Breves estudios musicales

Editor: JOSE CALERO
Periódico EL MUNDO
HABANA, (Cuba)

JOSÉ CALERO

Breves estudios musicales

LA HABANA
IMPRENTA "EL SIGLO XX"
REP. DEL BRASIL, 27
1926

PRELUDIO

DESDE su adolescencia, el autor de este libro, impulsado por su temperamento y por su devoción artística, se consagró al estudio de la música. Aquí, en la Habana, aprendió solfeo y piano, bajo la dirección del reputado maestro Gaspar Agüero, y la técnica y el buen gusto del canto, para educar su voz de tenor, guiado por los insignes maestros Antón, Jordá y Meroles, por el valioso barítono Juan González y por los distinguidas profesoras de música, Sras. *Munda* de Vieta y María Luisa Sanguily, viuda de González; técnica vocal en que siguió perfeccionándose, siempre dirigido por sabios pedagogos, en Roma, Venecia y Milán, focos luminosos y sugestivos del arte, en los cuales el entonces joven estudiante

cubano pudo aspirar la fragante esencia de la belleza lírica y moldear su criterio en la fragua del buen gusto, cualidad fundamental de la crítica artística.

De regreso en esta ciudad, José Calero empezó a actuar en el campo del arte musical, en diversas fases individuales, y así tomó parte en fiestas privadas y públicas, como cantante; fundó la sociedad de conciertos *Bellini,* con el concurso de la notable pianista María Luisa Maury; cooperó, como uno de sus principales y más entusiásticos miembros, a la fundación de la floreciente sociedad *Pro Arte Musical,* y desde 1917 viene laborando continuamente, en calidad de crítico consciente y honrado y de propagandista fervoroso de la cultura artística, en la sección de *Arte Musical,* del gran rotativo *El Mundo,* de esta misma ciudad; sección en que tuvo la honra de suceder al insigne e inolvidable compositor y musicólogo José Marín Varona.

Encariñado con su noble ministerio de crítico musical, Calero lo ejerce con tanto entusiasmo como buena fe; procura siempre alentar y no decepcionar ni deprimir; sabe documentarse e ilustrarse para juzgar mejor, y aspira a exaltar todo lo que redun-

dar pueda en beneficio y en honor del arte musical cubano o signifique un progreso para la cultura musical de Hispano América.

Este interesante libro—que su autor no vende, sino regala—es prueba fehaciente de lo que dejo afirmado.

Congratulo, felicito y reitero mi aplauso y mi estimación al fiel y perseverante devoto y luchador en pro del arte musical en Cuba que ahora nos brinda generosamente, en este bonito volumen, la más digna ejecutoria de sus nobles esfuerzos y aspiraciones por el progreso y el triunfo del arte inefable e inmensamente sugestivo que aplacó a las furias del Averno y que, más que ningún otro, nos lleva, en sus ondas armónicas, a las regiones del infinito y del ensueño...

DUCAZCAL.

La Habana, 23 de septiembre de 1926.

ADVERTENCIA

Movido por el afecto natural que nos inspiran los frutos de nuestra mente, y con el objeto de conservarlos en la mejor forma posible, y también por lo que puedan tener de utilidad para nuestra cultura artística, me decido a recopilar y reimprimir, en este volumen, varios de los artículos por mí publicados en la sección de *Arte Musical*, del periódico *El Mundo*, de esta ciudad.

El presente libro, de edición limitada, no está destinado a la venta, sino a servir de regalo—hasta donde alcancen los ejemplares—a los devotos de la música y, entre éstos, en particular, a los amigos de

EL AUTOR.

La Habana, 23 de septiembre de 1926.

ACTUALES TENDENCIAS DE LA DANZA EN SU ALTA CONDICION MUSICAL Y ESTETICA

ISADORA DUNCAN

Han transcurrido ya algunos años desde aquellos días en que Isadora Duncan anunciaba al mundo, ante la sonrisa escéptica de la crítica, el descubrimiento de una nueva forma de arte, llamada a trastrocar completamente todos los valores estéticos y técnicos de la danza. Desde entonces se ha escrito mucho sobre la personalidad de la artista yanqui, se han discutido sus principios, y apenas si hay quien no conozca su nombre; pero son muy contados, seguramente, los que han podido darse cuenta exacta de lo trascendental de la actitud de la danzarina norteamericana.

El verdadero valor de la obra de la Duncan no está en sí misma, ya que como artista fué mediocrísima, sino en lo que significó para el arte la renovación que nos impuso. Educada en las antiguas escuelas

de la danza clásica, en un medio limitadísimo de técnica y de expresión, supo tender noblemente sus instintos hacia las normas griegas, para empaparse en el antiguo espíritu y para arrancar a las civilizaciones muertas el secreto de sus líneas inmóviles o estáticas, en la obra de los artífices. Supo, a través de los siglos y del cristianismo, volver a sentir la embriaguez divina de Dyonisos o las serenidades líricas de Apolo. Todos los antiguos conceptos de la tragedia y la alegría, de las pasiones vibrantes bajo la fuerza de los sentidos, o de la belleza divina de los cuerpos rítmicos y musicales bajo la luz del Sol, toda el alma luminosa de la Hélade, fué rediviva merced a su esfuerzo inaudito.

Al proclamar el desnudo como base estética de la danza, se oponía totalmente al criterio dominante del baile clásico creado por las escuelas italiana y francesa, que para adaptar la danza a los prejuicios sociales, crearon el baile de punta que, al esconder totalmente el cuerpo, le da apariencias irreales y fantásticas. El baile de punta representa la entrada del catolicismo romano en la danza; es el sentido religioso que se apodera del cuerpo como de un incensario, en el que ardiesen todos los renunciamientos.

La técnica de la Duncan procura resucitar la mayor parte de las actitudes de las antiguas estatuas o de los bajo-relieves y los frisos que ornaron antiguamente los templos. Un estudio paciente y pleno de inteligencia le ha permitido fijar algunos principios técnicos, sobre cuya base han sido reconstruídas infinidad de danzas. Desgraciadamente, la reconstrucción no resulta perfecta por el hecho de carecer completamente de la música.

Merced a Isadora Duncan, podemos saber cómo se movían las danzarinas de la Hélade, pero no conoceremos nunca el verdadero secreto de sus danzas, mientras ignoremos el ritmo que las animaba.

De todos modos, la labor de la Duncan ha sido decisiva. Hoy se han visto completamente aceptadas sus conclusiones, y los maestros rusos del *ballet* se han encargado de difundir y de dar una forma de perfección a lo que entrevió esta mujer admirable.

Sin embargo, es preciso reconocer que aun nos falta mucho para poder concretar un gran arte coreográfico. La danza peca de mecánica, de convencional, de inexpresiva. Hasta el *ballet* ruso, la forma más perfecta a que se ha llegado, carece de poder de expresión y le falta sinceridad. Y es que no ha nacido todavía quien pueda dar a la danza un sentido profundamente humano, sacarla de ese mundo de irrealidades donde aun se mueve, y, aproximándola a la vida, convertirla en voz de los grandes instintos y de las más intensas pasiones.

La obra de la Duncan es profundamente meritoria por lo que tiene de reacción; pero es totalmente incompleta. Le falta trascendencia espiritual. Representa, para nosotros, la reconstrucción de un mundo muerto, pero completamente alejado ya.

Esperemos el gran tipo creador, capaz de vaciar en su arte todas nuestras inquietudes.

27 de agosto de 1925.

FALLA Y EL "BALLET" ESPAÑOL

El compositor andaluz Manuel de Falla, seguramente una de las más altas figuras de la música española contemporánea, acaba de dar a luz dos obras que marcan una tendencia nueva y absolutamente definida en el desarrollo de su personalidad. Me refiero a la publicación de los *ballets*, de asunto español, *El sombrero de tres picos* y *El amor brujo*, basados, el primero, en el argumento de la conocida novela del mismo título, original de Alarcón, y el segundo, en un argumento del escritor Martínez Sierra.

Para los que seguimos de cerca estas cuestiones estéticas y nos interesamos por el movimiento artístico de España, ha tenido excepcional importancia el rumbo inesperado e insólito que toma el compositor ibérico. Cabe preguntarse: ¿En virtud de qué extraña ideología, por qué oculto camino espiritual ha llegado Manuel de Falla a querer dejar sentir, en las modalidades artísticas de su patria, esta forma de arte tan completamente alejada del espíritu español?

Los artistas rusos crearon el *ballet* como una for-

ma autóctona de arte, como una expresión típica del alma rusa. Así como Ricardo Wagner concibió el drama lírico cuando quiso llevar la ópera a la escena alemana, el *ballet* es una forma de arte absolutamente oriental, en la que el alma mística y contemplativa, plena de reminiscencias indias, de los creadores moscovitas, encontró su más completa realización.

Antes que los compositores rusos intentaran obras musicales de grandes proporciones en la danza, ya los maestros de la nación lejana habían llegado a concretar una técnica maravillosa. Estudiaron para ello, modificándolo, todo cuanto procedía de las escuelas europeas de baile, y apoderándose de las teorías de Isadora Duncan, remozaron sus procedimientos en las tranquilas y amables fuentes de la serenísima estatuaria griega.

Sólo entonces se sintieron capacitados para intentar el *ballet*, es decir, la cohesión más perfecta entre los diversos elementos estéticos, técnica de baile, música, argumento y colorido, que entran en su constitución, requisitos sin los cuales todo esfuerzo hubiera sido inútil.

Cuando Rimsky Korsakoff escribió su *Scheherazade*, ya la escuela rusa de baile había enriquecido prodigiosamente sus procedimientos de realización.

Manuel de Falla intenta ahora llevar a la escena un *ballet* de índole española, nacionalizando, digámoslo así, el *ballet* ruso. Musicalmente ha viabilizado el problema con la producción de dos magníficas, estupendas partituras; pero, coreográficamente, ha sufrido un fracaso irremediable.

