pero armónicamente—y en parte, melódicamente—, ni su música ni la de Liszt (ni mucha de Smetana) se diferencian de manera esencial de los estilos del Oeste y Centro-Europa de su época.

Indudablemente, el folklore basado en escalas extraordinarias o exóticas ofrece mayores peculiaridades, quizás demasiadas. Parece una pesadilla imaginar lo que hubiera llegado a ser la música si el Japón hubiese logrado conquistar América, Inglaterra y, finalmente, Alemania. La idea japonesa de la música no tiene ninguna semejanza con la nuestra. Sus es-

calas no están basadas en ningún concepto armónico, y, de estarlo, no es al menos el que nosotros tenemos. Los amigos de la música del Este de Asia mantienen que su música monódica es capaz de tanta variedad como para expresar todos los matices del humano sentir. Puede que esto sea cierto; mas para los oídos occidentales suena, ¡ay!, de modo muy distinto. No es del todo imposible introducir un acompañamiento armónico en esta clase de melodías, pero lo que no puede ser de ninguna manera es hacerlo derivar lógica o naturalmente de las escalas. Por tal razón, hay que pensar en que antes habrían de destruir nuestra música que acomodarse a sus reglas.

Incluso la música zíngara—cuyas escalas características llegaron a influir sobre varios países alrededor de los Balcanes, y que no resulta tan extraña a nuestro oído—ha sido incapaz de traspasar el muro que separa a la música folklórica del arte. Siempre que Brahms incorpora a una composición tales melodías, la estructura no sobrepasa de ordinario las conveniencias de una serie de valses o de una contradanza. En obras de organización más importante, este compositor vierte únicamente el aroma, el perfume de sus temas propios. Pero no se ve forzado a entrar en territorio extranjero para expresar tipos melódicos desacostumbrados, como lo prueba el último tiempo del *Quinteto de Cuerda en Sol Mayor*. Las *Rapsodias Húngaras* de Liszt están organizadas estructuralmente con mayor profundidad que esas Rapsodías Gitanas o *Zigeunerweisen*. Sin embargo, se trata principalmente de potpourris, de formas de construcción más deslabazada que las denominadas «Fantasías» por los maestros clásicos, desde Bach a Brahms.

Al folklore natural se le puede reconocer mucha belleza. Pero ningún reconocimiento merecen esas

pseudo-canciones folklóricas artificiales, que han adquirido popularidad a costa de la atracción que las masas experimentan desgraciadamente por lo trivial. Silcher, Abt, Nessler y sus congéneres de otros países falsificaron la sencillez y sustituyeron el sentimiento verdadero por el sentimentalismo carente de arte: lo que ofrecen no es más que el concepto que un burgués de cuello duro pueda tener sobre el hombre de la calle. Eso es también lo que hicieron compositores de mayor categoría, que no olvidaron nunca su aristocrática superioridad cuando descendían a sus canciones «Im Volkston». Al menos, son siempre correctos en el sentido estructural. Si la pierna izquierda es demasiado corta, esto queda compensado con la extremada longitud de la derecha. Pero en muchas de esas imitaciones sucede que siempre concurren frases que se prolongan demasiado y que no se compensan con otras que resultan cortas en demasia. La música folklórica natural siempre es perfecta, porque brota de la improvisación, es decir, de un relámpago de la inspiración.

Las discrepancias que existen entre las exigencias de las formas más amplias y la sencilla construcción de las cadencias folklóricas no fueron ni serán resueltas jamás. La idea sencilla no debe emplear lenguaje profundo, o de otro modo no será popular. Todos conocen el aserto de que las líneas paralelas son equidistantes en cualquier punto. Pero la expresión científica de que «únicamente se encuentran en el infinito» requiere demasiada cavilación e imaginación para ser comprendida y para hacerse popular.

Las verdaderas cadencias folklóricas están contenidas en la más estrecha extensión de una escala y se basan en sencillas progresiones armónicas. Los cambios de armonía y de configuración melódica, como por ejemplo los realiza Bach en los corales, no sirven para obtener nuevos elementos, tales como

contrastes, temas subordinados, etc. Estructuralmente, nunca existe problema que resolver en las tonadas populares, pero las consecuencias de éstas se hacen notar más adelante. Los fragmentos que las componen no requieren necesariamente ningún elemento de conexión; pueden unirse por yuxtaposición, debido a la marcada variedad que presentan. Nada hay en estas melodías que reclame un desarrollo. Su forma abreviada abarca firmemente el contenido y constituye así una pequeña extensión, pero a la vez una estructura independiente.



EJEMPLOS 1, 2, 3

Un motivo, en contraste con esto, resulta incompleto y dependerá de la continuidad: explicación, aclaración, conclusión, consecuencias, etc. Los motivos iniciales de la Quinta Sinfonía, de Beethoven—Ejemplo 1 a—, pueden interpretarse como en Mi bemol, sin armonía aclaratoria en los compases 5 y siguientes, y con una continuación melódica en la que la tercera, en *a*, queda transportada, en *a'*, de manera que resuelva la tríada en Do menor.

El Ejemplo 2 muestra cómo el motivo de transición se deriva de una reiteración de las dos notas principales, Mi bemol y Fa (señaladas con *) (1),

(1) Ver compases 196 y siguientes, y compases 409-415, del mismo tiempo.

como tónica y dominante de Mi bemol mayor, rodeadas de los Si bemol.

El Ejemplo 3 muestra cómo el tema subordinado se relaciona con ello y con la primera exposición del motivo (Ejemplo 1 a). Esto es lo que yo denomino «método de variación progresiva».

No me es posible recordar ni un solo caso en el que se deriven ideas subordinadas de una canción folklórica por medio de este método. Se utiliza por lo general algún sistema conducente a hacer amplio lo que de por sí es breve: numerosas repeticiones de la frase corta, que suponen variación sólo por su transporte a otros grados; cambios de instrumentación, o, como desde hace muy poco se viene realizando, mediante la introducción de armonías disonantes, y también utilizando lo que los arreglistas de Hollywood llaman «contrapuntos», esto es, «obsequios de voces independientes». De este modo, nada se dice que no haya sido ya dicho en la primera exposición de la melodía.

