

Fernando García Oldini

De Bach al Expresionismo

BACH

Elementos de juicio.

QUIEN no ha escuchado alguna vez en los conciertos, a la terminación de un trozo musical muy antiguo o muy moderno, la siguiente exclamación lanzada en un tono algo desesperado: «¿Pero qué quiere decir esto?».

Tales palabras no son de hoy; se han pronunciado muchas veces desde el día en que los instrumentos, que al principio se limitaban a duplicar modestamente el canto, fueron tomando importancia y adquiriendo independencia, hasta librarse totalmente del tutelaje de la voz.

Se comprende que esta música primeriza se resintiera de su herencia dramática, tuviera intenciones literarias y fuese explicable por medio de textos religiosos o profanos. Pero hoy, después de una tan vasta y compleja evolución, no es cuerdo ni eficaz buscar en palabras más o menos hondas el sentido de la música pura.

No cabe duda que la música tiene un significado, pero de naturaleza substancialmente musical. «Es—como escribía Hanslich—un lenguaje que entendemos y hablamos; mas, que es imposible traducir».

Ahora bien, este idioma, que ni la palabra ni el pensamiento

alcanzan a transcribir, no ha sido siempre el mismo. Ha variado con los hombres, y ha dicho, con elementos diferentes—cada vez más ricos—cosas nuevas o aspectos nuevos de las cosas. De ahí que, como afirma Mariano Antonio Barrenechea, la única teoría del arte sea su historia razonada.

Para aproximarnos a la comprensión de un autor o de una obra, nos será preciso conocer su época, el medio en que vivió, sus características psicológicas, y el concepto que tuvo de la música y de su poder expresivo.

Además, deberemos recordar que el arte musical, como toda manifestación de vida, está sujeto, en lo que respecta a la forma, a dos principios fundamentales: la *imitación*, que conserva la unidad, y la *diferenciación*, originadora de la variedad.

El medio y la herencia.

Con tales elementos como base, podremos estudiar la obra de Bach e intentar responder a quienes preguntan por el significado de su arte.

En primer lugar, deberemos observar que en la primera mitad del siglo XVIII la música no descende hasta la masa, ignora al pueblo. Constituye un privilegio de la élite, vive como enclaustrada: florece en la calma austera de una iglesia, en la severidad de una escuela, en el esplendor de una corte.

Los grandes señores de la época, muy al revés de los potentados actuales, gustaban, protegían y hasta practicaban el arte. Un príncipe o una corte sin orquesta oficial habría sido algo inconcebible.

Dichos señores no eran, de ordinario, ni ceñudos pensadores, ni metafísicos sutiles, ni místicos arrebatados. Tal vez no pasaban de ser varones pulcramente frívolos y superficiales. Ello no impide que poseyeran gustos finos, cultura depurada, y despojada sensibilidad para lo bello.

Para este círculo restringido y refinado de dilettantes compone y toca Juan Sebastián Bach.

A fin de explicar lo que Bach dice, se ha pretendido hallar

en su arte descripciones de la naturaleza, explosión de pasiones, sentido dramático. Se ha ido aún más lejos. Urgando en sus obras corales alguien descubrió, o creyó descubrir, una serie completa de fórmulas: fórmula de la alegría, del dolor, del placer, del terror, etc., etc., y la aplicaron a manera de clave para descifrar sus composiciones instrumentales.

Esto es inaceptable. La preocupación de expresar al hombre—complejo de anhelos, de pasiones, de luchas—no aparece jamás en la música de Bach. Posiblemente—como anota Combarieu—«él no habría podido comprender que en la música religiosa el compositor hiciese pesar sobre las cosas del culto la preocupación del yo. Por lo que respecta a la música de cámara le habría parecido absurdo que un artista admitido en un salón aristocrático o en una corte real se dedicara a hablar de sus asuntos privados, a exponer su buena fortuna o sus miserias secretas».

Por lo demás, si Bach hubiera querido hablar de sí le hubiera sido difícil decir algo interesante. Su vida personal carece de relieve y de intensidad. Nada excepcional la diferencia de las demás vidas. Jamás la han sacudido las angustiadas cabalgatas del ansia, ni las trágicas depresiones del pesimismo, ni los desbordes turbulentos de la alegría.

Afortunadamente, no los necesita. Su música se nutre de otras sustancias y—como los astros—traza sus círculos más cerca de la mirada inmóvil de los ángeles que del cambiante corazón de los humanos. Hecha de equilibrio, de exactitud y de claridad, parece destinada a iluminar esa región de nosotros mismos, donde—envuelto en el misterio—se elabora, segundo a segundo, nuestro yo.

Para llevar a término tal obra, Bach dispone «de una maestría prodigiosa, perfecta, tranquila, tan llena de ricos y múltiples recursos, que hacen inútil todo esfuerzo. La realización técnica es en él espontánea como una segunda naturaleza. Habla la lengua musical con tanta facilidad como el idioma familiar.»

* Combarieu.

Ante todo y sobre todo, es necesario considerar a Bach como un contrapuntista maravilloso, como un mago de los recursos de su arte.

Este arte él lo ha recibido en la sangre (herencia de generaciones y generaciones) y lo ha practicado desde pequeño.

Igual que muchas otras familias alemanas la suya se reunía frecuentemente para cantar a varias voces e improvisar sobre un tema dado. Y el niño que entonces era Bach, no sólo oía sino que mezclaba su voz a las otras voces del concierto. Así, al don ancestral se sumaba la influencia del ambiente. Así, sin pensarlo, como en un juego, su genio en embrión asimilaba todos los recursos de la técnica. Y así, en fin, se preparaba en él el músico puro, cuyo único objeto es producir las combinaciones y los desarrollos perfectos de la obra exclusivamente musical.

