

CRONICA RETROSPECTIVA

Sensibilidad y clarividencia

(Los escritos de Paul Dukas)

EL GENIO CREADOR DE MONTEVERDE

«Orfeo» es una de esas obras que resumen el genio de un autor y de una raza y la tendencia más noble de una época. A principios del siglo XVII, la lengua musical estaba en formación. El estilo contrapuntístico había cerrado el ciclo de su evolución y producía obras maestras definitivas. La expresión de las pasiones humanas que los fundadores de la ópera,—los Caccini, los Peri, los Monteverde,—estudiaban y pretendían alcanzar conforme a la doctrina de los griegos, parecía un terreno tan nuevo como la música misma. Monteverde y sus contemporáneos tenían que crearlo todo: su arte y el lenguaje de su arte. Pasados tres siglos, todavía uno se maravilla de la energía de sus esfuerzos y de la altura a que los llevaron.

Las innovaciones de Monteverde se relacionan estrechamente, en el fondo y en la forma, con las de Lully, Rameau, Gluck y Wagner. El músico de Cremona fué el primero en esta gran línea e igual a sus hermanos en genio. Su concepción del drama es grandiosa y austera. El coro final de «Orfeo» resume el sentido elevado que el poeta y el músico dan al mito antiguo: Orfeo venció a los Infiernos, pero ayudado por el amor. Sólo el hombre que triunfa de sí mismo, logra la victoria eterna. Y, a pesar de algunos intermedios de carácter pastoral, la obra entera conserva una expresión severa, armoniosa, de proporciones perfectas que le asignan, en el pasar del tiempo, una fisonomía destacada.

Seguramente, las formas empleadas en esta partitura y el lenguaje musical que encontramos nos seducen por la relación que establecemos entre su arcaísmo y la profundidad de sentimiento que recubren. Pero, cuando hacemos abstracción del unísono musical que ha surgido entre Monteverde y nosotros, la audacia y la novedad de su estilo se nos descubren en todo su esplendor y fuerzan nuestra admiración. Los sentimientos ingenuos de los pastores, la pintura de la felicidad de Orfeo antes de la catástrofe, valen tanto por lo apropiado de su melodía y la busca del colorido instrumental como las sorprendentes descripciones del Infierno y la desgarradora expresión

de las arias donde se exhala el sufrir del amor perdido.

MOZART Y BEETHOVEN

Mozart contaría entre los compositores como un prodigio único, (si Bach no hubiera existido), por no salirse jamás de la expresión musical. Todo lo que sentía se transformaba espontáneamente en música, sin que nunca se advierta al escucharlo que haya buscado en la expresión de los sentimientos una «traducción» que haga sufrir a la música deformación alguna. Después de Beethoven, la música ha cobrado en general ese aspecto de «traducción» del orden psicológico en el orden musical; se podría afirmar incluso que la mayor parte del placer que el auditor de hoy recibe con la música proviene por la impresión de lucha que el compositor debe entablar para expresar musicalmente fenómenos interiores cada vez más complicados. De aquí, esos choques, esas explosiones, esos desgarramientos y todas esas extrañas bellezas que uno se complace en señalar como características del arte presente. Desde el punto de vista de la música absoluta, no pueden estimarse sino como síntomas evidentes de degeneración. De Beethoven a Strauss, pasando por Berlioz, la música «traductriz» ha hecho grandes progresos. Lo que proviene, sin duda, de que se dirige, y deberá siempre dirigirse, a las masas, incapaces de complacerse con la sola emoción musical.

Nada puede prevalecer contra los hechos históricos. Una admiración exclusiva por Mozart no puede ser hoy más que artificial. Lo que hemos perdido en el orden musical propiamente dicho está compensado por la extraordinaria variedad e intensidad del arte moderno. No debemos olvidar que Beethoven, al obedecer a principios por completo diferentes de los de Mozart y al violentar a veces la música para obligarla a plegarse a todas las exigencias de la expresión, incluso las más audaces, descubrió la razón de impulsos prodigiosos y el principio de una amplitud y de una diversidad de formas que Mozart no conoció. Beethoven fué el primero que descubrió intuitivamente el gran secreto de que la forma no es un marco vacío para rellenar con más o menos ingenio, sino que está engendrada ella misma por la idea musical.