El compositor—el verdadero creador—escribe únicamente cuando tiene que decir algo que no haya sido dicho y que él cree digno de ser expresado: un mensaje musical para los amantes de la música. ¿En qué circunstancias percibirá ese impulso que le lleva a escribir cosas que ya han sido expresadas, como sucede en el caso de las canciones folklóricas tratadas sin alterar su carácter?

El verdadero compositor no se limita a componer uno o más temas, sino una pieza completa. En la flor del manzano, incluso en la propia yema, se muestra en todos sus detalles el fruto completo: habrá de madurar, de crecer, de convertirse en manzana, y también después, quizás, en manzano con poder de reproducción. De igual manera, la concepción del verdadero compositor musical—como sucede en lo físico—es un solo acto en el que se integra la tota-

lidad del fruto. La exteriorización de las formas—características de tempo, dinámica, expresión de ideas principales y subordinadas, con sus relaciones y derivaciones, sus contrastes y desviaciones—, todo está ya a la vez allí, aunque no sea más que en embrión. La formulación definitiva a través de melodías, temas, ritmos y otros muchos detalles será la consecuencia del poder generador y evolutivo de los gémenes.

Haced que un águila empolle cien huevos de gallina, y por más que aquélla se esfuerce, no sacará de esta incubación ni una sola águila.

Los que defienden la utilización de melodías folklóricas en temas de formas extendidas puede que vean en ello cierta analogía con el empleo de corales y de otras canciones folklóricas en temas para variaciones llevado a cabo por compositores clásicos. Cuando Bach, en repetidas ocasiones, hace que las voces que en forma de contrapunto acompañan a la voz principal en sus preludios corales sean una consecuencia de la propia melodía coral, no existe posibilidad o necesidad de ningún desenvolvimiento progresivo. También, por otra parte, podemos decir que en modelos elementales la serie de variaciones sirve más bien para que el virtuoso saque de su técnica un brillante lucimiento. En tales variaciones rara vez se aprecia otro desarrollo que el de la velocidad, ni otros cambios que los que supone el adorno del estilo instrumental. La sencillez de la variación es la adecuada a la melodía folklórica. En las composiciones de esta clase artísticamente superiores, el «motivo de la variación», como yo lo he llamado, se deriva, a través de las «variaciones progresivas», de las características fundamentales del tema y de sus motivos. De hecho, este mismo procedimiento de componer es en realidad el que aparece, tanto aquí como en cualquier otra parte, en la música occidental, cu-

tos elementos temáticos se adaptan a toda clase de formas: melodías, temas principales y subordinados, transiciones, codettas, elaboración, etc., con todos los contrastes necesarios.

El verdadero compositor, acostumbrado a formar su material de este modo lógico—ya sea por inspiración espontánea, ya por un trabajo arduo—, tan solo en ocasiones renunciará voluntariamente a dar comienzo a su composición con temas propios, a su manera. Porque estos temas presentarán más de un problema incitante, que requerirá tratamiento apropiado. Que haya alguna forma que resolver con mayor amplitud, aunque no aparezca allí más que en estado de embrión, aunque no muestre la precisión de su desarrollo, y no podrá eludirse. En efecto, una verdadera composición no está «compuesta», sino «concebida», y es innecesario añadir los detalles. Igual que un niño se parece a sus padres, lo mismo aquéllos conservan el parecido con la concepción inicial. Y brotarán de igual modo que se presenta la primera y la segunda dentición del niño, de la misma manera que todos los inconcebibles pero naturales milagros que distinguen a la creación.

La verdadera música folklórica no existiría, o no permanecería, de no surgir así: espontáneamente, como improvisación inspirada. Es bien sabido que Franz Schubert gustaba de improvisar valses y otras danzas mientras bailaban sus amigos. No parece nada probable que la música folklórica verdadera haya sido compuesta procediendo de manera penosa a añadir notas y notas, fragmentos y más fragmentos. Las cadencias folklóricas las improvisaron, cantando y tocando, los bardos, los trovadores y otros que tenían dotes para ello. Habida cuenta de que muchos fotógrafos son capaces de forzar a algunas personas para que posen de cierta manera vulgar: la mano izquierda sobre el piano, como intentando encon-

trar notas o acordes que el lápiz, en la mano derecha, habrá de conservar para la eternidad..., siempre me inclino a dudar de que, a quien esto agrade, sea un verdadero compositor, un verdadero creador.

Parece ser que las naciones que todavía no han conseguido «un lugar en el sol» tendrán que esperar hasta que el Todopoderoso se digne destinárselos un genio. En tanto esto no ocurra, la música seguirá siendo la expresión de aquellas naciones para las que la composición no es un mero intento para la conquista del mercado, sino una necesidad emocional del espíritu.

Por supuesto que ¡hay que poseer ese espíritu!

DERECHOS HUMANOS (1)

I

Es triste tener que convenir en que son muchos los hombres que consideran como derecho humano el disputar, hasta llegar al colmo de la opresión, los derechos humanos de sus semejantes. Aún más triste es el aspecto que ofrece el mundo de hoy, sin ninguna esperanza de superación en el futuro que se vislumbra.

Pero esto no debe apagar nuestros anhelos acerca de un estado de cosas en que laantidad de los derechos humanos de cada uno se manifieste intangible en su propia evidencia. La humanidad se ha beneficiado de tales bendiciones sólo porque, en número cada vez mayor, los hombres han deseado tan apasionadamente la redención, que al final les fue concedida. Todos los progresos en el pensamiento y sentimiento sociales, que eliminaron conflictos en la vida de la comunidad, se llevaron a cabo mediante la fuerza de aquel deseo.

Nunca deberemos abandonar este anhelo nuestro.

Dejad a los paganos que sigan discutiendo la inmortalidad del alma; los creyentes no deben abandonar su creencia en esta verdad. Pues aunque los paganos tuvieran razón en nuestros días, la fuerza del deseo de los creyentes bastaría para generar un alma inmortal.