Expresión

Para Bach, componer música es casi resolver artísticamente un problema artístico. En ello no entra para nada el «sentimiento» (tal cual lo comprende nuestra época) ni la preocupación de expresar algo determinado*. Su finalidad es distinta, consiste simplemente en crear una obra: bella *en sí*. Es decir, una obra cuya belleza reside en la calidad de sus propios elementos.

Por eso, lo mismo escribe unas «variaciones» de carácter dulce y alegre a un tiempo», destinadas a entretener al conde Raiserling durante sus frecuentes insomnios, que compone la complicada trama armónica de cuatro fugas, nueve cánones y una sonata para flauta, clave y violín, sobre un tema del rey Federico II, o eleva—también sobre la base de un solo tema—la vasta y sabia arquitectura de «El arte de la Fuga»; en total quince fugas y cuatro cánones.

¿Es posible que haya aquí traducción de *estados de alma*?

A Bach le preocupa tan poco lo que sus piezas puedan de-

* Excepción hecha de su música vocal, en la que debía adaptarse a un texto determinado, cosa que, como veremos, no siempre le preocupaba.

cir en lenguaje sentimental, que emplea tema o trozos de sus obras profanas para sus obras religiosas; o —más sencillamente—se limita a cambiarles la letra. De este modo, cierta *cantata* en celebración de un matrimonio principesco es empleada para los servicios del primer Domingo de Adviento, y Dios pasa a ocupar en la *cantata* del segundo día de Pentecostés, el sitio del príncipe Leopoldo de Göthen. Así también, a pesar de ser un convencido y fervoroso protestante, no duda en ofrecer al príncipe de Saxe, de quien solicita cierto favor, una «gran misa católica».

Lo dicho, ¿quiere significar que la música de Bach carece de expresión?

De ningún modo. Pero su expresión, que es como la emanación del alma específica de la música, surge y se mueve en un plano a-romántico, extra-humano. Es, en consecuencia, impersonal. Nace en la música y termina en ella.

Es un error creer que nuestra sensibilidad no reacciona sino ante lo que expone pensamientos o sentimientos; ante lo que—según la expresión corriente—«quiere decir algo». ¿Quién no ha gustado alguna vez de la voluptuosidad que produce la vista de una paleta de pintor? ¿Quién no ha experimentado el estremecimiento que ondula nuestros nervios a la sola contemplación de *la línea* en algunos dibujos? Y sin embargo, ni la policromía de la paleta de pintor, ni la línea del dibujo poseen un sentido reducible a concepto.

Así, aunque en un plano infinitamente más alto y exento de toda sensualidad, la obra de nuestro músico.

Vida y arquitectura.

Se la ha comparado a los templos góticos. «Y en efecto—anota Schweitzer—hay entre ambos una analogía muy pronunciada. Un trozo de Bach no es sino la eclosión de un tema dado, tal como la catedral gótica no es sino el desarrollo de un simple motivo arquitectónico».

Yo aceptaría—aunque con reservas—la comparación, siempre que al concepto arquitectural pudiese asimilarse la idea de vida.

¿Cómo renunciar a esta «idea de vida» cuando se oye una «fuga» donde el motivo, dinámico y fecundo, en un continuo huir de sí va engendrando toda la obra, lo mismo en sus grandes líneas generales que en sus detalles efímeros y minúsculos?

Más aun que cualquier otra forma musical, la «fuga» está sujeta al doble principio de imitación y diferenciación. Una voz expone el tema, que inmediatamente es imitado (podría decirse repetido) por otra voz. Esta imitación recibe el nombre de respuesta. Tema y respuesta van pasando por todas las voces en una a manera de continua persecución. Poco a poco la persecución se torna más y más rápida, hasta dar, al fin, la impresión de que el tema es alcanzado por la respuesta y se funde en ella.

Música pura.

Se ha asignado a las «fugas» y en general a la música instrumental de Bach intenciones místicas que de seguro no fueron las del compositor.

El hecho tiene una fácil explicación. Aparte su afinidad con el estilo gótico, aparte el severo desenvolvimiento de sus contornos exteriores, este arte del que la humanidad está ausente, que no traduce nada concreto, donde en vano buscaríamos una «confesión» del autor, que—en suma—es el arte abstracto por excelencia, al producir emociones y sugerencias inclasificables, nos lleva rectos a la idea de lo absoluto, o sea a la idea de la divinidad, última expresión de lo abstracto.

Hay quienes creen que al considerar así la música de Bach se le niega la emoción. Es que, desgraciadamente, no todo el mundo puede sentir y apreciar ese agudo vértigo luminoso que algunos filósofos han denominado emoción abstracta.

En verdad existen varias calidades emocionales. Alguien ha hablado del espanto religioso que ponen en el alma de quienes son capaces de seguirlas, las elucubraciones de Einstein; Poincaré dijo, en un libro cristalino, la eminente jerarquía de la emoción matemática. Y—entre nosotros—Pedro Prado contaba como en una clase del profesor Obrecht sintió, mientras des-

arrollaba no sé qué teorema, que se le deslizaba por las vértebras el escalofrío de lo infinito.

