

# CRONICA RETROSPECTIVA

## *Dukas o el eclecticismo*

### EL MUNDO MUSICAL DE 1840

«En mi tiempo, señor, no se llegaba nunca». Esta réplica de Degas a un joven pintor anhelante de alcanzar la gloria a toda prisa, podría servir de epígrafe a una biografía de Eduardo Lalo. Como César Franck, como Camilo Saint-Saëns inclusive, Lalo conoció en su juventud todos los dulzores de una época particularmente enemiga de los talentos libres de la imitación servil de los modelos consagrados. ¡Modelos que eran todavía Meyerbeer, Halévy, Donizetti, Auber y Adam! Representaban el gran arte y casi toda la música. Aunque la verdadera música no fuera ignorada en absoluto ni totalmente menospreciada. Se sabía que había sinfonías. Se estaba con vaguedad informado de la existencia de una música de cámara. Y se respetaban estos géneros sabios. Se les concedía una previa confianza. Pero se dejaba su culto a los especialistas, a los aficionados tesoneros y a los abonados a los conciertos del Conservatorio. Estos formaban un grupo de iniciados, demasiado poco numeroso como para imponer una reputación nueva, cerrado por principio a toda novedad y persuadido de que no había más buena música que la de los muertos, que se habían llevado su secreto a la tumba.

No obstante, Berlioz había por entonces, y a intervalos, turbado esas ideas y sacudido aquel pesado ambiente. Bien que sus manifestaciones fulgurantes no pasaran sino de un fenómeno aislado. Y aunque se creó calurosos partidarios, aunque suscitó violentos entusiasmos, sus apariciones pronto volvían a caer en el silencio y casi todos lo consideraban como un excéntrico, medio loco.

Tal era poco más o menos el estado del mundo musical cuando, hacia 1840,

Eduardo Lalo vino de Lille a París para formarse como compositor.

### EL DESPRECIO A LA GLORIA Y LOS FINES DEL ARTE

Lo que salta a la vista inmediatamente en la historia de los comienzos del arte musical moderno, es la simplicidad de sus primeros destinos. Eran por completo religiosos, como en las demás artes, y no precisaban recurrir al sufragio de ningún público. En el canto-llano, la música es también tan anónima como en la canción popular. Fueron precisos varios siglos para que apareciese, con el contrapunto y la oposición de las melodías entre sí, un arte de formación sabia, cuyo fin es por otra parte, tan inmediato y casi idénticas sus relaciones con el objeto que persigue. Ni Palestrina, ni sus contemporáneos, ni sus sucesores bajaron para lo que se llama la gloria. Su obra lleva aún los rasgos del anonimato de las edades precedentes. La música religiosa no se hallará, en consecuencia, de acuerdo con las conveniencias de su función, sino en cuanto repudie toda relación con el arte mundano, individual y apasionado que, imaginado en el mismo tiempo por los madrigalistas, va gradualmente a procurar el nacimiento de la ópera y a colocar, por primera vez, la música bajo la dependencia del auditor.

Así, desde su primer y completo desenvolvimiento en formas artísticas, en las grandes escuelas italianas y flamencas, el arte musical reviste una significación trascendente que penetrará poco a poco las producciones del ingenio profano y no se perderá jamás. Los grandes maestros de todas las épocas despertarán los ecos de este arte sin público en algunas de sus obras, con frecuencia las mejores y las más

bellas. El sentido ritual de la música religiosa podrá debilitarse más y más. Su significación superior acrecerá con elementos nuevos y se enriquecerá con todos los modos de interpretación libre. La más alta música moderna nacerá de aquélla, poco más o menos como la filosofía ha nacido de la teología escolástica.

#### MOZART, MUSICO DRAMATICO

Al aparecer Gluck, el predominio del drama sobre el espectáculo y sobre el placer puramente musical, se estableció de una manera que parecía definitiva. La música sinfónica, nacida de la alianza del contrapunto y de la música de danza, se emancipó poco a poco de las formas antiguas de la *suíte* y del *concierto*; con Haydn, ensaya intentos más audaces y con Mozart llega a maravillosos resultados. El prestigio de la música instrumental va desde entonces a ganar cada vez de una manera más firme el dominio entero del arte. Mozart, cuyo genio renueva todos los géneros, va a crear respecto del teatro de Gluck, y por oposición a él, otro por completo diferente, cuyo lenguaje musical, elevado al último grado de la flexibilidad y a una riqueza desconocida hasta ese momento, le servirá de base y de principio.

La aparición de este músico prodigioso, decide una orientación hacia rutas nuevas. Las grandes corrientes del arte moderno se hallan desde entonces establecidas. Las direcciones divergentes del drama musical se acusan progresivamente, mientras que la posición del artista frente al público se modifica cada vez más y el instinto de la multitud substituye decididamente en su influjo a los del gusto aristocrático. Esta evolución de dos siglos, que recorre todos los grados de formación y de crecimiento de la música instrumental y del teatro cantado, se corona con una floración de obras maestras. Pasará los límites de la tradición clásica, de la trazada por Gluck, Haydn y Mozart, y alcanzará con Beethoven el punto en el cual el arte tradicional se pierde en la fantasía y su función social vuelve a hacerse religiosa en el sentido más amplio de la palabra.

#### APOLOGIA DE WAGNER

Ricardo Wagner edificó su obra gigantesca sobre la idea de ese arte-religión que intentó aceptara la humanidad nueva y que es, si bien se considera, vecino al arte de las grandes épocas creyentes, al reencontrar su correspondencia exacta bajo una forma trágica y apasionada. Al penetrar la tradición dramática y musical de Gluck y Mozart con la luz trascendente de la obra de Beethoven, al colorearla con el pintoresquismo romántico de Weber, al transferirla una dignidad poética que la hace apta a la expresión de los conflictos más misteriosos del alma y del destino humanos, que la sinfonía resuelve en una armonía superior, el drama wagneriano reemplaza a la creación musical en el terreno del lirismo metafísico de las edades de la fe. El público de su tiempo, con el que Wagner se mantuvo en perpetuo antagonismo, estaba tan poco preparado como era posible para experimentar el despotismo ideal de una tal concepción dramática. El viejo arte decorativo de la ópera, encorsetado en algunos rasgos tomados al heroísmo clásico de Gluck y de Spontini, bastaba a sus necesidades de belleza. Ciertamente, la novedad musical de la obra wagneriana era ya de por sí un grave obstáculo a su difusión. Pero aún cuando el músico Wagner hubiera desde el primer momento triunfado como triunfó más tarde, la verdadera naturaleza de su arte no hubiera sido mejor comprendida, o por lo menos no se hubiera asimilado mejor a las costumbres del Teatro-Comercio que lo ha sido hoy, cuando forma el fondo de todo repertorio que se respeta.

El verdadero pensamiento de Wagner, aquel cuya imagen nos es fielmente trazada por las realizaciones de Bayreuth, imprime al arte un carácter tan severo, en efecto, como el apoyo de una verdadera religión tan solo hubiera podido prestarle cerca de un público de una legitimidad indiscutible, como en otro tiempo lo hiciera el culto católico con el arte de Palestrina.

(De los artículos de Paul Dukas, publicados por la «Revue Musicale», «Mercure de France», etc.)