Y lo mismo sucederá con los derechos humanos,

con sólo poner en ellos nuestra fe constante..., aunque parezcan hallarse muy lejos de ser universalmente reconocidos o definidos.

II

Si los derechos que determinan las leyes en general, es decir, el código civil, difiriesen de los derechos humanos, estas diferencias podrían señalarse como sigue:

a) Los derechos humanos han de empeñarse en elevar el equilibrio entre pretensiones y resistencias, aun en los casos para los que el código civil todavía no ha encontrado solución.

b) Deberá buscarse un mínimo de derechos inalterables, valederos para todas las gentes y para todas las razas.

La facultad de pronunciar una declaración de derechos humanos corresponderá a la organización que se considere a sí misma como en vanguardia del desarrollo de los derechos civiles.

III

La ley no es más que un ínfimo escalón en el propósito de asegurar el equilibrio. En realidad, casi siempre constituye una manifestación del poder. Verdaderamente, los derechos del débil han impuesto su reconocimiento hasta cierto punto; pero lo han hecho en la medida en que el poder impone sus fines. Surge el desacuerdo en cuanto hayan de ser aceptadas unas consecuencias que, obcecados por la compasión, no fueron previstas: esto es lo que provoca la reacción.

(1) Los Angeles, 21 de julio de 1947.

IV

La dificultad para el establecimiento de derechos estriba en la oposición de unos intereses que respectivamente se dicen protectores. Galileo, que alimentaba dudas acerca de la credulidad sobre la historia de la Creación, y la Iglesia, que no podía admitir ningún ataque contra la integridad de las Escrituras, se veían igualmente necesitados de protección... y con iguales méritos para ello.

En nuestra jactanciosa civilización no es costumbre el arriesgarse a todo trance. Al menos, hasta cierto grado se puede decir lo que se quiera (pero no olvidemos el «tercer grado»). Despues de todo, Pasteur y Zola no hubieron de sufrir físicamente, sino tan solo mentalmente. Y apenas le sucedió nada tampoco (si exceptuamos un cierto hastío) al doctor que expuso una nueva teoría sobre la diabetes con diez años de anticipación.

La guerra, causante de todas las cosas, vuelve a proporcionar al mundo modelos nuevos, cuya imitación se recomienda. Las molestas expresiones de toda clase de pensamiento «demasiado libre» son desterradas junto con sus causantes. Los libros son quemados, los autores colgados; generales en traje de gala, pero sin vista de causa; no tienen derechos especiales, y se les anula todo sentimiento de humillación, porque «derecho» es únicamente aquello que beneficie a los alemanes, y que no guarda más que una remota relación con el derecho humano.

V

El cincuenta y uno por ciento difícilmente podrá estar seguro de ganar una batalla contra el cuarenta

y nueve por ciento restante. Sin embargo, por medio de las elecciones, obtiene la mayoría, domina a la minoría y la convierte en esclava suya.

Una llamada de protección se escucha incluso si se trata de una proporción de dos a noventa y ocho por ciento. Pero la minoría del cuarenta y nueve por ciento tiene perdidos todos sus derechos, a veces hasta sus derechos civiles.

Pero tampoco debemos olvidar esa microscópica minoría representada por un solo hombre, de los que no se encuentran más de cinco a diez por siglo, aun en la civilización occidental.

VI

El desarrollo progresivo de la civilización y de la cultura, basado tan solo en el conocimiento científico, habría de lograr al fin un equilibrio entre los intereses en conflicto. Puede que esto no se realice durante varios siglos, ya que las fuerzas contrarias se oponen con firmeza y todos sus intereses están reconocidos. Pero cuanto más refinados sean los métodos para proteger los derechos, más numerosas habrán de ser las exigencias. El Arzobispo se atrevería a abofetear a Mozart sin sospechar en lo más mínimo que con ello se había ganado un puesto en la historia de la música. ¿Quién podría saber, hoy en día, hasta qué punto ha de llegar el sentido que tenga el artista de su propia dignidad? ¿Quién sería capaz de prever, hoy en día, que un creador perdiése su ansia de vivir por el hecho de enfrentarse bruscamente con un pensamiento contrario a su dignidad?

Mas, por otra parte, ¿quién podría prever que la misma difamación que han alcanzado cumbres como Wagner, Ibsen, Strindberg, Mahler y otros, gracias a los críticos, habría de ser considerada como un

código de honor? Sin contar con tales enemigos, nadie sería realmente grande.

¿Cuándo podrán servir los derechos humanos, si no para proteger a un hombre de tales hechos, por lo menos para advertir a los demás de lo vergonzoso que resulta ocasionar estos sufrimientos?

VII

Todos los científicos, técnicos, descubridores, poetas, pintores o músicos que sacan provecho de las adquisiciones de alguno de sus predecesores contribuyen al desarrollo de su profesión, bien sea aquél un pensador original, bien se trate únicamente de alguien que copiara o hiciera uso de ciertos conocimientos. No debemos despreciar al honrado artesano que trabaja siempre los mismos objetos familiares, como tampoco hemos de estimar con exceso al pensador original. Nadie lo debe todo únicamente a sí mismo.

Al fin y al cabo, es de importancia secundaria el que toleremos o no la elevada recompensa que recibe esa infracción, más elevada que el valor de la propiedad que se tomó en arriendo (y que nunca será pagada). Sin embargo, es muy frecuente tener por imitador al creador original, ya que a menudo el verdadero imitador suele ser un propagandista inteligente. Esto supone una falsificación de la historia del intelecto; pero ¿quién ha de preocuparse por ello, si no es la víctima?