El temblor que nos sacude oyendo las obras de Bach no es seguramente la emoción matemática. Pero quienes no sean capaces de comprender una, difícilmente llegarán a sentir la otra. Aunque son caminos diferentes, sus líneas marchan paralelas y cercanas. Por cualquiera de ellas se asciende a la región altísima donde la luz de lo eterno anonada y anula los sentidos.

Si algún día el hombre consiguiera salirse de sus limitaciones conceptuales, eliminar toda interpretación romántica, y entrar en esta música desnudo de sus siete velos de sensualidad, ese día el hombre, seguramente conocería a Dios.

BEETHOVEN

El hombre y su influencia.

Cien abismos separan la música de Bach de la música de Beethoven. Para explicárnoslo es necesario antes que nada anotar la diferencia entre temperamento y temperamento, entre vida y vida.

La existencia de Bach, calmada, excenta de sobresaltos, está siempre ausente de la aislada y sobrehumana perfección de su obra.

Beethoven, al revés, es un pasional cuyo ardor se manifiesta en un continuo volver sobre si mismo. Su vida influye y determina su arte. Nadie ha cumplido con más espontánea vehemencia el imperativo nitzchano: «Escribe con sangre». El mismo lo decía: «Es preciso que yo escriba para echar fuera todo lo que tengo en el corazón».

Y lo que el sordo genial tenía en el corazón era un trasunto de la tragedia humana: un infinito de amor y un infinito de dolor.

El lo ama todo con idéntico y descontrolado impulso. En una carta de 1813 se declara dispuesto a hacer, «hasta su último suspiro», todo el bien posible a la humanidad sufriente.

Esto no le basta. Su sed afectiva va más allá aún. Rebalsa la humanidad. «Nadie sobre la tierra—escribe—puede amar el campo como yo. Yo amo a un árbol más que a un hombre».

Conjuntamente a este sentimiento universal y panteístico se encienden en él amores más particulares y más frenéticos.

Beethoven no vivió nunca sin estar poseído de una pasión exasperada. Esta fué una de sus mil fuentes de angustia. A ella hay que agregar su sordera, su pobreza y las bellacadas continuas de un sobrino al que adoraba como si fuera hijo suyo.

Su pobreza toca a veces extremos desesperantes. En ocasiones no puede salir a la calle porque el único par de botines que posee, está hecho pedazos.

Por fin, la sordera lo ensombrece, lo deprime, lo amarga, lo impulsa al suicidio.—«Sólo el arte me ha detenido—escribe en el testamento de Heiligenstand.—Me parece imposible abandonar el mundo antes de haber producido todo aquello para lo que me siento creado».

El ambiente.

La música de este ser huracanado, contradictorio y heroico resume todo el siglo XVIII del mismo modo que Bach condensa la Edad Media y el Renacimiento.

Pero aún aquí debemos anotar una diferencia. Bach es una meta de perfección, un punto de término. Todo un género y toda una técnica agotan en él sus posibilidades. Quien quiera seguir sus huellas no podrá materialmente hacer otra cosa que repetirlo. Beethoven es como una cima de convergencia desde donde se abarca la totalidad de los horizontes. En él se encuentran todos los senderos del pasado. De él parten todos los caminos del porvenir. •

• Esta frase no importa una comparación. Anota un hecho. Bach—coronación magnífica de una época—la cierra y la sella. Queda de él, para todos los siglos, la lección—que los modernos empiezan a aprender—de la perfección: el hielo de la más alta altura que quema más que todos los fuegos de los hombres.—Beethoven, que es el primer romántico, deja necesariamente abiertas las puertas del futuro. Aún, desde cierto punto de vista, insinúa lo que hay después. Es lógico.

Si entre una *fuga* de Bach y un *coral* primitivo hay firmes y visibles similitudes, entre esta misma *fuga* y una obra de Beethoven no existen—salvo excepciones—trazos de afinidad.

Es que (aparte de la anotada diferencia de personalidad) en el período que media entre ambos autores, la vida ha dado vuelcos violentos y producido trastornos fundamentales en los seres y en las cosas. Toda la arquitectura que enmarca la existencia de los hombres ha cambiado. La autoridad de monarcas y príncipes ha ido debilitándose; la sumisión casi religiosa a su poder se ha atenuado, y vacila, cada día más, el reconocimiento de su superioridad y del origen casi divino de sus prerrogativas. Un hombre nuevo ha hecho su aparición dentro del hombre.

La música sigue un proceso paralelo a las conquistas más o menos libertarias de la conciencia humana. Ella también parece intuir que los reyes no son sino hombres, y que todos los hombres tienen derecho a la luz, a la belleza y a la alegría. Por eso resbala, casi imperceptiblemente, hacia el gran aire libre donde las muchedumbres agitan sus pasiones y enarbolan sus ensueños.

Bach, Haynd, Mozart, vivieron al servicio de príncipes o de prelados. Compusieron y tocaron para ellos. Por eso su música, más de una vez en el primero y muy a menudo en los otros dos, es graciosa, frívola y cortesana; coquetea, dibuja elegantes genuflexiones, busca agradar. Parece cuidadosa de cumplir el precepto de Couperin: «El artista deberá mirar a la concurrencia y sonreír».

Beethoven no sirvió a ningún magnate. En su música—aparte algunos trozos de juventud—no hay reverencias ni sonrisas. Late en ella—como encerrado en una malla sonora—el corazón trágico del hombre. Por sus arterias circulan todas las ansias, todos los sueños, todos los derrumbes y todos los triunfos de una humanidad que, bajo la indiferencia del cielo, va arrastrándose en pos de lo desconocido, siempre derrotada por el dolor, siempre renaciente a la esperanza.