Es que Falla empezó por donde había de concluir. Escribe la música antes de que existiese una escuela

de baile con fisonomía propia, una escuela netamente española.

Los rusos, ya lo he dicho, no intentaron el *ballet* mientras no tuvieron resueltos, satisfactoriamente, sus problemas estéticos coreográficos, base única sobre la que descansaría el edificio artístico suyo, que hoy contemplamos absortos.

En España no es posible intentar el *ballet* mientras no se produzca un temperamento creador lo suficientemente vigoroso para tomar el actual baile flamenco, y el tan graciosamente llamado baile clásico español, y hacer con ellos una verdadera escuela depurada. Para esto sería necesario conocer, en primer lugar, la escuela rusa, y lograr después estilizar los pasos y las actitudes típicas de los bailes flamencos.

Apena verdaderamente observar al ilustre compositor andaluz correr en pos de las llamadas estrellas de baile español, con la esperanza de conseguir la realización de sus anhelos. Acaso ninguna de ellas, ni todas juntas, serían capaces, no de ejecutar, pero ni siquiera de comprender uno solo de los compases de Falla. Esto hablando solamente de la técnica y dejando a un lado el sentido artístico y el significado espiritual de *El amor brujo,* por ejemplo.

Quizás los nobles y plausibles deseos del muy ilustre músico español sigan encontrando grandes contrariedades, dada la incompatibilidad de la línea clásica con los movimientos antiestéticos del baile flamenco. Sin embargo, tal vez un día u otro se produzca o surja en España el tipo genial que complete, para honor del arte español, la obra de Falla.

Puede aparecer el temperamento comprensivo con fuerza para sentir la influencia íntima de esas bellas

modalidades españolas. En este caso, llevaría a la realidad el intento de uno de los más grandes artistas de la época, del creador sincero y emotivo que, poniéndose por encima de la realidad, soñó, para el arte de su amada patria, días de verdadera gloria.

29 de agosto de 1925.

LA CALISTENIA Y JACQUES DALCROZE

A la Sra. Zoila Rosa López de Rumbaut.

Admirable caso de pureza, de sinceridad artística, de frescura espiritual, el de este maestro de escuela, que, al cabo de una larga labor, logró decirnos una palabra nueva y abrirnos amplios senderos en los dominios del arte.

Nacido en Suiza, la tierra de los paisajes maravillosos, criado en el ambiente de uno de los pueblos más tradicionalistas y conservadores del mundo, Jacques Dalcroze no tenía, lógicamente, por qué ser un revolucionario.

Tal vez por este motivo nunca asumió en su vida actitudes combativas, a pesar de traer entre sus manos una tendencia completamente moderna. Su vida fué una vida tranquila y laboriosa. No llegó al arte por la genialidad creadora e impetuosa de otros espíritus, sino por el método en el trabajo y la inteli-

gencia constantemente dinámica. Fué verdaderamente el ideal del genio buffoniano: *una larga paciencia.*

Obligado a vivir por su profesión entre los niños, halló para ellos un tesoro oculto de armonías. Creó primeramente sus *Canciones de la Infancia,* en las que ya se adivinaba un ideal encantador. Más tarde, tras profundos estudios, concretó su escuela rítmica, en la que, acoplando la música a la gimnástica, franqueaba, ampliamente, una nueva puerta a las modernas orientaciones pedagógicas.

Desde este punto de vista, se puede afirmar que Dalcroze se adelantó a su época. Fué, en efecto, un verdadero vidente, un tranquilo y laborioso reformador.

Su imaginación, pletórica de ideales y de amor a la infancia, vislumbró, en el futuro, un inconcebible adelanto deportivo.

Pero Dalcroze no pudo concebir nunca este placer del trabajo físico por sí mismo, y artista antes que nada, buscó el ritmo como principio y fin de la gimnasia.

De este modo educaba en los niños un sentido nuevo, delicadísimo, armonioso, ofreciéndoles, a la vez, la facultad natural de percibir la música, no solamente como simple emoción estética, sino, también, como bendita alegría física... No fué distinto, seguramente, el ideal que caracterizaba la educación de los gimnasios griegos, en los que la belleza física debía, para ser perfecta, hallarse animada por el poder impalpable de la gracia y el ritmo en amable consorcio.

Mas, no terminó aquí la obra del ilustre suizo. La gimnasia rítmica fué el camino que lo llevó a descu-

brir la verdadera calistenia, el nuevo concepto estético capaz de sustituir, en la danza, a la escuela clásica. He dicho que Dalcroze no creó la calistenia como una reacción contra esta determinada escuela, o buscando renovación de conceptos. No. Llegó a ella naturalmente, como lógico desenvolvimiento de sus profundos estudios.

En la estética del innovador helvético queda completamente suprimida la complicada técnica de pasos, vueltas, posturas y medidas de las escuelas de danza clásica. El cuerpo humano llega a la interpretación, o mejor dicho, al puro sentimiento físico de la música, de una manera natural, tranquila, sosegada, por la simple impresión que causa el ritmo sobre los educados músculos del artista.

Para conseguirlo, el incansable y progresista maestro suizo estudió y creó, sobre la base de una cuidadosa y profunda observación, originalísimo sistema de educación llamado a desarrollar el sentido de los movimientos bellos y musicales en el cuerpo humano.

Las teorías de Dalcroze están perfectamente comprobadas. En estos momentos un enorme número de artistas alemanes se ha encargado de plasmar, dentro de su escuela, todas las grandes tendencias del arte de aquel país.

El cubismo, el impresionismo, el sintetismo, todas las manifestaciones de los grandes dibujantes tudescos han sido llevados a escena por las discípulas de Jacques Dalcroze. En la Habana vi, no hace mucho, pasar por el escenario de *Campoamor*, inmerecidamente inadvertida, a Ora Doelk, una seria y original discípula del maestro de la calistenia.

Sin embargo, no se puede negar que la intensa re-

novación de Dalcroze es una amenaza de decadencia para el baile clásico, aunque éste seguirá manteniendo en alto la única gran forma de arte coreográfico, capaz de contener, por su amplitud y su extensión, todas las tendencias.

La calistenia, en efecto, guarda, indudablemente, un valor de alta estima, pero algo limitado aún. La escuela clásica produce maravillosos y perfectos modelos.

Y no es lo mismo una cosa que la otra.

31 de agosto de 1925.

POR NUESTRO PROPIO SENDERO

A primera vista, se diría que los hombres de América nada tenemos que hacer con los problemas y las evoluciones del arte europeo, expresión de pueblos envejecidos en la cultura, cuyas tradiciones y cuyo acervo espiritual los colocan tan lejos de nosotros, como podrían estarlo Roma o Grecia. Nuestros problemas, y yo soy el primero en afirmarlo, son totalmente distintos. Nuestra vida, el ambiente que respiramos, los propios ideales que sostenemos, como la pausada y progresiva marcha del pensamiento, nos colocan en un plano muy alejado de aquel en que se debate la vieja alma europea, tan gastada, tan cansada, pero al mismo tiempo tan llena de sabiduría y de trascendencia.

No obstante, y a pesar de la labor de la crítica del otro lado del Atlántico, es posible que los pensamientos jóvenes de América puedan descubrir, en las modalidades del arte europeo, muchos aspectos desconocidos, y sobre todo, afirmar y aclarar aquellas

tendencias que por cualquier motivo lleguen a interesarnos.

Con este objeto vengo escribiendo una serie de artículos en los que, al hablar sobre los grandes corifeos, sobre los portavoces del desenvolvimiento musical de Europa, procuraré analizar tanto los problemas esenciales como las cuestiones de técnica y de *metier* que por cualquier motivo tengan especial significado e importancia para nosotros.

Entiendo que es ella la única clase de crítica posible. Lo demás, lo puramente doctrinal, lo que afecta directamente al fondo mismo del espíritu artístico, o las trascendentales innovaciones, quede para ser juzgado por aquellos que viven, a su contacto, en los grandes centros europeos de producción.

Junto a este aspecto de la labor, que bien pudiéramos llamar, más que de crítica, de afán constructivo, pondré los nombres de los jóvenes compositores latinoamericanos que representan actualmente el movimiento artístico de la raza.

La lucha artística, en la América Latina, es pavorosamente difícil, sobre todo, para el músico. El poeta, el literato, el escritor, cuentan con el periódico, con la revista, con el ateneo, con el medio de difundir sus pensamientos y sus palabras. Así no pierden nunca el contacto con el público, con el gran orientador, con el *alma mater* de todo arte.

Pero el músico, esa maravillosa voz en que se encierra el más íntimo sentir del alma colectiva, el gran trasmisor de las inquietudes del pueblo, vive en América una existencia escondida e incierta. Desprovisto de un medio ambiente vivificador que le permita dar a la Humanidad de modo sincero sus pensamientos,

obligado a mantener constante labor silenciosa y muda, desconectado de la fuente misma del arte, no podrá llegar nunca, verdaderamente, al alma de la sociedad, mientras no tenga todos los medios que le permitan hacer oír sus más íntimos sentires.

Por eso no me cansaré jamás de estimular aquellas manifestaciones musicales que faciliten a nuestros compositores el contacto con el público, para poder evidenciar las bellezas de sus almas privilegiadas.

A la sazón, en la América Latina, se encuentran nombres verdaderamente valiosos. Junto a Ponce, a Alomia Robles, el formidable folklorista peruano; a Soro, el compositor chileno; a Williams, Lecuona, Sánchez de Fuentes y tantos otros, pondremos los de todos los artistas que por su esfuerzo tiendan a formar, en la conciencia de América, un aspecto vigoroso y nuevo y a dar fisonomía propia y modalidades originalísimas a nuestra expresión y a nuestro pensamiento, respetando a los clásicos y sin desdeñar a los grandes músicos, pero procurando hablar siempre con nuestro mismo espíritu y con sujeción a las tendencias de nuestra propia raza.

1º de septiembre de 1925.