VIII

Una mina de oro, un pozo petrolífero, un almacén, un banco, una factoría, y hasta una pintura al óleo,

no pueden ser arrebatados por nadie a los descendientes más remotos de su primer propietario. Pero la protección de derechos del propietario de la obra intelectual se limitan a cierto tiempo, durante el cual constituye delito el arrebatarla al autor o creador, y no porque tal robo sea inmoral o deshonesto, sino porque lesionaría los intereses de fuerzas beligerantes. Porque, una vez transcurrido aquel período, la competencia obligará a los editores a vender más barato, si bien, con todo y con eso, tendrá beneficios suficientes, ya que no habrá de pagar nada más al autor. Se supone que esa obra pertenece al dominio público; sin embargo, la verdad es que la poseen los explotadores. Una vez transcurrido aquel período, el coger lo que no le pertenece a uno deja de ser un delito punible, a pesar de que no deje de ser una sustracción. Ese título de posesión que ostenta el «dominio público» se lo ha otorgado su propio poder. Esto carece de todo sentido, no sólo moral, sino también económico; porque el interés del público por la obra de arte está muy lejos de justificar en lo más mínimo esa decisión de asumir la responsabilidad de exponer a los herederos del genio a la misma miseria de aquél.

IX

Es verdaderamente trágico que el código de los derechos humanos adolezca de falta de facultades para defenderse por sí mismo contra ataques y aniquilaciones, igual que lo hace la democracia. Todo cuanto en su nombre hayamos de emprender habrá de violar los derechos humanos de los atacantes: exactamente igual que no es democrático nada de lo que habría de proteger a la democracia.

No queda otro recurso que el de la persuasión.

X

Parece como si el código de derechos humanos hubiera de limitarse a menos aspiraciones de las que su rimbombante título sugiere.

XI

Muchas formas de la fe son exclusivistas, y antagónicas; son belicosas, retadoras, pendencieras. Porque la tolerancia supondría su propia destrucción. Pensad, por ejemplo, en los estados comunistas o fascistas, donde se utiliza la fe como instrumento de gobierno.

XII

¿Tiene el hombre el deber de creer en la verdad? ¿Es acertado el creer que lo falso merece protección?

XIII

Sin duda, los Diez Mandamientos representan una de las primeras *déclarations des droits humains*, expresada «de palabra y por escrito». En ellos se asegura el derecho de vivir y de poseer; en ellos se protege el matrimonio, los votos, el trabajo, pero desde el mismo comienzo se rechaza la libertad de la fe, puesto que no hay más que UN solo Dios.

XIV

«¿Cómo podré amar realmente lo bueno sin odiar lo malo?», se pregunta Strindberg. Y en virtud de

esto, en su deseo el combatir el mal: en realidad, ese es su deber. Y ésta es la razón por la cual un hombre luchará contra el «arte burgués», mientras otro habrá de luchar contra el estilo arquitectónico palestino por estar considerado como extraño a la raza, a pesar de que parezca haber nacido del gran Adolfo Loos.

El que lucha se afana en conquistar algo, e igualmente se afanará en oprimir lo conquistado.

Pero ¿qué derechos humanos asisten a aquellos que todavía creen en las ideas y el arte derrotados?

XV

La música habla, con lenguaje propio, únicamente de cosas musicales—o, quizás, como lo creen muchos estetas, de cosas concernientes a la sensibilidad y a la fantasía—. Podemos remitirnos a esta chanza de Ricardo Strauss: «Puedo expresar con música el movimiento de un lápiz de un sitio a otro.» No es éste el lenguaje de que se vale el músico para, de manera inconsciente, mostrarse a sí mismo, como lo hace al formular ideas que hasta a él habrían de asustarle si no supiera que nadie puede percibirse de lo que oculta mientras está expresándolo.

Pero algún día los hijos de los hijos de nuestros psicólogos y psicoanalistas habrán descifrado el lenguaje de la música.

¡Lástima, pues, del incauto que creyó bien oculitos sus más íntimos secretos y ha de consentir que los torpes mancillen aquellas propiedades particularísimas con todas las consiguientes impurezas! ¡Lástima, entonces, de Beethoven, Brahms, Schumann y todos los demás compositores «desconocidos» (1),

(1) *Brahms*, el Desconocido: Bajo este título, un escritor ha intentado empañar la imagen del compositor.

cuando caigan en esas manos! ¡Hombres como éstos, que empleaban el derecho humano de su libre expresión precisamente para encubrir sus auténticos pensamientos!

¿Es legítimo el privar de protección al silencio?

XVI

También a los caníbales hay que reconocerles sus derechos. Sus aspiraciones se fundan en el reconocimiento instintivo de que la sangre se convierte en sangre, de que la carne se convierte en carne. A la vista de los procedimientos primitivos empleados para mostrar esto como un hecho científico, podemos conceder un rango importante a tal instinto. Cumple su función con precisión mayor que la de los «tests» en que se basa la humanidad doliente para administrarse medicinas cuyos efectos perjudiciales pueden observarse después de un año, aproximadamente.

XVII

¿Es derecho humano el nacer, o está dentro de estos derechos el control de la natalidad? ¿Es permisible el control de la natalidad, o tolerable dejar destruir niños como si se tratara de un sobrante? ¿Cuál es la actitud que adoptan las religiones?

XVIII

Pensemos en los hindúes. Mueren de hambre millones de ellos antes de que se les ocurra sacrificar una vaca sagrada. ¿Cómo habremos de explicar a gentes de semejante fe lo que es el derecho del hom-

bre y esperar que crean a toda costa en los derechos humanos? ¿Cómo hacerlo a estas gentes, que morirían en silencio antes que obrar en contra de la santidad de su fe? Compárese esta actitud con la de esa anciana que, al ser elegida para la cena una de sus gallinas favoritas, primero la acaricia y la abraza tiernamente, y cuando vuelve con ella a su quehacer culinario, exclama: «¡Pobre gallinita! ¡Pero qué rico sabor vas a tener a la vinagreta!»

XIX

Estos son problemas reales, que pueden llegar fácilmente a hacernos sentir pesimistas.

Sin embargo, nunca deberemos cesar en nuestro afán por la santidad universal de los derechos humanos.

En nuestra alma se encuentra la fuerza de ese afán con intensidad creadora.

ON REVIENT TOUJOURS

Recuerdo con gran placer un paseo en fiacre vienes por el famoso Höllenthal. El carroje marchaba muy despacio y podíamos comentar y admirar todas las bellezas y, más aún, los aspectos terribles que dieron su nombre a este Valle del Infierno. Siempre eché de menos la tranquilidad de nervios que se precisa para soportar un paseo tan pausado.