Se considere como se considere la música de Beethoven, se la siente saturada de la espectante y alucinada vida de una época

que tuvo por lema estas dos palabras: «Tempestad y violencia». A pesar de la poderosa personalidad del autor, ella no habría sido posible sin la sacudida llena de consecuencias que en la vida del pensamiento y de la sensibilidad representa la obra de Juan Jacobo Rousseau, sin el cambio absoluto de mentalidad que supone la proclamación de los «derechos del hombre», sin ese incendio de idealidad que, por sobre la violencia de la Gran Revolución, aspiró a romper todos los límites y a hermanar en la libertad y en el amor a todos los hombres de la tierra.

El nuevo lenguaje.

Se comprende que tal arte, lleno de preocupaciones nuevas, palpitante y humano, tendiente a traducir todos los estados de alma, voz—la más íntima y más veraz—del dinamismo pasional, no podía expresarse con los mismos medios y en el mismo lenguaje del autor de las *fugas*.

Al nuevo concepto artístico, a la nueva tremolación emocional, corresponden nuevas formas exteriorizadoras. Nada de melodías superpuestas, demasiado justas para poder contener el enloquecido vuelo de la pasión. En su lugar, un solo canto, ancho y libre como el mar o como el viento, capaz de arrastrar en una sola tormenta todos los impulsos en guerra, todos los dolores y todas las delicias, todas las tinieblas y todos los deslumbramientos.

El tema único, que se desenvuelve sobre sí mismo, según el principio de imitación, no habría bastado para contener el alma frenética de Beethoven.

El, que está en lucha consigo mismo, con lo divino y con lo humano; él, de quien es esta frase de super-hombre: «voy a estrangular al Destino»; él, que habrá de morir amenazando al cielo con un gesto supremo de rebelde, no puede menos de llevar a la música su agitación y su combate de todos los instantes.

Aprovechando las innovaciones de Stamitz, de Emmanuel Felipe Bacha, de Haynd, de Mozart, de Ruths; enriqueciéndolas, superándolas, insuflándoles su exasperado dinamismo, hace de a música una especie de organismo vivo y organizado.

Así, opone un motivo a otro motivo, lanza una idea contra otra idea. Al principio de imitación prefiere el principio, no menos vital, de la lucha. Sus temas chocan y batallan; y, o se adaptan fundiéndose en una síntesis suprema, o uno de ellos sucumbe absorbido por el otro.

Expresión.

En esta dialéctica áspera y agresiva Beethoven vuelca todo su ser. Que la arquitectura adoptada corresponda o no a la forma *sonata* es algo que está lejos de preocuparle. Si es necesario la destroza sin vacilar. «No hay regla—escribe—que no pueda ser rota, si así lo exige la belleza».

Lo único que le importa es lo que quiere decir. Para que la expresión no lo traicione, para que sea la traducción exacta de su idea, rebusca, retoca, amplía, modifica y perfecciona hasta lo indecible sus temas.

Jamás desarrolla un motivo, si éste no vierte enteramente su pensamiento. Sólo así se explica esa robusta condensación emocional, esa amplitud expresiva que desconcertaba a Berlioz y lo obligaba a declararse incapaz de analizar la quinta sinfonía.

Beethoven tiene conciencia de que expresa un estado anímico profundo y superior. De ahí que, no obstante haber escrito que su música «viene del corazón y quisiera ir al corazón», afirme que «la música es una revelación más alta que la ciencia y la filosofía», y diga a Goethe que «su más vivo deseo es el de llegar a la inteligencia del auditorio y ser comprendido por él».

De lo anterior se deduce que sería ingenuo no ver en su música sino una especie de diario íntimo.

El dolor y la amargura fueron para Beethoven filudos acicates que, obligándolo a entrar más y más en sí mismo, lo empujaron hasta ese punto del yo que—según Leibnitz—«es actividad pura».

Un arte que arranca de esas profundidades ha hecho ya el camino de lo particular a lo general. Al traducir al hombre, traduce la vida, y es, como ella, «toda la sombra y toda al luz».

EL ROMANTICISMO

El período conocido en la historia del arte musical con el nombre de «romanticismo» no tiene ni un Bach ni un Beethoven que lo absorba y lo sintetice. Wagner lo deslumbra con su dominante personalidad de forjador de cataclismos sinfónicos; pero no lo abarca por completo. Junto a sus babilonias orquestales, otras sensibilidades erigen otras arquitecturas: más recogidas, más frágiles, más modestas, pero no menos importantes.

Libertad y dolor.

Una enorme disparidad separa a Wagner de los otros románticos y a éstos entre sí. Y no obstante, tras la divergencia de formas, un nexo inrompible hermana el virtuosismo brillante y algo teatral de la obra pianística de Listz y la angustiada reciedad, casi silenciosa de Schumann; la fresca exuberancia, ingenua y despreocupada, de Schubert y la elegancia melancólica de Chopin. Este nexo está constituido por la revolucionaria necesidad de innovar, de romper con la preceptiva tradicional y crear un arte nuevo, a base de la espontánea revelación del individuo.

La libertad de expresión crea, a su vez, un nuevo y sutil lazo de semejanza.

Al sumirnos en las profundidades de la música romántica, encontramos una nota dominante, siempre dicha en tono distinto, pero siempre temblorosa de idéntica vibración: la voz innumerable del dolor.