DE GLINKA A MOUSSORGSKY

Tal vez no exista, en el estudio de los pueblos europeos, ninguno que excite tan vivamente nuestro interés, ni despierte tan exactamente nuestras afinidades, como el alma de este enorme, complicado y profundamente entristecido pueblo ruso.

Ya Rufino Blanco Fombona, el máximo ensayista venezolano, hizo notar, en un concienzudo trabajo de intuición, el asombroso parecido y la rara semejanza entre el alma de nuestras razas aborígenes y la de aquellos rebaños de *mujiks* que, bajo el oprobio de las más crueles dominaciones y entre el dolor de la más miserable de las vidas, supo desentrañar, para la humanidad, la esencia generosa de un pensamiento libérrimo y el principio intelectual de una ética superior.

¡Cuán amplio y tristísimo, cuán lleno de trascendencia y pletórico de verdades nuevas, concreción de vida y promesa de porvenir, se presenta ante nues-

tros ojos el esfuerzo de esta raza única, que supo oponer a los imperativos y crueles principios *nietzscheanos*, la dulzura de su cristianismo purificado por diez siglos de lágrimas!

Hay un fenómeno, único, tal vez, en la historia intelectual del mundo, bastante para conmovernos por lo profundamente generoso de su significado. Y es el esfuerzo de los artistas rusos, para construir, sobre todas las ansias europeas de dominación, una moral de amor, de verdadera igualdad y de amplia justicia.

Esta maravillosa intuición, que llegó a reflejarse, de manera especial y muy saliente, hasta en su música, es la que tiene más interés para nosotros.

Junto al desenvolvimiento literario, junto a la obra constructiva de Gogol, de Puchkin, de Korolenko, de Andreiev; a la par del inigualado mundo analítico de Dostoiewski, y ante la reacción hacia el porvenir de Artchevachev, ¿qué estupendo corolario, qué maravillosa igualdad de acción no representa la música rusa? Lección única, por la calidad del esfuerzo y enseñanza máxima por la categoría de la labor, encierra para nosotros este ciclo de la obra musical eslava, desde la época ingenua, aun totalmente autocrática, en la que Glinka engendró su *Vida por el Czar*, hasta la época horriblemente moderna en la que Moussorgsky llevó a la música todas las profundas inquietudes de las grandes luchas sociales.

Y en el intermedio, la obra constructiva de *los cinco*, de los que supieron desentrañar, de las raíces mismas de su patria, todas las modalidades típicas, todas las vibraciones únicas que eran fundamento del pueblo de las estepas.

No es para un rápido estudio periodístico el análi-

sis de las trascendentales renovaciones técnicas, y de las aun más serias renovaciones ideológicas que concreta la acción de los compositores rusos. Bástame con afirmar que cerca de la obra de los constructores políticos y literarios, junto a Kropotkine y junto a Korolenko, debemos poner el nombre de los innovadores que audazmente abrieron, para la música, el mundo de las grandes trascendencias y llevaron a su raza la conciencia de sus derechos.

Moussorgsky, por la tendencia de su labor, puede ser considerado como un verdadero revolucionario, como el primer músico político, aunque la afirmación parezca paradójica.

En la obra de la libertad rusa, su nombre aparecerá en el mismo plano que el de todos los tratadistas y el de todos los guerreros, autores del actual movimiento social. El *Boris Goudonoff* es tan revolucionario como cualquiera de las novelas de Andreiev y como el más avanzado de los cuentos de Chejov o de Kuprin, con el mismo lirismo revolucionario, la misma sed de sacrificio, idéntico espíritu de reacción.

Para nosotros, los latinoamericanos, encierra un inestimable valor la obra de este vidente que supo encerrar, en la más lírica de las artes, todas las inquietudes, las amarguras y las esperanzas políticas de su época y de su pueblo.

6 de septiembre de 1925.

EL LIED, DIVINA VOZ DEL PUEBLO

Como un dardo de oro viene a nosotros, desde las más remotas épocas medioevales, trayendo entre sus estrofas vivientes, ya los estremecimientos heroicos de las mesnadas, o las líricas canciones de los amantes, o los sentimientos recónditos, formas agrestes, en que el pueblo nos cuenta sus secretos.

Rugía poderoso en la garganta de los caballeros que marchaban en pos de lejanas aventuras, quizás para encontrar la muerte en tierras exóticas, en las tardes misteriosas de la Selva Negra; suspiraba leve, casi insonoro, en las góticas ojivas de los claustros monacales, sobre los labios místicos y anhelantes de las profesas, o alrededor de las murallas de los castillos, en las noches de frío y de cierzo crudo, resonaba invocatorio en la voz de los caminantes perdidos.

Al solo imperio de su armonía franqueábanse las puertas ferradas de los palacios, los puentes levadizos de los orgullosos castillos rendíanse hospitalarios, y los grandes hombres aceptaban, como un don del Cielo, la amable, amorosa y comunicativa visita de los trovadores.

Pobres y mendicantes, sin más riqueza que su tesoro lírico, pagaban con canciones la noble y señorial acogida. Y de su pecho escapábanse las más puras y bellas melodías, los más dulces y hermosos cantos.

Y el poeta entonaba entonces las glorias de la patria, y ensalzaba discretamente la belleza de la castellana. Luego las hazañas de los *doce pares*, de los caballeros de la Tabla Redonda, o la doliente historia del rey Artus, convertido en cuervo desde luengos años, o la historia de la pérfida Loreley, cuya belleza atraía a la muerte a los pescadores. En todos brillaba una intensa emoción. El rico señor del castillo hacía servir del vino más exquisito, en copas de oro, para corresponder regiamente a las canciones. Bebía el vino el poeta, mas no aceptaba ningún presente, porque su corazón era la copa maravillosamente cincelada por Dios.

Tal fueron los trovadores provenzales y los *minnesinger* alemanes, que durante varios siglos llenaron el mundo de canciones y de leyendas, que construyeron la forma lírica más maravillosa, y que han contribuído, tal vez, como nadie, a formar el acervo espiritual, base de la cultura artística en su forma delicada y elegante.

Y sus nombres—¡cosa increíble!—están casi olvidados. Nadie recuerda al legendario Hartmann de Aue, el triste caballero que en unión de Federico Barbarroja marchó a las cruzadas y que murió de pesar. Ni a Wolfram de Eschembach, el precursor de Wagner, uno de los primeros en concretar la leyenda de Montsalvat y el Santo Graal. Ni a Walter de la Vogelweide, el dulce *minnesinger*, que dejó sus bienes a un monasterio, para que sobre su sepultura

no faltasen nunca flores ni granos de trigo para las aves.

Artistas anónimos, poetas y músicos en una sola pieza, hacían del *lied* una religión. Nunca tras de la gloria, ni en pos de la admiración humana, ni de la sed de dominio. Cultivaban la belleza, creaban leyendas a fin de alegrar el alma de los hombres, sin pedirles otra cosa que el pan cotidiano y la emoción de un instante para su arte purísimo.

A lo largo del Rhin, o por las sombrías nieblas de los bosques germanos, ¡cuánto tiempo no han resonado sus canciones! El mismo Gœthe, el magnífico, puso toda su sensibilidad al servicio de las canciones.

Y también en la extraña música verbal del *Erlkoning*, o en el misterioso subjetivismo de *Der Fisher*, o en el *lied* de Margarita, viene a nosotros ennoblecida, pero conservando sus propias cualidades, la voz antiquísima del pueblo alemán. Y luego Schiller, y el divino Heine, que vió a Loreley entre las aguas del Rhin, y lloró con el dolor de los granaderos napoleónicos que regresaban de Rusia. Y Schubert y Schumann y Cornelius y Moricke y Ruckert, y todos los grandes artistas alemanes han cultivad el *lied*.

Porque el *lied* será siempre la forma ideal para verter toda el alma de una raza. Es voz de los pueblos y expresión íntima de los que viven en altas esferas sociales.

Entre sus estrofas, bellas, comunicativas, sonrientes, se encierra cuanto de noble y de complicado, de sencillo o de inocente pueda contener el alma humana. Ese es el *lied*.

7 de septiembre de 1925.

PASADO Y PORVENIR DE LA MUSICA

Arturo Schopenhauer, uno de los hombres que más profundamente han penetrado en el espíritu de la música, decía que los pueblos no llegaban a la madurez de la cultura, a la forma más alta de la civilización, mientras no producían músicos y filósofos, las dos formas más elevadas de la producción intelectual y artística.

Por esta razón levantaba orgullosamente su bandera en pro de la superioridad nórdica, en pro de las razas que supieron hacer del mundo de los sonidos un verdadero "lenguaje de la voluntad", como lo llamó Nietzsche, o convertir la música, según la profunda frase de Schopenhauer, en un "teléfono del otro mundo".

Para nosotros, los latinoamericanos, alejados, no solamente por el tiempo y la distancia, sino también por la cultura y por la raza, de todo el enorme movimiento europeo, que supo llevar a su cúspide la inmensa mayoría de los valores que sustenta la actual civilización, tiene un especial interés la crítica o el

análisis de la forma en que aquellos pueblos realizaron su labor.

Es indiscutible que la música resulta un arte absolutamente cristiano y cristianizado. Fué el feudalismo alemán, fué el estilo gótico medioeval el que serenamente plasmó entre sus brazos místicos el enorme desarrollo musical que absortos presenciamos actualmente.

El paganismo ha sido antimusical por excelencia. Ni Grecia, ni Roma, ni Egipto pudieron elevar este arte a un nivel superior. Eran, tal vez, pueblos demasiado objetivos, demasiado transparentes, en una palabra, demasiado jóvenes, para ser capaces de crear esta sabia y complicada subjetividad, este arte de decadencia que se llama la música.

En todos los campos de la especulación y de la producción pudo Grecia dejar los fundamentos y la huella de su genio. Después de Platón y de Aristóteles, después de la tragedia, de Sofocles y de Eurípides, después de Homero, nada nuevo tuvo el espíritu humano. En cambio, nada nos dejaron en la música. Ni rastros de técnica ni de verdadero arte.