Pues bien, cuando sólo veinte años después realicé una excursión en automóvil por uno de los más renombrados valles de Suiza, no pude ver casi nada y mi acompañante en tal ocasión no mencionó más que los aspectos comerciales e industriales que aquel valle ofrecía. En veinte años, las personas habían perdido el interés por contemplar aquellas bellezas y disfrutarlas.

Ambos casos me vinieron al pensamiento cuando, recientemente, un alemán—antiguo alumno y ayudante mío—me consultó sobre lo que debía contestar cuando se le preguntara si yo había abandonado la composición con doce sonidos, ya que ahora compongo muy a menudo música tonal: las *Variaciones para Banda*, Op. 43b, la Segunda *Kammersymphonie*, la *Suite para Orquesta de Cuerda* y otras.

Mi respuesta estuvo a tono con las impresiones de los dos sucesos antes aludidos, fundiéndome además en circunstancias históricas. Dije: Debiera sorprendernos el observar que los compositores clásicos —Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Mendelssohn, Schumann, Brahms, e incluso Wagner—después del climax contrapuntista de Bach, a pesar de su estilo

esencialmente homofónico, intercalen con tanta frecuencia el contrapunto estricto, que no se diferencia del de Bach más que en esas características que el progreso musical ha traído consigo; es decir, en un desarrollo más elaborado en las variaciones del motivo.

No se puede negar que la combinación de estos dos métodos estructurales es sorprendente, siendo, como son, contradictorios. En el estilo contrapuntista, el tema es prácticamente inalterable y todos los contrastes necesarios se producen mediante la adición de una o más voces. La homofonía produce sus contrastes valiéndose de las variaciones progresivas. Pero estos grandes maestros poseían un sentido tan notable de las exigencias estéticas y éticas de su arte, que no cabe siquiera plantear el problema de si esto es o no equivocado.

No me he parado a pensar si mi explicación acerca de este desvío estilístico pudiera servir también para explicar mis propios desvíos. Yo solía decir: los maestros clásicos, acostumbrados a admirar las obras de los grandes maestros del contrapunto, desde Palestrina hasta Bach, habrán sentido a menudo la tentación de volver al arte de sus predecesores, que ellos consideraban superior al suyo. Así eran de modestos aquellos que podrían haberse aventurado a obrar con arrogancia; apreciaban los logros de los demás, aunque ellos mismos no estuviesen exentos de orgullo. Tan solo aquel que inspira respeto es capaz de guardar respeto a otro. Estos sentimientos puede que les llevaran al deseo de conseguir de nuevo, con el viejo estilo, lo que estaban seguros de lograr con su estilo más avanzado.

Es un sentimiento igual al que puede impulsarnos a preferir, en lugar del rápido automóvil, el fiacre lento y pausado; igual al que nos asalta en ocasiones, en que nos gustaría vivir en las antiguas y más

primitivas circunstancias de nuestros antepasados. No se trata de que deseemos anular todo el progreso, si bien la maquinaria ha eliminado muchísimos oficios: encuadernación, marquetería, caligrafía, tallado de la madera y—casi—la pintura.

Cuando hube terminado mi primera *Kammersymphonie*, Op. 9, dije a mis amigos: «Ya he fijado mi estilo. Ahora ya sé cómo tengo que componer.»

Pero mi obra siguiente mostró una gran discrepancia con aquel estilo; era un primer paso hacia mi estilo actual. El destino me forzó hacia esta dirección: yo no estaba destinado a continuar los caminos de *Noche Transfigurada*, ni de *Gurrelieder*, ni tampoco de *Pelléas y Mélisande*. El Jefe Supremo me tenía ordenada una ruta más difícil.

Sin embargo, el deseo de volver al viejo estilo fue siempre en mí algo muy vigoroso, y de cuando en cuando he tenido que rendirme a ese impulso.

Es así cómo y por qué algunas veces escribo música tonal. Para mí, las diferencias estilísticas de esta especie no son de gran importancia. No sé cuáles de mis composiciones serán mejores; a mí me gustan todas, porque me gustaban cuando las escribí.

LA BENDICIÓN DEL VESTIDO

En música, el profesionalismo había realizado muchos progresos en el siglo xix. Pero en el último cuarto de siglo existía un gran número de aficionados que todavía viven; aficionados de todas clases, desde violinistas que sólo alcanzaban a tocar en primera posición, hasta los que hubieran podido competir con excelentes virtuosos de concierto. Muchas personas daban semanalmente conciertos de cámara en sus casas. Tocaban toda clase de conjuntos: dúos de piano, sonatas para violín y violonchelo, tríos para piano, e incluso cuartetos de cuerda. También intervenían músicos profesionales en la ejecución de cuartetos de cuerda u otros conjuntos, tan solo guiados por su amor a la música, sin aspirar a otra utilidad que la de su propio placer. Yo mismo he tomado parte muy a menudo en esos grupos, y el provecho que he sacado de este trabajo ha sido el de un mayor acercamiento a la música clásica de cámara.

La extinción de este ambiente de aficionados fue consecuencia de la ambición que ellos mismos tuvieron al pretender competir los profesionales. El resultado fué en extremo destructivo para el arte musical. La competencia forzó a los rivales a utilizar medios inapropiados para lograr el éxito, y lo peor fué que aquellos aficionados que en un principio se mostraron imparciales y desprendidos, y dispuestos a sostener a los artistas necesitados o desafortunados, aquejados que fomentaban las artes, acudieron luego tam-

bién al mercado. En lugar de comprar música, de asistir a los conciertos, de gozar de la música, eran ellos los que reclamaban para sí sostén y ayuda.

Mientras que aún hoy la categoría del artista, del ejecutante, del virtuoso, puede determinarse rápida y fácilmente, llegó a ser sumamente difícil y se tardaba mucho tiempo en hacer lo propio entre aquella multitud de compositores y genios recién nacidos que empezaron a aparecer en el horizonte. Algunos de ellos habían aprendido concienzudamente el oficio y algo sabían; los demás recibieron una educación superficial y se valían de ese talento estereotipado para competir con éxito con los compositores serios y trabajadores.