Es que tras las apariencias individuales, ¿será la tragedia la sola realidad? Es que al descender los estratos exteriores y llegar a la zona tenebrosa y esencial a donde no alcanzan las mutaciones singularizadoras, habremos de descubrir que la raíz común de la Humanidad es trenzada en angustia?

Es verdad que ignoramos todo lo íntimo de los seres que nos rodean. Es verdad que no osamos mirar demasiado dentro

de nosotros mismos. Mas, si ponemos oído a la voz de quienes tuvieron el amargo valor de ser sinceros; si ponemos oído a la voz de estos músicos románticos que escarbaron sus almas para entregar en cada nota algo de la propia vida, notaremos que sus cantos se hallan torturados de ansias desmesuradas, de invencibles nostalgias, de retorcimientos impotentes, de rebeliones y fracasos.

La vida hecha arte.

Para penetrar hasta la médula del arte romántico es imprescindible conocer algunos rasgos de la vida de sus creadores.

La distancia sólo nos permite ver en Wagner al semi-dios de la armonía, señor y dueño de los elementos, de las tempestades y de las pasiones. Si nos aproximamos un poco veremos que este forjador de mundos polifónicos no es sino un inmenso desgarrado.

Herederero del genio desbordado y epopéyico de Beethoven, siente en carne propia todas las heridas de la humanidad y sueña con el día en que el hombre nuevo destruya el mundo erigido por «el poder corruptor del oro» y edifique sobre sus ruinas la ideal ciudad futura.

Por este hermoso anhelo de juventud, Wagner expone su vida en las barricadas. Después trata de tejer con él la trama del «Siegfredo», único poema optimista de su vida.

Ensueño, ensueño solamente... Poco a poco el pesimismo lo invade, lo vence y lo empuja a exaltar el renunciamiento, a cantar la apoteosis de la muerte y de la nada.

Escuchemos un poco a este gigante desarmado y vencido, que considera el amor como «un suplicio espantoso» y que no concibe «que un hombre verdaderamente feliz pueda tener la idea de hacer arte».

«Mis noches—escribe—casi no conocen el sueño. Deshecho y miserable abandono el lecho con la perspectiva de una jornada que no me aportará una sola alegría. La sociedad me tortura, y escapo de ella para caer en la tortura de mí mismo. El cansancio y el desencanto me roen. Esto no puede durar.

Me es imposible soportar por más tiempo esta vida. Antes de continuar así me daré la muerte. Ya no creo en nada. Ya sólo tengo un deseo: dormir, dormir con un sueño tan profundo que todo sentimiento de miseria humana quede abolido en mí.

Es por eso acaso que en la obra de Wagner, la sensibilidad, el pensamiento, las pasiones, la vida entera siguen el despeñadero de la Muerte.

Sin embargo, cuando este desesperado conoce a Berlioz—cuyo genio compara al de Beethoven—siente la sensación de quien se librara de un aplastante fardo aniquilador; comprende que ha encontrado un hombre más desdichado que él.

Hay signos terribles sobre todas las cumbres del período romántico.

Schubert y Bizet como «los amados de los dioses» de que habló el poeta, mueren en plena floración primaveral. Weber y Chopin se duermen cuando aún no maduraban sus vidas, consumidos por la llama blanca de la tuberculosis. El taciturno Schumann lo mismo que Hugo Wolf (a quien sólo conocemos por las generosas páginas que le dedicara el autor de *Juan Cristóbal*) termina su sendero de espinas en el estrangulador desvarío de la locura.

La voz del individuo

Siempre la omnipotencia del Destino implacable. De los oscuros y unánimes abismos se eleva persistentemente el mismo temblor. Pero, al ir ascendiendo por los distintos estadios individuales el impulso inicial se colora de tonalidades diversificadoras, cada vez más acentuadas. Cuando llega a la superficie, en cada individuo canta con acento propio y distinto un distinto y propio dolor.

Es este aspecto singular lo que pretende expresar el romanticismo. Para lograrlo deberá declarar la guerra a todas las formas llamadas «clásicas».

La «sonata» y la «sinfonía» con sus trabazones tonales, sus desarrollos lógicos, sus dimensiones exageradas, no podían convenir a un arte que aspiraba, sobre todo, a la espontaneidad.

Los románticos las reemplazan por el «poema sinfónico», por el «lied», por la «fantasía», y especialmente por el trozo breve, sin denominación de género: especie de rápida impresión de estados anímicos, concisa notación de un momento fugaz.

Tratándose de temperamentos a menudo divergentes, era lógico que cada cual buscara manifestarse de acuerdo consigo mismo y sin preocuparse del camino seguido por los demás. Así, los *lieder* de Schubert, de Schumann y Wolf sólo tendrán de común el carácter de *lieder*. Cada cual tratará el género desde su punto de vista y cada cual dejará en él su sello distintivo. Cristalino y fácil en el primero; apretado, trémulo, con vistas al poema dramático en los otros dos.

Lo mismo sucede con la música de piano.

Dos románticos.

A la inversa de Listz (que—seducido por Paganini y dominado por su propia tendencia al virtuosismo—se pasea, sembrando escabrosidades, por todos los géneros, por todos los estilos y por todas las dificultades), Schumann estrujará su vida sobre el pentagrama. Cada trozo suyo será una gota de sangre destilada del corazón.

Debido a esto, su música, que parece hecha de silencio, es profundamente subjetiva. En ella perduran los minutos mudos y sombríos de un alma que sintió demasiado para poder hablar.