Ha sido necesario que pasasen los siglos, que viniese el cristianismo imponiendo sus trascendentales principios revolucionarios, para que un obscuro clérigo italiano—Guido de Arezzo—llegase a determinar en forma científica las verdaderas relaciones de los sonidos y la relación de los tonos, abriendo, desde ese momento, todas las posibilidades a una fuerza misteriosa, a ese fenómeno inexplicable que se llama la armonía.

Después, Benedetto Marcello y el torturado espíritu de Palestrina y Monteverdi y Scarlatti y todos

sus geniales precursores edificaron los enormes, los verdaderos cimientos sobre el que se halla construído el estupendo edificio de la polifonía.

Alemania, en seguida, la cuna del feudalismo, la más pura concreción del alma cristiana, se encargó de completar la labor iniciada entre los claros conventos de Italia. Y fueron Schultz y Juan Sebastián Bach, más poderoso y más angélico que un querubín, y fué Haendel, seguramente el más trascendental de todos los espíritus de su siglo, los que dieron asombrosa riqueza técnica e ilimitada significación al espíritu.

Durante más de dos siglos la actividad musical del mundo estuvo concentrada en Alemania. Todas las grandes formas del arte, las más audaces innovaciones tuvieron allí su nacimiento, desde la sinfonía beethoveniana hasta el drama lírico de Wagner, pasando por los *lieder* de Schubert y de Peter Cornelius, y las estupendas formas pianísticas de Liszt, y el maravilloso lirismo de Schumann. Pero a fines del siglo pasado, comienza a fermentar más hacia el Norte, hacia la región de las estepas, la obra tal vez más sensible y más dolorosa y la forma más trascendente de la música.

Rusia vierte, por boca de sus compositores, todos los misticismos y todas las extrañas sensaciones de su alma, plena de sufrimientos y de amarguras. Y vemos que son los pueblos más cristianos de Europa los que han mantenido la hegemonía musical, Alemania, primero, y Rusia, después.

Esta evolución encierra una grave cuestión para nosotros. ¿Será posible que nuestras razas, fundamentalmente paganas, llenas de vida y poseedoras

de los más finos y exaltados sentidos, puedan algún día llevar la música hacia otro plano, hacia un mundo menos místico y más vívido? ¿Podrán librarla de sus letales condiciones adormecedoras, para convertirla en un arte energético e impulsor, en una palabra, en un valor nuevo, de extraordinarias proporciones?

Tal vez. El porvenir nos guarda infinitas sorpresas, y entre ellas, acaso, se halle esa transformación maravillosa.

9 de septiembre de 1925.

LA SINFONIA, SUPREMO MUNDO INTERIOR

Alguien, no recuerdo quién, ha dicho, con finísima inteligencia, que la música de Wagner, y, sobre todo, la música sinfónica contemporánea, representa un valor negativo, disolvente de la voluntad y enemigo de todos los principios verdaderamente energéticos.

Ha lanzado contra el arte de los sonidos la terrible acusación de constituir un síntoma marcado de decadencia, excitante enfermizo del sentimiento, vehículo del misticismo y medio de afirmación de la voluntad de *no ser*.

Este volitivo, este amigo de la acción, esta voluntad dinámica y vigorosa, tan fuertemente aferrada a la vida, se siente como asfixiado entre el sopor del gran mundo metafísico, en medio de las peligrosas ondas del *golfo místico*, que dijera D'Annunzio.

La natural repugnancia de un temperamento verdaderamente moderno hace creer en la asombrosa fuerza inmaterializante que lleva la música, capaz de ahogar entre el mundo ideal de sus acordes el instinto más fuerte de afirmación, y de disolver la voluntad más buída.

Cuando el alma penetra en el interior de sus prodigiosas arquitecturas sonoras, en el palacio del subjetivismo puro, y se pierde entre el bosque inmenso de complicadas columnas simbólicas, de inextricables trabazones acústicas, y aspira el perfume armónico, bastante a despertar los sentimientos dormidos desde épocas pretéritas, llega un momento en que la realidad se difumina, la naturaleza misma se esfuma, y el mundo parece cada vez más pequeño, más insignificante y despreciable. El sentimiento se hiperestesia y la voluntad descansa inactiva, mientras el pensamiento reposa dulcemente.

Y un anhelo único de irrealidad, de sutilísimos placeres interiores, de ansias divinas nos posee. Tal el nirvana indio, el fluido místico que, hipnotizante, nos aleja de la tierra hasta tornarnos ingrávidos.

Aquellos que han experimentado la suprema felicidad de embriagarse entre las aguas profundas de una sinfonía beethoveniana, o de vagar por los encantados paisajes de Tchaikowsky, o de perderse entre los extraños arabescos de Claudio Debussy, saben más que nadie hasta qué grado la música es capaz de arrebatarnos, y llevarnos a las regiones en que el alma puede "llamar a las puertas del destino".

Es posible que el poder metafísico sea enemigo de la realidad, de la acción y de la vida. Para nosotros, para los que estamos lejos de estas necesidades, y no profesamos el apostolado de la dinámica, la acusación, antes bien, acrecienta el valor del único arte por medio del cual podemos superarnos a nuestras mismas personas.

Porque la literatura habrá de ser siempre cerebral; la palabra, por más esfuerzos que se hagan, será siem-

pre demasiado clara, precisa, limitadísima, para lograr subir hasta las cumbres y ocultarse en estos recónditos y solitarios parajes espirituales, en donde ningún secreto quedó mudo. Entre las más recomendables obras de la literatura universal, sólo las de los grandes místicos serían capaces de producirnos semejante emoción. Leyendo *Las siete moradas*, de Santa Teresa, o las odas de fray Luis de León, el espíritu vuela también lejos de la tierra en alas del renunciamiento. Y es que estas obras son verdaderas sinfonías, magníficas llaves interiores capaces de abrirnos la puerta de todas las maravillas, donde moran escondidos "los siete mancebos rojos y las siete doncellas blancas", que vió el poeta.

No ha producido todavía la música, y tal vez nunca lo produzca, el ser dionisíaco, el Zaratustra dominador, alegre y pleno de emoción, que pudiese concretar un ideal casi griego, o el espíritu que encierre en su obra toda nuestra vida moderna, de esta época epiléptica, llena del tráfico rudo de la lucha por la existencia incierta.

Nuestro mundo de realidades, cada día más descarnadas y más antiestéticas, y el carácter de nuestro siglo, ávido de radicalismos, se aleja, cada vez más, de ese lago sereno, apacible, tranquilo, de la gruta amorosamente encantada, donde, acaso, Durandarte y Belerma continúen su sueño de prehistóricos siglos.

12 de septiembre de 1925.

EL SENTIDO DE LO GROTESCO

Después del paganismo, creador del estilo, de la perfección, ápice de la serenidad y de la gracia; después de la profundidad espiritual que nos legó el cristianismo; después del misterio medioeval y la alegría griega, parece que realmente nada nuevo quedase en el fondo del alma humana.

Todos los secretos fueron arrancados y todas las modalidades del sentimiento implacablemente analizadas, expurgadas y expuestas a los ojos inquisitivos de la crítica. En medio de vehementes deseos de grandes artistas o ante el método sistemático de los psicólogos, desde veinte siglos atrás, la selva inextricable del mundo interior viene siendo explorada hasta los últimos rincones.

No hay modalidad intelectual o sensitiva que no haya sido estudiada en sus más tenues vibraciones, en sus más imperceptibles matices. Hombres, mujeres y épocas pasaron inermes ante estos cirujanos del alma, vivisectores implacables, que la deshicieron fibra a fibra.

Tal vez de ahí proviene el enorme cansancio de la humanidad, el fastidio, la asfixia que nos ha llevado a sentir la fobia de las cuestiones puramente intelectuales o artísticas, encaminándonos hacia el deporte, hacia lo simple y natural, como un obscuro instinto de defensa contra la tensión espiritual.

Sin embargo, allá, entre las obscuras brumas del Norte, hacia la región de la perpetua claridad, del sol de media noche y los fiords encantados, hacia el país feérico de las auroras boreales y de los bosques misantrópicos, verdinegros entre la albura de la nieve, se forma lentamente un nuevo valor desconocido, capaz de trastrocar todos los principios actuales: el valor de lo grotesco, de lo puramente humano, o, mejor dicho, de lo tristemente humano.

Nada más nuevo, y si se quiere, más desconcertante, para nosotros, que esta tendencia que logra librarnos de toda la costra de prejuicios y de cultura para llevarnos hacia una nueva concepción de la naturaleza y del espíritu, más humana, más dulce, y, seguramente, más intelectual.

Edgardo Poe comprendió exactamente lo grotesco cuando afirmaba que la belleza no residía en la perfección, ni en la pureza de la línea, ni en la serenidad, sino en la cantidad de vida, en la cantidad de expresión, en ese algo raro que no se puede definir y que es, sin embargo, lo que ofrece sabor y personalidad a todas las cosas, ya sea la cara de Eleonora Duse o un banco abandonado del Parque Central.

El sentido que dan los escandinavos y los alemanes a lo grotesco es, desde luego, absolutamente distinto al que le damos los latinos. Para nosotros, grotesco

es lo deforme, lo ridículo, algunas veces, lo extravagante. No concedemos a la palabra mayor alcance, en tanto que para los nórdicos lo grotesco es lo profundamente intelectual y profundamente humano.

No será el *humour* inglés, *spleen* diluído en *soda-water;* ni la ironía francesa, complicado malabarismo de alfileres; ni la gracia española. Es otra cosa, salida, quizás, de sus nieblas deformadoras de la realidad, de sus tradiciones pobladas de brumosas leyendas marinas, o herencia directa del verdaderamente grotesco espíritu que palpita en los *Eddas.* Tiene algo de ridículo, pero es, al mismo tiempo, inteligente y está sazonado de ternura y de amor.