A ese incremento numérico de compositores correspondió proporcionalmente un incremento de profesores de composición. Y al descenso que sufrió la categoría de los compositores correspondió también la de sus maestros. Sin embargo, podemos asegurar que hubo muchos que adquirieron una acertada instrucción por sí mismos y fueron capaces de transmitir esos conocimientos; hubo también compositores con talento y experiencia, que muy bien pudieron haberse comprometido a investigar en el pasado, e incluso en el presente, para encontrar solución a problemas planteados, explicar técnicas de composición y mejorar métodos de enseñanza; hubo asimismo especialistas que no pudieron, o no quisieron, enseñar más que un limitado aspecto teórico: armonía exclusivamente, o contrapunto, o bien ambas cosas a la vez, pero nunca la técnica de la composición. Por desgracia, la gran mayoría sólo encontraba ayuda en su propia incompetencia y pasaba así a aumentar el número de los ignorantes que no habían conseguido aprender más que unos cuantos recursos.

Por regla general, la enseñanza no era mala. Lo realmente perjudicial era la circunstancia de que se

trataba de profesionales que tenían que ganarse la vida enseñando. Como consecuencia de ello, habían de amoldarse a una rivalidad apremiante, que significaba «clases particulares», es decir, haciendo más fácil el aprendizaje de los menos listos, sin que llegara a ser demasiado difícil para los mejor dotados.

No se trataba de que, como en los deportes, hubiera de conseguirse la superación de un nivel medio. El profesor que deseara contar con un número suficiente de alumnos que le pagaran bien, tenía que reducir sus pretensiones en cuanto a inteligencia, destreza y aplicación. Si el alumno carecía de talento para componer óperas o sinfonías, podía escribir canciones o piezas breves para piano, o en todo caso limitarse a la música ligera. El profesor particular tenía que conducir a sus alumnos hacia el éxito en cualquier aspecto, fuera el que fuera.

Debo confesar que yo nunca me acomodé a tales prácticas. Cuando manifesté en mi *Harmonielehre* que yo enseñaba individualmente, no hacía esto para evitar a mis alumnos ningún esfuerzo que les ayudara a superarse. Tan solo me avenía a cambiar el orden del curso, pero no eliminaba ninguna de aquellas materias que el músico debe conocer. Algunos problemas que resultaban demasiado difíciles al principio, podían dejarse para más adelante. Se podían realizar ejercicios preparatorios antes de entrar de lleno en tareas más importantes. Pero nunca he cedido en mis exigencias fundamentales.

También había estudiantes cuya intención no era la de escribir música seria. Tan solo pretendían componer música ligera, operetas y cosas parecidas. Muchos de ellos eran lo bastante sinceros como para reconocer sus propias limitaciones y sus aspiraciones restringidas.

Tuve yo un discípulo que había comenzado a estudiar armonía conmigo. Dejó las lecciones unos dos

meses después. Le habían ofrecido un puesto de crítico musical secundario en un periódico importante y albergaba el temor de que un conocimiento demasiado acabado pudiera ejercer influencias desfavorables sobre la espontaneidad de sus juicios. Hizo carrera como crítico, e incluso como pedagogo.

Cuando actuaba de profesor, nunca me ceñía a enseñar aquello que yo sabía, sino lo que estimaba como necesario para el alumno. Por ello, nunca enseñé al estudiante «un estilo», es decir, las peculiaridades técnicas de un compositor determinado, reducidas a aquellos recursos que el maestro en cuestión empleara para resolver cualquier problema tortuoso. Y si en el prefacio de mi *Harmonielehre* dije que yo trataba de idear en cada caso algo que sirviera para resolver las necesidades particulares de los alumnos, esto no significa que les facilitara las cosas. De ningún modo; sobre todo porque yo insistía en un punto principal: en que el compositor no debe componer dos, ocho o diecisésis compases hoy, y otro tanto mañana, y así sucesivamente hasta que la obra parezca estar acabada, sino que ha de concebir la composición como un todo, en un solo acto de inspiración. Embriagado con su idea, deberá escribir tanto como le sea posible, sin cuidarse de pequeños detalles. Ya los añadirá o los quitará más adelante.

Sólo yo decir que el compositor ha de ser capaz de ver muy lejos en el futuro de su música. Creo que ésta es la manera de pensar masculina: pensar de inmediato en el futuro completo, en el destino completo de la idea, y prepararse de antemano para todo posible detalle. Así es como el hombre construye su casa, organiza sus asuntos y se prepara para las guerras. La otra manera de hacer es la femenina, la que toma en consideración, con buen entendimiento, las consecuencias más próximas de un problema, pero

omite los preparativos para enfrentarse con acontecimientos más lejanos. Es el proceder de la modista, que puede emplear el género más costoso sin pararse a pensar en si será duradero, ya que es ahora cuando debe surtir el efecto deseado: precisamente ahora. No es necesario que dure el vestido más que la moda. Es así también cómo algunos cocineros preparan la ensalada, sin reparar en que cada uno de sus ingredientes sea el adecuado y guarde debida relación con los demás, sin preocuparse de si resultará o no una buena mezcla. Allí estará el vestido francés—o el vestido franco-ruso—, puesto como cabecera, y esto servirá para relacionarlo todo. Por tanto, el componer con armonía de tal especie es cuestión de crear un cierto estilo.

Considero como una de mis virtudes la de no haber estimulado nunca a la composición. Más bien he tratado de mostrar a la mayoría de mis centenares de discípulos una actitud que les hiciera pensar que yo no esperaba demasiado de su capacidad creatora.

No quiero decir con esto que hacía intencionadamente difícil la tarea a mis alumnos, sino que no ejercía ningún control sobre ella. Así lo prueba el siguiente hecho.