Es de él la siguiente [frase: «El amor y la amistad pasan por la tierra con un velo sobre los ojos y los labios sellados. Ningún ser humano puede decir a otro como lo ama. Solamente logra sentir que lo ama».

Y esta otra: «Yo he notado que jamás mi fantasía es tan rica como cuando tengo el alma tensa de deseo. En esos momentos quisiera estallar en música».

Y, como confirmando lo anterior, en una carta a la mujer que después será su esposa: «La semana entera he permanecido sentado al piano; he compuesto, he reído y he llorado todo a la vez».

Esto es su música: la voz, de risas y de lágrimas, del «hom-

bre interior», del hombre que no tiene lenguaje; la emoción de un agudo momento del espíritu apresada íntegra en la malla de unos cuantos compases.

Parecido tronco de interioridad hallamos en la obra de Chopin. Pero, sin el tono religiosamente confidencial, sin esa hondura recia, sin esa penetrante verdad íntima, sin ese olvido del aspecto exterior que hacen de Schumann un autor único.

Hermoso, elegante, mimado, tornadizo, dotado de una sensibilidad hiperestésica, nimbado de melancolía y de presagios por la mano segura de la Muerte, pasa sobre la tierra, sufriendo y haciendo sufrir. Ninguna gran pasión lo posee definitivamente. Como un joven dios, pálido y distante, arrastra tras su volubilidad y su inquietud enfermizas los soñadores y frágiles corazones de las mujeres.

«Chopin—escribe uno de sus compatriotas—hace volver la cabeza a todas las damas y ponerse celosos a todos los maridos».

Detrás de todo, en el fondo de todo, una infantil, infinita y complicada sed de ternura, de una ternura superior a todas las posibilidades humanas.... Y su consecuencia natural: la soledad en compañía, el aislamiento, la asfixia del espíritu.

Esta subterránea complejidad en que predomina la nota enfermiza, es lo que da a la música de Chopin esa fluidez tamizada, esa casi femenina exquisitez, tanto más cautivante cuanto que bordea las fronteras magnéticas del decadentismo.

Sólo por excepción la música chopiniana es plenamente masculina. «Su frase melódica, larga, rica de emoción—ha escrito no recuerdo quien—surge como improvisada y se desenvuelve en una atmósfera armoniosa, que acentúa su ingrátido y misterioso encanto».

Nada más opuesto a la ruidosa versión de los concertistas de hoy. Nada, también, más lejano de la sensiblería llorona y deshilachada.

Si una imagen pudiera dar idea de la esencia de esta música, yo la asimilaría a la gracia del Otoño, grácil, melancólica y aristocrática; igualmente distante de la temblona y gemi-

dora caducidad del invierno que del sensual y rutilante bochorno canicular,

DEBUSSY

Él y los otros.

Contemporáneamente a la vida y al triunfo del creador de *Pelleas*, viven y triunfan autores absolutamente diversos de él. Pero ni ellos ni nadie, después de su aparición, pueden hablar el lenguaje musical como lo hablaron antes. Todos, hasta los que se proclaman sus enemigos, directa o indirectamente, le deben algo.

La continuidad en el arte.

Los detractores de la música moderna, y también algunos de sus más fervorosos turiferarios, han sostenido que la obra de Claudio Debussy es un fenómeno aparte, sin relación de ninguna índole con el pasado.

Error. En la historia del arte hay una permanente solución de continuidad. Nada de sucesos inexplicables, nada de apariciones sobrenaturales. En música, igual que en biología, siempre duerme, hundida en el ayer, la raíz vital de hoy.

El debussismo, idéntico en esto a todas las anteriores tendencias artísticas, apareció como una reacción contra la tiranía y las pretenciones absorbentes del pasado.

El romanticismo había aportado al arte la expresión del individuo, la sensibilidad humanizada; había sido revolucionario; había establecido con Goethe, y lo había probado, que «el artista tiene que crear de dentro hacia afuera, pues, haga lo que quiera, sólo logrará dar a luz su propia personalidad».

Impuesto al mundo después de larga y encarnizada lucha, no tardó—cual sucede a todas las teorías triunfantes—en anquilosarse, convirtiéndose en yugo y cadena de toda tentativa remozadora.

Durante medio siglo no se sintió ni se pensó sino a través de Wagner, convertido en el dios de los románticos.

De este absurdo unilateralismo tenía que surgir y surgió la apoteosis de la oquedad, de la hinchazón, de la hipérbole, de la falsificación sentimental. Admirable era el lenguaje wagneriano en Wagner; pero resultaba ridículo que todo el mundo quisiera manifestarse con sus medios formidables.

Lógicamente la reacción buscó, cristalizó y exaltó las virtudes antípodas, la intimidad, la gracia, la medida, el matiz.

Se operaba así, en la música, parecida reversión a la que años antes se verificara en la poesía. Después de Wagner surgía Debussy, tal cual, tras la resonante trompetería de Hugo, se impusieran las desvaídas evocaciones de Verlaine.

Del Oriente a Francia.

Como Verlaine, Debussy revoluciona el fondo y la forma, el sentimiento y la técnica. Su aguda sensibilidad no puede amoldarse a los medios expresivos aceptados, difundidos y consagrados por la tradición. La malla de la orquesta wagneriana repugna a la irisada tremolación de sus ideas, es inapta y grosera para captar los escalofríos de su sensación, las cambiantes y fugitivas actitudes de su espíritu. Por eso, vuelto hacia el Oriente, de donde «han venido todas las grandes revoluciones», busca en él una estética más suelta, más flexible, más plástica.