Acaso resulte que, en el fondo, no sea otra cosa que la debilidad del hombre ante la naturaleza. La contemplación sin vanidades de esta absurda posición arranca un sentimiento de pena impregnado de cariño, mientras el hombre, en un estudio concienzudo e inteligente, analiza estos estados equívocos.

Todo el arte escandinavo de la actualidad está impregnado de un extraño sentimiento, de una dulce y halagadora expresión.

No quiero ya referirme a la labor de Eduardo Grieg, empapada hasta la médula de sentido grotesco. Lo dicen sus *volkslied*, sus *volkstanze*, y hasta su *Peer Gynt.* Las partes que constituyen esta *suite* son admirables.

Ya sea la *Danza de los Gnomos, Elfentanz*, según dice el título original, intraduccible en español, como *En el Palacio del Rey de las Montañas*, o la misma lírica *Canción de Solvej.*

Pero donde, a mi juicio, culmina la tendencia grotesca del arte escandinavo es en la obra de ese admi-

rable Sjogren, cuyas evocaciones *eddicas* y cuyas reminiscencias de los *Wikking* le colocan en un plano completamente distinto de todos los artistas contemporáneos.

LA LUCHA DEL ARTISTA CONTRA EL MEDIO SOCIAL

Seguramente no existe, entre mis lectores, uno solo que desconozca la formidable novela de Romain Rolland, *Juan Cristóbal*. Síntesis absoluta de la sociedad de nuestros días, verdadera epopeya en la que se mueve una humanidad compleja, *Juan Cristóbal* refleja, como ninguna obra, la dolorosa, la heroica lucha que debe sostener todo artista contra el pensamiento y el criterio de sus contemporáneos.

La distancia que separa a la multitud del hombre selecto, el antagonismo entre las inteligencias, que marchan a pasos extraordinarios, cuyas botas, como las de los gigantes de la fábula, pueden salvar montañas y trasponer abismos, y el tranquilo paso de rebaño de las sociedades; la pavorosa diferencia entre los espíritus sensibles como antenas eléctricas, capaces de vivir el futuro, y la masa informe de las multitudes sujetas a sus rutinas, abrazadas al pretérito, e insensibles como piedras, es tan vieja como el mun-

do. Fué ella la que crucificó a Jesús, la que llevó a Galileo ante los tribunales de la Inquisición, la que mató de miseria a Verlaine y de alcohol a aquel divino yanqui—¡oh, paradoja!—que se llamó Edgardo Allan Poe.

A un músico escogió Romain Rolland para personificar esta lucha. Le sigue, desde la infancia, a través de toda su carrera, hasta que llega casi a vislumbrar el triunfo. Las intensas horas de estudio, las amarguras de las primeras épocas, las rebeliones del que se siente superior a su medio, las humillaciones todas y todas las incomprensiones, están maravillosamente descritas en la obra del novelista francés.

Por las páginas de *Juan Cristóbal* desfila la vida de todos los artistas que hayan tenido que sostener la terrible batalla. Todos verán, en muchos episodios de la novela, pasajes y acontecimientos de la propia vida.

Es narración que nos pinta vivamente los sufrimientos y las amarguras que ha de soportar un gran espíritu. Y sin embargo, hallamos en *Juan Cristóbal* un libro optimista que encierra en el fondo inmenso, extraordinario cariño por la humanidad y esperanzas, muy legítimas, en el porvenir.

La definitiva influencia de la literatura germánica sobre la técnica y el espíritu de Romain Rolland es indiscutible. Por su manera de pensar, por sus procedimientos, y por la esencia misma de sus escritos, resulta alemán.

Sus paisajes todos, el alma que anima las personas, creadas con vigorosa fantasía; el espíritu apostólico, y muchas veces heroico, que vive en *Juan Cristóbal*, o aquel dulce tipo del señador trascendental que se

llama Gottfried, en el que se personifica el caudal de poesía y de fantásticas leyendas que atesora el pueblo humilde de campesinos; todos esos seres han conservado ya una vida real en las obras de Teodoro Storm, de Ludowieg y, sobre todo, de Gustavo Frennsen.

Leyendo el *Jhorn Uhl*, de Frennsen, recordamos, inmediatamente su extraña analogía con el Juan Cristóbal del novelista francés, no solamente por los puntos de contacto que puedan tener ambos personajes entre sí, sino también por la manera de concebir, por la forma de hacer actuar a las figuras del romance.

El Gottfried, de Romain Rolland, es exactamente el mismo Thies Thiersen que en la Uhl personificaba la realidad de la fantasía. Y la vida de Johrn Uhl, ¿no es acaso la misma vida plena de rebeliones y de heroísmos que tanto nos conmoviera en Juan Cristóbal? Ambos se mueven en el mismo paisaje, persiguen el propio fin, y sienten con idéntico entusiasmo.

Sólo que la obra del creador germánico es un verdadero mundo nuevo, que trae entre su prosa la revelación de formas y de maneras de sentir y de ver desconocidas. Es innegable que Romain Rolland se inspiró en el *Johrn Uhl* para crear a su protagonista y para desarrollar su obra, llevando en esta forma, una vez más, a la literatura francesa, el caudal inagotable del pensamiento alemán.

La relación que hay entre Frenssen y Romain Rolland es la misma que pudo haber existido entre Korolenko, enorme, fuerte y sencillo, como los ruídos del bosque siberiano, valor primario de la naturaleza, como una tempestad, como un terremoto, como un

incendio, y aquel cultivado y literato espíritu de Leónidas Andreiev, que se encargó de poner en europeo las creaciones formidables del cosaco salvaje.

21 de septiembre de 1925.

EL "FOLKLORE" MUSICAL CUBANO Y EL MAESTRO SANCHEZ DE FUENTES

El *Club Cubano de Bellas Artes*, de la Habana, acaba de editar, primorosamente, un volumen que contiene la serie de conferencias ofrecidas, en su local, sobre cuestiones literarias, musicales y pictóricas, por un selecto grupo de intelectuales y artistas, que representan, en distintos terrenos, los más acentuados aspectos de nuestro desarrollo cultural.

Bella labor, plena de actividades en el presente y promesa de fecundidades estupendas para el futuro, ésta que lleva a cabo el *Club Cubano de Bellas Artes*. Los pueblos latinoamericanos, que aun no conocemos el provechoso resultado de una labor crítica organizada y científica, necesitamos, más que otros, de espíritus superiores que se encarguen de orientar nuestra producción, analizar serenamente nuestras tendencias, señalar los defectos y exaltar las propias virtudes; pero situándose en un plano de superior idealidad, llevando a los campos de la crítica la más ilimitada amplitud espiritual, capaz de comprender

y aceptar todas las tendencias, y el más inflexible espíritu de justicia, controlador necesario de todo movimiento artístico.

Por ese camino lograremos el supremo ideal de ver formado, sobre la base de nuestra historia, de nuestra tradición, y de nuestra naturaleza maravillosa, un arte de intenso vigor, completamente nuevo, que sea para la humanidad fuente productora de belleza futura, donde palpite vitalmente el porvenir del mundo que está en nuestras manos y que por fuerza nos pertenece.

Estas viejas opiniones mías, mantenidas, desde esta sección de *Arte Musical*, en el curso de bastantes años, han sido entusiásticamente renovadas, según infiero de la lectura de la admirable conferencia que ofreció, en dicho Club, mi culto amigo, el distinguido musicógrafo y compositor Eduardo Sánchez de Fuentes.

Pleno de erudición, llevando a la crítica un considerable caudal de conocimientos técnicos y el más fino sentido crítico, Sánchez de Fuentes ha logrado concretar un completo estudio histórico del desarrollo de nuestra música, desde los lejanos días de la conquista hasta la producción de los más jóvenes compositores cubanos. Se trata de una labor histórica al mismo tiempo que de un estudio comparativo y analítico de nuestra incalculable riqueza rítmica.

Por la conferencia desfilan cronológicamente todas nuestras modalidades típicas, desde la contradanza antiquísima hasta las novísimas formas musicales.

El autor de *Dolorosa* acepta, desde luego, dos influencias capitales y determinantes: la africana, por una parte, y la española por la otra.

A la primera debemos, tal vez, la variedad rítmica actual; la de la segunda es innegable y lógica.

Estos dos espíritus amalgamados y puestos bajo el inmediato influjo del trópico han producido, en la música, una nueva modalidad, no sólo por lo que pueda tener de riqueza, sino por la originalidad espiritual que representa.

Pero no se puede todavía decir que estamos en posesión de una obra *folklórica* considerable. Tenemos un *folklore* riquísimo, pero nuestra labor está aún en sus principios. Si, como acertadamente dice Sánchez de Fuentes, Grieg fué el que dió vida al *folklore* escandinavo, y "los cinco" plasmaron esa maravillosa obra del *folklore* ruso, será preciso reconocer que nosotros, a pesar de ser dueños de un *folklore* riquísimo, aun no hemos producido un arte definitivo; pero en cuanto hemos realizado hasta ahora hay que poner a salvo, con sus obras, el nombre de Ignacio Cervantes, gloria de América.

Todos los actuales compositores, bellas promesas para el porvenir, no representan en nuestro desarrollo otra cosa que un acopio de materiales, para que mañana venga el genio capaz de construir la obra enorme.

Un artista no es sino la concreción de una raza, es la boca armoniosa por la que el pueblo dice sus sentimientos más recónditos, por la cual una raza expresa sus pensamientos íntimos. Pero un artista no toma las cosas directamente de la masa, sino que las pule y las estiliza y las desbroza. Y para eso existe el gran molde de la técnica.

Las danzas cubanas de Cervantes, por ejemplo, son ya oro limpio, diamante pulido, digno de lucir

sobre el pecho más hermoso. Porque son expresión popular, pero cristalizada a través de un finísimo temperamento y revestidas por la riqueza fabulosa de una gran técnica. Desgraciadamente, no puede decirse lo mismo de todos nuestros *folkloristas*.