Durante muchos años traté en vano de enseñar a mis alumnos algunos descubrimientos que yo había hecho en el campo del contrapunto múltiple. Trabajé de firme para formular estas opiniones de un modo inteligible para el estudiante, pero sin éxito. Sólo una vez, en una de las mejores clases que he tenido, me puse a explicar el problema y su resolución, y pedí a la clase que compusiera para la próxima lección alguna cosa empleando los métodos de solución que yo había dado. Este fue uno de mis mayores chascos. Solamente un estudiante trató de

utilizar mis consejos, y resultó que me había comprendido tan mal como el resto de la clase.

Esta experiencia me proporcionó una lección: la ciencia secreta no es aquella que el alquimista se niega a enseñarnos; es una ciencia que no puede enseñarse de ninguna manera. Es innata o no existe.

Esta es también la razón por la que el Adrián Leverkühn de Thomas Mann no conoce los fundamentos de la composición con doce sonidos. Todo cuanto sabe le fue enseñado por el Sr. Adorno, quien únicamente sabe lo poco que yo fui capaz de explicar a mis alumnos. Los hechos reales serán probablemente ciencia secreta en tanto no haya alguien que la herede como un don gracioso.

La severidad de mis preceptos es asimismo la razón por la que, de entre los centenares de mis discípulos, solamente hayan llegado a ser compositores unos cuantos: Webern, Berg, Eisler, Rankl, Zillig, Gerhard, Skalkottas, Hannenheim, Strang, Weiss. Al menos, solo tengo noticia de estos.

Otro de los efectos producidos: todos mis discípulos se diferencian extraordinariamente entre sí, y si bien la mayoría quizá componga con doce sonidos, no se puede hablar de una escuela. Todos ellos tuvieron que encontrar solos su propio camino. Así lo hicieron, y por ello cada uno posee su manera de interpretar las reglas relativas al sistema de composición con doce sonidos.

No siendo yo capaz de enseñar un determinado estilo a mis alumnos—confieso que no hubiera podido hacerlo aunque me hubiese esforzado en superar mi animadversión hacia ello—, hay otros profesores aptos para esto, y sólo para esto.

Y así, vemos a un gran número de compositores de distintos países y nacionalidades que componen casi la misma clase de música: por lo menos música tan parecida, que sería muy difícil distinguir unos

de otros, completamente aparte de su nacionalidad. Los consejos para la composición se dan lo mismo que las recetas de cocina. No puede fallar: la receta es de toda confianza. Por tanto, nadie habrá de fracasar. Lo que uno haga será tan bueno como lo de los demás.

Y es sorprendente que cada uno estime como su estilo nacional lo que realizan de igual manera las diferentes nacionalidades.

Verdaderamente, éste es el internacionalismo de la música de nuestro tiempo.

MIA ES LA CULPA

En el prólogo al *Pierrot Lunaire* pedía yo que los ejecutantes no añadiesen ilustraciones ni rasgos característicos suyos derivados del texto. En la época posterior a la Primera Guerra Mundial era costumbre de los compositores el sobrepujarme radicalmente, aunque mi música no les gustase. De forma que, al pedir yo que no se añadiera ilustración o expresión externa alguna, entendieron que la expresión e ilustración se hallaban ausentes y que no debía existir relación de ninguna clase con el texto. Había por entonces canciones, ballets, óperas y oratorios en los que el objetivo del compositor consistía en una total aversión hacia lo que en el texto se exponía.

¡Qué absurdo!

¿Con qué finalidad se le pone música a un texto?

En el ballet, la música encubre el deslizar de los pasos.

En la radio, reemplaza al telón en los casos en que los escritores de guiones de crímenes no saben realizar de otro modo el cambio de escena. También para esto pueden utilizar la campana.

En las películas, además de servir de telón igualmente, se la considera adecuada para subrayar gestos y acción.

Pero no existirían canciones, óperas ni oratorios si no se añadiese música que realzara la expresión de los textos.

Además, ¿cómo se puede tener la seguridad de que

esta música no ha de expresar algo, o mejor, que no ha de expresar algo provocado por el texto?

Nadie puede evitar que las huellas digitales le identifiquen. Pero un manuscrito revela muchísimas cosas al grafólogo.

Recuerdo que Busoni fue el primero en pedir que la música, en la ópera, no expresara lo que ya era expresado mediante la acción.

La ópera es consecuencia de cuatro elementos fundamentales: texto, música, escenario y cantante. Si a uno de estos factores constitutivos se le permite desatender lo que realizan los demás, ¿por qué éstos no han de gozar de igual privilegio? Por ejemplo, el cantante.

¿No podría Monostatos pedir a Sarastro bailar un «pas de deux» con Pamina? ¿Y no podría Lohengrin, inmediatamente después de su llegada, vender el cisne a una carnicería y ponerse a subastar su góndola? ¿O el Rey Mark, no cantaría mejor su «Dies, Tristan, mir?» (¿Esto, Tristán, para mí?) como si se mostrara sorprendido ante un regalo de Navidad maravilloso que le hiciera Tristán?

La mayor incongruencia en relación con lo que se expresa en el texto consiste en practicar lo contrario. ¿Por qué no interpretar una canción en pianissimo para el cabalgar de las Walkirias? ¿Por qué no tocar un «boogie-woogie» cuando Wotan camina atravesando el arco iris en el Valhalla? Esto al menos nos daría la seguridad de no fracasar y también de que esa música fuera la adecuada para cualquier ópera, mas no para la vuestra.

Confesaré gustosamente que vuestras producciones modales y tonales son tan inexpressivas como el rostro de un jugador de póker; pero ¿por qué habéis de intentar estos alardes con la música?

En un futuro próximo habrá máquinas como el detector de mentiras, y la tarea de los grafólogos la

desarrollarán mecanismos y artefactos de esa especie. Y ellos revelarán con toda exactitud lo que pretendéis ocultar y pondrán de manifiesto lo que habéis expresado: así quedarán al descubierto vuestros engaños.

¡A LOS MUELLES!