LA PATÉTICA DE TCHAIKOWSKY

Hay dos especies de música rusa: la oficial y la otra. La Sinfonía de Rimsky Korsakoff es de la segunda especie; la de Tchaikowsky, se clasifica en la primera, que no es la mejor. Tanto como el encanto es espontáneo, la inspiración melódica llena de sabor y la instrumentación liviana y fuerte en «Antar», tanto me parecen mezquinas las ideas generadoras y la factura de esa copiosa Sinfonía Patética. Y ante todo, ¿por qué esta Sinfonía se titula Patética? ¿En recuerdo de la célebre Sonata de Beethoven? ¿Quién no sabe, entre los músicos un poco informados, que la boga obtenida por esta bella composición gracias a su título, etiqueta preciosa para los aficionados, exasperaba a Beethoven? Su despecho por ver colocar sobre sus otras composiciones de piano la sempiterna Sonata Patética era tal, que rechazó a un editor que le ofreció estimulante remuneración por escribir «otra sonata patética», a pesar de su angustiosa necesidad de dinero.

Toda bella música, profunda, audaz, rica de acentos, no tiene necesidad de llevar subtítulos como patética, dramática, etc. No comprendo qué ha ganado la sinfonía de Tchaikowsky en su carácter con tanto como le falta para conmover e interesar. La longitud redundante de sus desarrollos, su instrumentación casi militar, la hinchazón melódica de las ideas, algunas de las cuales huelen a casino a una legua, testimonian menos la extraordinaria facilidad del compositor que su falta de estilo y el poco control que ejercía sobre sí mismo.

Mussorgsky y Borodin son mucho menos admirados que Tchaikowsky, incluso allí donde se les conoce por algo más que de nombre. ¿Por qué? ¿Por qué siempre los talentos subalternos, el genio de contrabando derrota al genio auténtico, al talento refinado y perfecto? ¿A qué se debe esto? Sin duda a la inclinación natural de las masas hacia la mediocridad de pensamiento y de sentimiento que no las exige alzar la cabeza para admirar. Tal vez también por una ley misteriosa que quiere que las más grandes obras se engrandezcan en la sombra. Tchaikowsky disfrutó en vida de todas las oportunidades y en muerte goza de todos los honores. ¿Prueba esto que sea un músico más grande que Rubinstein que, él por lo menos, ha dejado el recuerdo de haber sido un ejecutante genial?

EL PELLEAS DE DEBUSSY

Al considerar la partitura de «Pelleas et Mélisande» algunos se han sentido autorizados a declarar que

allí no hay ritmo, ni melodía, ni armonía; otros, no encuentran ninguna traza de desarrollo temático ni incluso temas musicales inteligibles; varios, en fin, sólo advierten un agradable y monótono zumbido de la orquesta, que ronronea al azar. Como si, fuera del poema de que surge, la música, no dividida en fragmentos separados, pudiera y debiera hallar en sí misma su equilibrio; como si el ritmo, la melodía y la armonía fueran cosas de por sí, independientes de la individualidad del artista creador y no la expresión más íntima de su creación personal; como si el desarrollo temático estuviera por siempre ligado a la forma que Ricardo Wagner le ha dado al obedecer a las necesidades de su genio particular. En realidad, si hacemos abstracción de esa incómoda moda de juzgar por comparación, que ataca de nulidad a la mayor parte de los críticos y paraliza toda receptividad espontánea, reconocemos muy pronto que la música de Debussy es, por el contrario, muy melódica, muy rítmica y de una concepción armónica tan nueva como audaz. Lo que ocurre es que este melodismo, esta rítmica, esta armonía no son aquéllas que la imitación de los maestros ha dejado caer en el dominio público. Son las suyas, sobre todo la armonía, a propósito de la cual se ha gritado contra la violación perpetua de las reglas, cuando no es sino la extensión genial de los principios fundamentales. Lo mismo, la economía del desarrollo temático, ordenada desde un punto de vista no simplemente musical, sino profundamente psicológico y por completo nuevo. Lo mismo, todavía, la lógica del comentario orquestal, de una unidad de composición admirable. Todo esto es de él, muy de él, y es placentero que se le reproche, después de haberse tanto complacido con los defectos opuestos de sus colegas, transformados en poco menos que en cualidades.

Para percibir plenamente y sin esfuerzo la belleza de la obra del músico, basta contemplarla no desde el lado sombrío de los técnicos y de las columnas de plomo, sino del lado de la luz que resplandece del poema. Desde allí todo se anima y cobra vida, todas las fases de la obra aparecen distintamente sobre un fondo común de emoción y de humanismo, cada compás se afirma de acuerdo con el decorado que subraya, desde lo más sombrío a la más vibrante claridad, desde los sentimientos más tiernos a los más apasionados, a los más terribles y a los más misteriosos. «Pelleas et Mélisande» no es sólo una obra maestra, sino también un maravilloso espectáculo.

(De «Sur la Musique» de Paul Dukas).