Hay que alentar uno y otro día a los nuestros, con todo el entusiasmo patriótico y el fervor de los consagrados a un bello ideal; pero no les califiquemos definitivamente, pues que su trabajo no será otra cosa que el cimiento donde descanse la gran arquitectura del futuro. Y esta labor es admirable como ninguna, por lo que tiene en el fondo de desinterés y de idealismos absolutos.

22 de septiembre de 1925.

HELBA HUARA Y LA TECNICA DE SUS DANZAS INCAICAS

No hace muchos días, publiqué, en estas mismas columnas, un estudio sobre la labor reconstructiva que los jóvenes compositores peruanos hacen con los antiguos ritmos de los incas.

Hoy quiero, como una ampliación de mi anterior artículo, dedicar unas líneas a la admirable labor que ha llevado a cabo, con las danzas precolombinas, la danzarina Helba Huara.

La índole radicalmente nacionalista de mi ideología me indude a preferir, en las actividades críticas, todas las manifestaciones que contribuyan a aumentar nuestro ambiente artístico. Y al decir nacionalista, entiendo aquello que se relacione con la América latina, ya que si alguna vez existieron pueblos hermanos en la historia del mundo, somos nosotros los que con más justicia mereceríamos este dictado.

Es innegable que la fisonomía de la América del Sur está plasmada en el alma quichua. La conquista, con sus radicales procedimientos, no logró desfi-

gurar la faz del Continente, que después de cuatro siglos se mantiene autóctona.

Todos los valores europeos, importados por los españoles, tanto religiosos, como políticos o artísticos, quedaron totalmente transformados al contacto con la vieja civilización cuzqueña. De ahí ese sorprendente gesto original y propio de los pueblos andinos, ese espíritu desconocido que cada día va dejando, tanto en su arte como en su política y en su ciencia, huellas profundas, denotadoras de una nueva raza.

Los escritores peruanos y bolivianos han bautizado esta tendencia con el nombre de "andinismo". El "andinismo" no es otra cosa que la influencia de la naturaleza y de la tradición sobre el actual espíritu de la América latina; el deseo de hacer un futuro impregnado de la historia, que represente la cristalización de una raza, de una naturaleza y de una cultura, sin reminiscencias; tomar de Europa lo que se pueda tomar honestamente: la técnica, pero lograr que el arte sea una expresión natural del medio donde se produce.

Labor paralela a la de estos grandes espíritus es la que ha realizado Helba Huara. Se podría decir que Percy Gibson y César Vallejo, en la literatura, y Robles y Sobogal, en la música y en la pintura, respectivamente, son verdaderos hermanos espirituales de la artista peruana, entregados, como ella, al afán de cultivar fervientemente, en el alma de su pueblo, el cariño a las civilizaciones progenitoras.

Campo enorme y feracísimo prestaba la cultura incaica a la labor de Helba Huara. Los quichuas fueron, sin duda, uno de los pueblos que con más riqueza y con más sentido artístico cultivaron la

danza. En su vida resultaba expresión, no solamente religiosa, sino también política, y se entregaban a ella en todos los momentos.

Las danzas al Sol, que eran exclusivas del culto divino; las "kachamps", o guerreras, que debían ser bailadas por los capitanes de los ejércitos, después de las victorias; las "khasuas", con que las princesas saludaban a la primavera, y las fúnebres, que embriagaban de dolor a las gentes, a la muerte de los emperadores, eran diversas manifestaciones del alma de aquel pueblo precolombino.

Los incas llegaron en la danza hasta el heroísmo, y prueba de ello es la danza de las payas, que sólo podía ser bailada por mujeres mayores de cuarenta años.

La artista peruana acometió la ardua empresa de reconstruir toda esta variada coreografía. Para ello había de resolver, en primer lugar, el complicado problema técnico que le permitiese resucitar los pasos y las actitudes antiguos. Y después, poseer la suficiente fuerza espiritual, capaz de revivir el alma desaparecida de las "ñustas" o de los guerreros quichuas, para lo cual apeló a la cerámica, a los tejidos, a los grabados existentes en los Museos del Cuzco y Lima.

He leído su *record* magnífico, y puedo asegurar que Helba Huara estudió pacientemente la línea característica de las actitudes incas, y después pudo encerrarlo todo dentro de una técnica complicada.

Creo que este último éxito es de los más notables, en la creación de las danzas incaicas, y que será lo que sobreviva definitivamente.

Desde luego que no era posible aplicar la técnica

clásica a danzas de un carácter diametralmente opuesto. Hacerlo, hubiera significado desvirtuar lo típico del alma peruana.

Fué en la escuela rusa donde halló Helba Huara la llave que le permitió llevar a la escena los antiguos bailes. La mayor parte de los pasos de las danzas incaicas está inspirada, no copiada, en el baile ruso. La actitud exigía, para ser verdadera, contrariar muchos principios de la escuela clásica.

En el arte americano la figura de Helba Huara es distinguidísima y se halla en lugar muy alto. Ella ha sabido resolver, desde un plano completamente superior, uno de los problemas más arduos, porque ha tenido, para realizar su labor plausible, clara visión de todo y amor intenso por la belleza del arte.

24 de septiembre de 1925.

INGLATERRA, ¿PUEBLO ANTIMUSICAL?

A primera vista, Inglaterra parece contradecir el postulado estético de Hegel, que afirma que "la música es un valor primario y fundamental del alma humana que marcó siempre el origen y el final de las civilizaciones", y aquel otro, ya citado por mí, en anterior estudio, de Arturo Schopenhauer, el filósofo que más ha penetrado en el mundo obscuro de la armonía, que dijo: "La música y la filosofía son los signos que demuestran la madurez de la cultura de los pueblos."

El desarrollo de la cultura inglesa viene a demostrarnos claramente que la afirmación de los filósofos alemanes no ha sido comprobada por la realidad.

Es curioso, indudablemente, observar este paralelismo extraño entre la música y la metafísica, que en algunos pueblos, como Alemania, llega a confundirse en determinados tipos representativos hasta formar un todo inseparable, como en la obra de Ricardo Wagner.

Se diría que en el alma germana la música no es

otra cosa que un vehículo sutilísimo del pensamiento, o que la filosofía es la música de las ideas. En efecto, en la maravillosa arquitectura mental de un Kant, o en los etéreos caminos por los que Hegel nos lleva al conocimiento del "no ser puro", ¿no existe también el ritmo primario, abstracto e inconsútil, capaz de desligarnos absolutamente de los sentidos? Platón, concibiendo la unidad de Dios, ¿no pensaba por modos musicales? Él mismo aseguró percibir la música del Universo, la armonía de las esferas rodando diáfanas por el infinito sonoro. Cuando se estudian, a la luz del pensamiento puro, las fabulosas creaciones técnicas de un Bach, las páginas contrapuntísticas de Mozart, o las gimnasias orquestales de Wagner, ¿se podría negar que la cantidad de emoción pura de sus obras ha requerido, por lo menos, otra cantidad igual de inteligencia?

Es por esta razón que Alemania, donde radica más firmemente el pensamiento, ha sido también la cuna de la música.

Pero el caso de Inglaterra es inexplicable. ¿Cómo es posible que la patria de Shakespeare, de Bacon, de Shelley, no haya producido nunca una figura capaz de vaciar en música el alma británica?

Francia, España, Italia han dado tipos máximos, han creado modos propios en los que se reconoce el carácter de la raza. En las obras de Lulli y de Rameau palpita toda la galantería francesa, y en Debussy, la más fuerte manifestación mística y cristiana. La España medioeval nos dió a Victoria y a Morales, los organistas que reflejaron el sombrío espíritu de Castilla. Italia precedió a Alemania en

la creación de las grandes formas técnicas. Pero Inglaterra no produjo jamás un solo compositor.

Inglaterra es el pueblo más sentimental y menos sensible de Europa, y el de inteligencia más práctica, a la vez. Shakespeare es una excepción que sólo sirve para confirmar la regla.

El romanticismo, como verdad literaria, fué creado por Alemania; pero como realidad espiritual constituyó toda la vida el "substratum" del pueblo inglés. Y nada más lejos de la música que el romanticismo, aunque parezca paradójico.

Los ingleses son, no obstante, el pueblo más fuertemente musicalizado del mundo entero, tal vez por la misma razón de carecer de músicos. Recuérdese que Haendel pasó casi toda su vida en Londres, y que la Sociedad Filarmónica de aquella capital británica salvó, en más de una ocasión, a Beethoven. En los tiempos modernos, Albéniz encontró un verdadero asilo y la comprensión que le negara su patria en el regazo de Albión.

Sólo dos representativos ha producido en música la Isla del Carbón y del Hierro: Elgar, en los tiempos pasados, y Ciryl Scott, en la actualidad.

Sobre la labor del último de estos compositores me propongo hablar en el próximo estudio, pues representa un caso único, curioso y esporádico, de los esfuerzos de una raza para concretarse en música.

25 de septiembre de 1925.

EL POLIRRITMO Y CIRYL SCOTT

Al hacer, en uno de mis anteriores artículos, el estudio del desarrollo de la música en Inglaterra, prometí a mis lectores un estudio sobre la originalísima personalidad de Ciryl Scott, el moderno compositor británico que con sus obras logró romper la tradición antimusical de su patria.

Afirmaba, en el artículo mencionado, que Britania era el único país de Europa que no podía ufanarse de haber producido jamás un gran compositor, a pesar de la innegable afición que demuestra por la música.

Es, efectivamente, difícil llegar a aceptar que un pueblo que en otros órdenes de la actividad humana ha dado tipos máximos, que ha concretado una estupenda cultura, no haya podido fundirse en un espíritu con capacidad suficiente para vaciar en música el alma de la gran nación.