Y el Oriente—por intermedio de los rusos—le entrega el ejemplo de sus libres y sensuales policromías, de sus sorpresas rítmicas, de sus virginales combinaciones armónicas.

«El principio de la nueva estética—escribe Laloy—reside en que las notas se atraen directamente, sin buscar el apoyo de una escala determinada; que los acordes se atraen sin necesidad de cadencias; que las ideas se atraen sin necesidad de modulaciones; y que todo se encadena sin obedecer a ninguna ley sino, simplemente, a las reglas de la sensación auditiva».

Todos los acordes se consideran consonantes. Ellos formarán la verdadera unidad de la obra, describirán el ambiente, y rodearán las ideas melódicas impidiéndoles luchar unas contra otras.

Dueño de los medios propicios a la traducción de su ensueño, Debussy frecuenta a Mallarmé y los poetas simbolistas, a

Monet y los pintores impresionistas, convive con ellos, se satura de su estética y concluye por aplicar a la música los principios fundamentales del simbolismo y del impresionismo.

Latinidad.

Verlaine, el «padre y maestro mágico» que dijera Darío, le insinúa la ruta:

«Siempre matices; el color nunca»...

De acuerdo con él, Debussy no aspirará a trazar la trayectoria neta y precisa de un sentimiento o de una pasión. Suggerirá únicamente. Su línea melódica, sinuosa y desdibujada, su armonía tornasolada e inestable, crearán en torno y dentro de nosotros mismos la atmósfera prestigiosa de los encantamientos, dirán la irreemplazable palabra que nos sitúa en un estado interior propenso a todas las posibilidades emocionales. La música de este poeta prismático y refinado abarca todos los géneros y todos los ambientes.

Pagana, voluptuosa en la «Siesta de un Fauno», será en «Pelleas y Melisande» severa, hermética, desolada sin alaridos, trágica sin confesiones. En sus descripciones de la España árabe aparecerá cálida, orgiástica de color y de ritmo. Siempre flexible, se volverá aérea e incendiada en el «cuarteto», panteísta en «Primavera», irradiante en «El mar», litúrgica y envolvente en las evocaciones de la India, maga de todos los recursos en la resurrección de leyendas desvanecidas y misteriosas.

Pero ya reviva los días (azul y blanco) de Grecia, ya reencarne el alma milenaria del Oriente, ya se sumerja en el mar o en el aire vivo de la campiña, Debussy es siempre un artífice latino, insigne y transparente.

Impresionismo.

El romanticismo describía el paisaje. Debussy busca entregarnos el alma misma de la Naturaleza. Nada hay en su música que se acerque a la transcripción externa, mucho menos a la imitación. Es el temblor interior, es el hormigueamiento divino que, detrás de las formas visibles, da la Vida; es, en las entra-

ñas de la tierra, la palpitación inefable del corazón de Dios.

Tal prodigio de sugerencias no es, ni mucho menos, de una pieza. Hermano de Monet, Debussy comprende profundamente su credo estético.

«Cada momento (escribe Mauclair), el más mínimo, el más rápido, deja un matiz diferenciado. Por consiguiente, deberá expresarse la impresión momentánea de las diversas graduaciones del espectro, tomar la inspiración en cualquier instante, pues todos tienen su particular belleza, todos son un lapso de la *existencia*».

Esto, exactamente, es lo que, en las esferas del sonido, verifica Debussy. Con el incesante fluctuar de los elementos de su música van sucediéndose las incitaciones innumerables.

Cada frase, cada compás, cada acorde, nos envuelve en una renovada atmósfera voluptuosa, nos da un insospechado aspecto de belleza, nos roza los nervios con una inédita delicia.

Como en una diadema—ha escrito alguien—cada piedra, sin dejar de ser un factor en la perfección del conjunto, luce su aislado y singular esplendor, así en este arte, cada acorde—aparte su valor como nota integradora del todo—nos satura de sus individuales efluvios, vuelca en nosotros su iris único. Antes que lo hayamos gustado, otro y otro llegan a precipitar, en un ansia creciente, la deleitosa embriaguez.

Tal es la música debussyana, acaso la más refinada y sensual que haya roto el aire en la tierra de los hombres.

EL EXPRESIONISMO

Hoy como ayer.

Años atrás, la reacción (que había combatido a Wagner) se apoyaba en él para declarar hereje a Debussy. Hoy se cobija en Debussy para atacar al expresionismo.

Y conste que este es, en varios aspectos, una especie de ojo nórdico de la música debussyana.

En efecto, lo más visible del arte expresionista es el horror

a las orgías sinfónicas y a las complicaciones instrumentales, el desprecio por el teatro, por las grandes masas orquestales, por las sonoridades demasiado opulentas, y paralela y consecuentemente, el culto de la simplicidad.

Como se ve, desde los puntos de vista señalados, los músicos alemanes contemporáneos siguen, perfeccionan y exageran las tendencias y orientaciones del autor de «Pelleas».

Idéntico acuerdo existe en lo que se refiere a prescindir de tratados y tradiciones. Oyendo o leyendo las obras del uno, lo mismo que oyendo o leyendo las obras de los otros, escolásticos y románticos deben sentir que el espanto les eriza los cabellos.

Pero... sólo hasta aquí llegan las analogías. Desde este punto las rutas se bifurcan y se distancian.

Ascefismo.

La música de Debussy, francesa hasta la médula, heredera del espíritu lleno de gracia de los clavecinistas franceses, busca ser una permanente fiesta para el oído. Antes que nada quiere llegar a los sentidos y envolverlos en su sabio halago acariciador.