Todos, en la ciudad, tenían familiares en alguna de las cuatro embarcaciones. Todos temían por la vida, bien del familiar, del amigo, o sencillamente del miembro de aquella pequeña comunidad... Todos esperaban, con mucho miedo, noticias sobre el destino de las embarcaciones, ya hacía diez días desaparecidas. Otras embarcaciones, pequeñas y grandes, que escaparon de la terrible tempestad, marineros y pasajeros que fueron recogidos, hablaban de la gran tragedia del océano, que tantas vidas había costado y tan enormes pérdidas causara a los navieros y a las compañías aseguradoras.

Ya se había desvanecido casi por completo toda esperanza. Eran muy pocos los que aún creían en el regreso de sus familiares sanos y salvos. Todos, en las iglesias, elevaban preces por las desgraciadas víctimas del mar.

Fue al caer de la tarde, casi a la puesta del sol, cuando uno de los muchachos, corriendo por la calle Mayor, empezó a gritar en francés con todas sus fuerzas:

—¡ Las barcas ! ¡ Las he visto ! ¡ Vienen hacia aquí !

A los pocos segundos, una multitud invadía las calles, corriendo todos en la misma dirección, hacia el puerto, hacia los muelles. Todos gritaban muy fuerte, en francés:

—Aux quais ! Les vaisseaux sont retournés ! Ils se trouvent aux quais !

O en inglés:

—To the wharfs! The boats are returning! They
are already at the wharfs—aux quais! •
(«¡A los muelles! ¡Las barcas vuelven! ¡Ya están
en los muelles!...») (1)

INDICE DE NOMBRES CITADOS EN EL TEXTO

- Abt, 252.
Adorno, 276.
Allegri, 233.
Bach (F. M.), 72, 74, 107.
Bach (J. S.), 47, 52, 69, 72, 73,
74, 75, 77, 94, 99, 100, 187, 234,
238, 252, 255, 268, 269.
Balzac, 155, 201, 227, 232.
Beethoven, 26, 48, 52, 64, 70,
71, 72, 73, 80, 81, 86, 94, 99,
100, 101, 106, 117, 136, 139, 151,
152, 153, 197, 198, 227, 234,
237, 238, 242, 244, 247, 249,
253, 265, 268.
Bellini, 247.
Berg, 146, 276.
Billroth, 79.
Brahms, 43, 70, 71, 79, 85, 86,
90, 91, 92, 94, 95, 96, 98,
99, 108, 110, 112, 123, 126, 128,
130, 132, 133, 136, 137, 138,
139, 140, 141, 196, 198, 218,
219, 235, 238, 239, 244, 252,
265, 268.
Bruckner, 48, 64, 119, 236, 239.
Busoni, 279.
Couperin, 72.
Chopin, 250.
Debussy, 76, 145.
Dvorak, 250.
Eisler, 276.
Galileo, 260.
Gauguin, 232.
George (Stefan), 29.
Gerhard, 276.
Gershwin, 84.
Goethe, 192, 218, 231, 232.
Gounod, 242.
El Greco, 232.
Grieg, 250.
Haendel 73, 74.
Hannenheim, 276.
Hanslick, 79, 239.
Haven Schauffler, 85.
Haydn, 69, 70, 99, 101, 102, 103,
123, 198, 268.
Heine, 112.
Heuberger, 79.
Ibsen, 261.
Josquin des Prés, 69.
Kalbeck, 79.
Kandinsky, 30, 232.
Kayser, 72, 74, 99.
Kokoschka, 30, 232.
Kraus (Karl), 30.
Liszt, 250, 251.
Loos, 265.
Mahler, 32, 33, 39, 40, 41, 42,
43, 45, 46, 47, 48, 51, 52, 53,
55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62,
63, 64, 65, 66, 68, 76, 87, 90,
120, 121, 145, 236, 247, 251.
Mann (Thomas), 276.
Massenet, 192.
Matisse 22, 32.
Mattheson, 99, 100.
Mendelssohn, 242, 268.
Mozart, 52, 70, 72, 99, 100, 101,
102, 103, 107, 109, 112, 123, 132,
133, 136, 138, 139, 196, 197,
233, 234, 238, 239, 247, 261,
268.
Musorgsky, 145.

(1) Como conclusión, el autor añade: —O. K., haciendo uso de la gracia fonética, y en este caso significativa, que en inglés existe al pronunciar de igual manera «aux quais» y «O. K.», esto es: «Ó - Kei». —N. del T.

ÍNDICE

Nessler, 252.
 Nietzsche, 108.
 Offenbach, 84.
 Palestrina, 269.
 Pasteur, 260.
 Petrarca, 44
 Picasso, 232.
 Poe, 192.
 Puccini, 145, 236.
 Rameau, 72.
 Rankl, 276.
 Ravel, 76.
 Reger, 76, 87, 122, 145, 236, 247.
 Rimsky-Korsakoff, 238.
 Schopenhauer, 25, 46, 247.
 Schubert, 28, 29, 92, 99, 107,
 108, 234, 235, 239, 242, 256,
 268.
 Schumann, 67, 68, 70, 107, 235,
 239, 242, 265, 268.
 Schweitzer, 106.
 Shaw (Bernard), 232.
 Shostakovitch, 247.
 Sibelius, 247, 250.
 Silcher, 252.
 Skalkottas, 276.

PRÓLOGO DEL EDITOR INGLÉS.	7
INTRODUCCIÓN.	9
La afinidad con el texto	25
Gustav Mahler	32
Música nueva, música anticuada, el estilo y la idea	67
Brahms, el progresivo	85
La composición con doce sonidos	142
Un juego peligroso	189
Adiestramiento de oído mediante la composición	192
El corazón y el cerebro en la música	201
Criterios para la valoración de la música	229
Lass sinfonías folkloristas	248
Derechos humanos	258
<i>On revient toujours</i>	268
La bendición del vestido	271
Mía es la culpa	278
«¡A los muelles!»	281
INDICE DE NOMBRES CITADOS	283



ESTE LIBRO
SE ACABO DE IMPRIMIR
EL 30 DE OCTUBRE DE 1963
EN LOS TALLERES TIPOGRAFICOS
EDITORIAL «SENEN MARTIN»
PASEO DE SAN ROQUE, 38
AVILA