La personalidad de Elgar no es lo bastante completa para poder representar al pueblo que produjo a Byron y a Shakespeare. Demasiado conservador, ape-

gado completamente a la escolástica, encontró su expresión en la música religiosa, sin el vigor de ninguno de los grandes compositores de este género en Alemania, España o Italia.

Posteriormente, Mc Dowell ha llevado a cabo una labor de *folklore* meritísima, pero carente de verdadera originalidad. La influencia de Grieg palpita en su obra, hasta robarle parte de su personalidad misma.

Ciryl Scott, el más destacado de los compositores británicos, es uno de esos casos rarísimos, en la historia del arte, que atraen la atención de la crítica.

Sin embargo, no se puede afirmar que Scott sea un representativo de su raza, ya que el carácter y el espíritu de su música no tienen mayor conexión con los íntimos sentires y las peculiares maneras de su patria. Ciryl Scott no es, pues, un músico representativo. Pudo haber nacido alemán, o francés, o de otra nacionalidad, sin que por esto se hubiera modificado el carácter de la obra por él realizada.

Más intelectual que sensitivo, sus innovaciones musicales pertenecen al mundo de la técnica, aunque no dejen de tener trascendencia en la concepción estética.

El compositor inglés ha ensayado en la música los mismos procedimientos que introdujo González Prada en la poesía y que llamó polirritmos. El polirritmo "González-pradiano", como se sabe, niega la verdad del metro como elemento estético del verso, acusándolo de monótono e imperfecto. Y crea el polirritmo, una moderna especie de verso, en la que los acentos producen nueva forma rítmica, de innegable belleza.

Scott ha completado una labor exactamente pareci-

da. Partiendo de la base de la mentira de la división rítmica por compases, ha logrado una curiosa agrupación de éstos por sus afinidades rítmicas, y ha escrito su música cambiando continuamente el valor de los compases.

Las teorías de Scott se discuten apasionadamente, pero es innegable que en el fondo representan un nuevo esfuerzo hacia una mayor libertad técnica.

Su *Suite Egipcia*, evocación de los antiguos ritos, tiene páginas de belleza indiscutible, y sobre todo, aciertos técnicos que llaman poderosamente la atención.

Lo curioso del caso estriba en la coincidencia de teorías con las del poeta sudamericano, a quien no es probable que conociera Scott. Y esta es una prueba más de la originalidad y la fuerza de nuestro temperamento.

27 de septiembre de 1925.

ZARATUSTRA Y PARSIFAL

He aquí dos nombres que enlazan un principio y un fin, dos seres que se oponen violentamente, dos ideales que se contradicen, dos voluntades antagónicas, unidas, sin embargo, en la historia, y representativas de uno de los acontecimientos más conmovedoramente dolorosos, en la historia del pensamiento humano.

Porque ellos condensan todo el pasado, concretan todo el presente e instituyen maravillosamente el porvenir. En sus sílabas están encerrados los antiguos problemas, vibran las inquietudes actuales y palpitan trémulos los ideales que aun duermen en el seno del futuro.

Zaratustra y Parsifal, o mejor dicho, Nietzsche y Wagner, unidos en un momento de la historia, acicateados por el mismo ideal y violentamente separados, en seguida, en pos de ideas diametralmente opuestas, son la más admirable prueba, la revelación más clara de la evolución del pensamiento.

El mundo ha hecho ya justicia a Ricardo Wagner,

o más exactamente expresado, Europa se ha reconocido en la portentosidad del creador germánico.

La furibunda oposición de los comienzos se trocó bien pronto en la más cálida admiración. Europa se contemplaba en la obra de Ricardo Wagner como en un espejo, y se veía fielmente retratada. Los veinte siglos de cristianismo, con todas sus tristezas y sutilezas espirituales, con el remordimiento y el pecado, con las intimidaciones y dulzuras del perdón; toda la decadencia europea y el aristocrático bizantinismo de las grandes ciudades adquirieron su mayor importancia en la música del dios de Baireuth.

Ricardo Wagner llegó a constituir, y aun constituye, una enfermedad. Caravanas de fanáticos corren a su Meca, ávidos de nirvanizarse entre el humo de las orquestas y la metafísica de las creaciones de ese nuevo Cristo del arte.

En tanto, la figura de Federico Nietzsche, del loco sublime que opuso a la decadencia wagneriana el vigor del superhombre, que removió hasta el fondo la tristeza europea, que erigió para el futuro el ideal del superhombre, no tuvo jamás ni un ápice de la justicia, ya que no de la influencia, que su obra merecía.

Y es que no hay nada más opuesto al espíritu europeo que la libertad, que la arrogancia, que el orgullo de Zaratustra, que la crueldad generosa, que el instinto fino del hombre de la montaña. Europa será eternamente cristiana. En Parsifal y en su renunciamiento está su mejor símbolo.

Zaratustra nos pertenece a nosotros. Es totalmente americano. Pertenece al futuro. Eso es indiscutible.

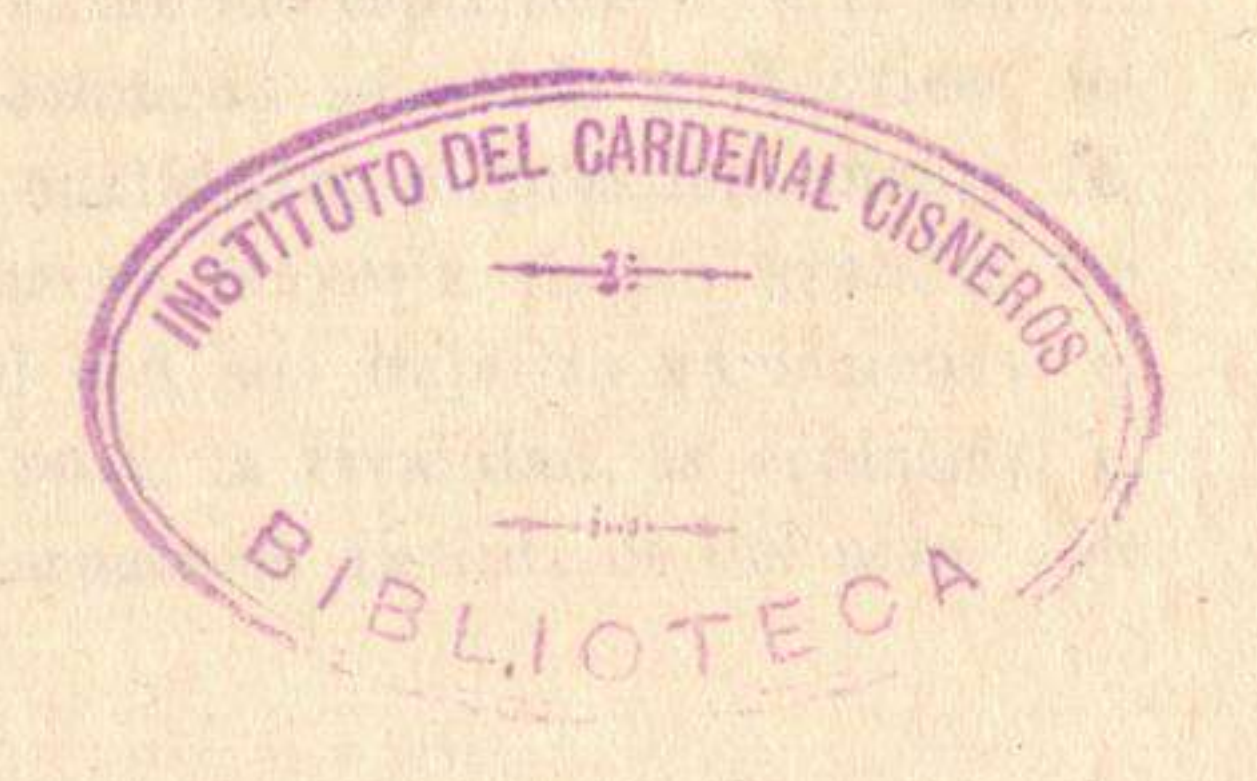
Zaratustra es alegre y respira el aire de la montaña. Zaratustra es también ávido. Sus pulmones se dila-

tan en la altura, mientras el frío, sutilmente, hace danzar las ideas en su cerebro. Y sus sentidos, como los de los animales de presa, adivinan la caza próxima. Ya lo dijo él mismo: "tiene la inocencia de sus propios sentidos."

Zaratustra es siempre joven, fuerte y valeroso. Y ama la naturaleza lujuriosa y fecunda. Bajo la caricia exultante de la luz, sus sentidos se expansionan como los músculos de un tigre joven. En sus ojos brilla la vida nueva rebosante, poderosa y dominadora. Y odia la obscuridad y la sombra y el pecado, porque no tiene conciencia del mal que pueda ocasionar la fuerza de su vida.

Zaratustra es inmoralista porque no ha podido comprender qué cosa es la moral. El la llama rincón del alma, lugar obscuro y sucio, del que debemos apartarnos. ¿Por qué odia la obscuridad, aunque ame la noche? Ya lo expresa su canción favorita: "¿Qué dice la medianoche profunda? He soñado, he soñado... y de mi profundo sueño desperté."

29 de septiembre de 1925.



VANIDAD ARTISTICA

Decir vanidad artística parece redundancia. Ambas palabras se complementan y se funden inseparablemente, hasta el extremo de hacernos dudar sobre su verdadera calidad. No sabemos si la vanidad es una condición del artista, o si, por el contrario, el arte no es sino una hipertrofia de la vanidad.

Ya Platón, no recuerdo si en su *República* o en sus *Diálogos*, fué el primero que dijo que los poetas tenían temperamento femenino. Un pensador contemporáneo va mucho más lejos, pues llega a afirmar que en el fondo de todo creador se esconde un instinto de madre. La aptitud maternal, la capacidad de concebir es la misma en el mundo espiritual o en el mundo orgánico. Igual fenómeno sometido a idénticas leyes, y de ahí las cualidades sorprendentemente femeninas de la inmensa mayoría de los grandes artistas. La vanidad con sus infinitas variaciones: el exhibicionismo, la *pose*, la rivalidad, la egolatría, el *detraquismo*, son caracteres distintivos del sexo. De

ahí el irreprimible deseo de darse, de entregarse a los cuatro vientos, de ser comentado y discutido.