Los alemanes hoy están demasiado dentro de una realidad hecha de limitaciones y de forzada tensión para curarse de la sensualidad y de sus sutiles refinamientos.

El dolor—sumo y perennal maestro—se ha instalado entre ellos y va guiando los pasos adolescentes de su música. Es este mentor adusto y depiariado quien los retrae del panorama de la naturaleza, quien los aleja de aquel saturnal dinamismo que fuera la nota culminante en las bacanales sonoras de Strauss, quien los vuelve hacia la noche interior y los torna concentrados, abstractos, metafísicos.

Se opera en los compositores teutones—aunque por razones diferentes—el mismo fenómeno que en los primeros cristianos. Al triunfo del carnal y resplandeciente júbilo pagano oponen la meditación y el análisis; a los laureles gloriosos y a las rosas de púrpura, los calcinados y desnudos caminos del espíritu.

Su arte desdeña terminantemente todo cuanto tienda a agradar, cuanto hable a los nervios, cuanto diga de voluptuosidad. Que sus combinaciones armónicas duelan, que hieran los nervios, que perturben la sensibilidad, es algo que no les preocupa mayormente.

Metafísica.

Arnoldo Schomberg, uno de los expresionistas más audaces y menos accesibles, escribe: «Veamos: ¿qué es lo que llaman agradable concordancia de sonidos? Para mí, nada. Me importa mucho más la verdad».

Es preciso agregar que Schomberg cumple su breve credo tan a conciencia y con tanto desenfado que—anota un crítico— hoy por hoy constituye el espanto de todos aquellos que en la armonía musical buscan el deíctico.

La persecución de la verdad, de lo recóndito, de lo incorpóreo como expresión última de la belleza, y la correlativa prescindencia de lo exterior, colocan a los modernos músicos alemanes en permanente estado de guerra con el público.

Elios lo saben y lo saborean... Su desprecio por al auditor burgués no cabe en ninguna medida.

Hojeando sus revistas, no se puede menos de imaginarlos, osados y juveniles, entonando bulliciosamente la marcha de «los compañeros de David contra los filisteos» que finaliza el «Carnaval» de Schumann.

Los novísimos creadores rechazan todo lo que adivinan demasiado humano. «Quieren inmaterializar la música, libertarla—según sus teorizantes—de la cárcel de los sentidos, elevarla sobre lo terreno, espiritualizarla sublimadamente».

Tras esta retórica un poco nebulosa, late, en verdad, un claro y definido anhelo: limpiar la música de los elementos extraños que la adulteran, redimirla de la intromisión de las demás artes, dejarla *música*, exclusivamente música.

Pureza.

Y como en el principio era el ritmo, y como la más adecuada

manifestación del ritmo se halla en la melodía, los expresionistas cultivan apasionadamente el contrapunto, desencadenado de todas las trabas ancestrales, devenido el libre y polifonal desenvolvimiento de diferentes melodías simultáneas.

En el movimiento expresionista caben todas las graduaciones y variantes individuales. Así desde Kreuck—que predica la vuelta a Bach—va hasta Paul Hindemich que sale a la calle a apresar la pulsación canalla de la hora danzante.

Entre ambos polos, figuran quienes—como Bela Bartok—han ido a beber en la milenaria vertiente de la canción popular.

El «*lied*» que—según definición conocida—es «la cristalización de las sensaciones percibidas por una raza y conservada en estado latente por cada uno de sus individuos», satisface la devoción melódica del expresionismo y su tendencia impersonal.

Después de desinfectarlo eruditamente, después de alivianarlo de lo pegadizo y agregado, después de condensarlo en lo virtual, en la pura línea primaria, los nuevos músicos elaboran, sobre su base, obras de una simplicidad desconcertante, ingenuas, matinales, aparentemente pueriles.

Nietzsche afirmó un día: «La música debe producir en quien la oye análoga impresión a la que experimentaría asistiendo a la creación del mundo por Dios».

Los expresionistas piden al oyente la misma virginal actitud, y exigen del compositor una correspondiente facultad de *creación*. Ellos no quieren ver, ni sentir, ni reaccionar presionados por la herencia, mutilados por la costumbre. Su aspiración central es la de colocarse en el estado de maravillamiento en que debió estar Adán al salir de las manos de Jehová, y así, en ese estado—traducir su espíritu sin sujetarse a ninguna de las normas impuestas por el pensar y el sentir colectivo.

De ahí la frecuencia con que los nuevos artistas manifiestan el deseo de la infantilidad, la obsesión de ser como los niños.

Frente a ellos.

La crítica oficial y, lo que es más lamentable, los mismos

que ayer fueron sus víctimas, no han podido comprender y niegan el pan y la sal a los innovadores de hoy.

En arte, igual que en toda manifestación humana, siempre ha sido así. Cualquier esfuerzo renovador, cualquiera iniciativa enderezada a abrir sendas futuras, está sentenciada a estrellarse contra las malas supervivencias del pasado.

Hoy—como ayer y como siempre—la confabulación de los intereses y de la inercia trata de estrangular al porvenir, midiendo con el rasero de la mediocridad la fuerza creadora de los que ven más, sienten más, comprenden más.

Por fortuna, existen también hoy — como ayer y como siempre — inadaptados, descontentos y rebeldes que saben «*vivir su día*, llenar hasta los bordes la hora caminante, y ser, en el ánfora grácil, buen vino que rebosa» *.

* Ortega y Gasset.