Tengamos presente a Ricardo Wagner montando, para su vida, para sus relaciones con el mundo, una *mise en scene* más complicada que la de los *Nibelungos*. Recordemos a Gœthe y a Hugo haciéndose rendir homenajes reales, a Cervantes guerreando en Lepanto, y a Juan Ruiz convertido en arcipreste de Hita.

El fausto de Rafael, los crímenes de Benvenuto Cellini, el afán aviatorio de Leonardo y la locura de Erasmo ¿no son otros tantos casos de exacerbación de la vanidad, de irritación del *Yo*, de ansia de popularidad, llevada a su máximum?

La vanidad, en su esencia, no viene a ser otra cosa que una extensión, y en su razón de ser, un mimetismo. La misma ley biológica que lleva al zorro a tomar el color de las peñas, y a algunos hongos a confundirse con el color del agua profunda, impele al artista a llamar, por todos los medios posibles, la atención del mundo hacia su obra. Y aquí se manifiesta el instinto materno referido. Y el creador se ve obligado a defender su obra con la misma acometividad instintiva del animal, que arriesga su vida por darle lo necesario a su prole.

Un caso curioso de heroísmo literario es el de Byron cruzando a nado el Helesponto, o el de Edgardo Poe ansioso de pelear por la libertad de Grecia. Y un caso trágico es el de Garcilaso de la Vega, muerto en plena batalla, cuando luchaba por demostrar a sus contemporáneos la originalidad de sus églogas y el nuevo sabor de los sonetos que había escrito.

Ni aun todos los cerebros puros, los hombres de

ciencia, los grandes especuladores de las ideas, escapan a esta profunda ley casi biológica de la vanidad. No olvidemos el sublime ridículo de Newton traduciendo en verso el *Apocalipsis*.

Sin embargo, no por esto debemos acriminar a los artistas por las armas que esgrimen para alcanzar el triunfo. La vanidad es a ellos lo que la coquetería a la mujer, una forma de adaptarse a las mejores condiciones para la lucha. Sólo que la coquetería es sexual, y la vanidad, intelectual. Pero en el fondo, indiscutiblemente, son la misma cosa.

La humanidad ha dado, no obstante, unos cuantos casos de verdadera virilidad artística, de desinterés máximo, de sacrificio absoluto. Shakespeare, escribiendo tragedias para llenar las faltas en los programas de su compañía, y Beethoven, luchando como un Herakles contra el dolor y la cobardía humanos, se nos aparecen como dioses de naturaleza distinta, libres de todas las leyes comunes por las que los demás tuvieron que pasar para obtener el triunfo.

6 de octubre de 1925.

UN CHOPIN DESCONOCIDO

Es curioso ver cómo las multitudes deforman la obra de los grandes espíritus. Se diría que existe cierta voluptuosidad universal en vulgarizar, en empequeñecer, en reducir a la más insignificante importancia lo hecho por hombres eminentes, que formaron de su misma existencia un poema de heroísmo, que supieron desentrañar, del fondo de la incomprensión y del dolor de la vida, la más alta lección viril.

Ya Gœthe expresó olímpicamente el poder vulgarizador de la sociedad cuando afirmó que "el pueblo convierte en juego lo sublime."

El caso de Chopin es verdaderamente notable en este sentido. Indigna contemplar la forma en que el mundo concibe la obra del compositor polaco. Chopin tuvo el triste privilegio de caer en manos de toda la detestable frivolidad mundana de su tiempo.

Fué el ídolo de la aristocracia y reinó en los salones, que quisieron hacer de su personalidad un ideal, a su manera, de elegancia y buen gusto. De ahí la absurda leyenda del romanticismo incurable que se le

achaca al compositor polaco, a quien se llamó, también, por elogio, "el poeta del piano".

Hace ya un siglo que soporta Chopin el aluvión del romanticismo más ñoño. Sus valses y la mayoría de sus nocturnos sirven para elegantes coloquios y son receptáculo de todo desengaño amoroso. Y vean mis lectores lo más triste del caso: a Chopin, desgraciadamente, no se le conoce bajo otro aspecto.

El sublime compositor y pianista fué, para sus admiradores, un músico melenudo y exangüe, que escribió, lánguida y sentimentalmente, las obras antes referidas, y que también tuvo la fortuna inmensa de haber vivido vinculado con la sociedad elegante de su época. ¿Nada más?

Los que idealizan a Chopin, como romántico intensísimo, parecen desconocer que el cincelador polaco nunca dió importancia a sus valses y nocturnos, hechos, en la mayoría de las veces, para comerciar con ellos, como producciones de negocio.

¿Que Chopin no fué el músico sentimental que la leyenda ha forjado, ni personificó el romanticismo de su época?

En su obra vibran, como en ninguna, la más fuerte virilidad, el sentido heroico, el ansia política de libertar a su patria, el deseo de construir un arte propio de su raza.

De sus sonatas, de sus polonesas, hasta de sus estudios mismos ha desaparecido toda huella de lágrimas perfumadas, para dar paso al verdadero espíritu de un hombre excepcional, que sufrió angustiosamente, que luchó contra el dolor, contra la enfermedad, contra la muerte, contra la humanidad; pero que puso, en todos sus empeños, ese valor trascendental de las

grandes almas, que les permite perpetuar sus sentimientos.

Cuál no sería la fuerza racial de la música de Federico Chopin, que, durante muchos años, el Gobierno ruso prohibió que se ejecutase en Polonia, porque a su ritmo se exaltaban todos los dormidos sentimientos patrióticos.

Hoy, felizmente para su memoria, una pléyade de pianistas rusos y polacos se han empeñado en la meritísima tarea de limpiar el recuerdo de Chopin del polvo de los salones en que nos venía envuelto. Paderewsky, primero; Rubinstein, después, y Rachmaninoff y Brailowsky llevan a cabo la gran obra de darnos la versión verdadera del Chopin de la *Polonesa Militar*.

8 de octubre de 1925.

NUESTRA CULTURA MUSICAL

Es muy amplio el tema, y quizás no pueda ser tratado en el reducido espacio que el periodismo moderno nos concede para esta síntesis abrumadora que debemos alcanzar los que aspiramos a escribir con ideas. Imaginad una generación literaria que no conociese a Cervantes ni a Calderón, que ignorase la mística del "siglo de oro", y que no hubiese saboreado las bellezas de toda la picaresca española, desde *La Celestina* y *El Lazarillo de Tormes* hasta la novela de Mateo Alemán, y que desconociera, además, a los clásicos ingleses, alemanes y los de Francia, e ignorase también la exquisita literatura oriental, la griega y la latina. ¿Qué pensaríamos de una tal generación literaria? ¿Qué podríamos aguardar de ella? El artista tiene también su genealogía, su ascendencia espiritual, su herencia de cultura, que le permite fundir en su obra bellezas de las de sus antepasados. Esa es seguramente la razón por la que los pueblos deben girar mucho para concretarse en grandes seres representativos.

Meditemos sobre la seguridad, sobre la confianza que pueden prestar a un escritor como D'Annunzio, o como Kipling el sentirse vinculados con veinte siglos de tradición. De ahí su trascendencia y su estilo y ese reflejo invisible que se escapa de sus obras, y que viene a ser el soplo de los antecesores.

En Anatole France, por ejemplo, ¿no se descubre nítidamente la pura filiación helénica? ¿Le hubiera sido posible a D'Annunzio lograr la total renovación de su idioma si no hubiese tenido a Dante a las espaldas? Y en música, la escala de tonos de Schomberg, de Debussy y de Ravel, ¿no es acaso un eslabón unido íntimamente a la cadena inmensa que nos viene desde Guido de Arezzo, pasando por Bach, Mozart, Beethoven y Wagner?

Nuestra cultura musical peca por la base. Somos como una generación literaria que trabajase desvinculada de los clásicos.

En la Habana todavía no hemos oído todas las Sinfonías de Beethoven, y de Juan Sebastián Bach apenas si llegamos a saborear dos o tres fugas, interpretadas, algunas veces, por *virtuosos* europeos, la mayor parte de ellos de tercera categoría.

La obra de Mozart casi no existe para nosotros, ni la de Gluck ni la de Weber las conocemos en toda su integridad. Lo propio nos acontece con los operistas alemanes anteriores a Wagner. Y de este último ¿qué hemos escuchado? Algunas representaciones de obras suyas, que sirven mejor para desvirtuar ante nuestro criterio el concepto del drama lírico que para llegar a su más fiel comprensión.

No quiero hablar de la música rusa, ni de las definitivas renovaciones impuestas por Ricardo Strauss,

Debussy, Stravinsky y demás cumbres europeas de este siglo.

Francamente, necesitamos encaminarnos hacia otro ideal. Nuestra cultura, de la que depende el porvenir artístico de la patria, impone una seria y enérgica renovación de métodos. La voluntad para vencer ha de caracterizarse por el heroísmo. Y la crítica debe señalar inflexiblemente el camino recto, aunque haya de herir intereses creados o susceptibilidades profesionales mal aconsejadas.

Esta es la verdad.

10 de octubre de 1925.

MAS SOBRE LA MUSICA INGLESA

Ninguna compensación mayor, para los que pertenecemos al periodismo, que la de sentirnos en contacto directo con el público, la de saber que nuestras ideas y nuestras orientaciones encuentran un eco sensible, favorable o adverso, en la gran masa desconocida de los lectores.

Digo esto a propósito de la gran cantidad de cartas, que inundan todos los días mi mesa de trabajo, como una palabra de aliento, de amigos a quienes no conozco, y en los que alguna idea o algún artículo míos supo despertar el entusiasmo.

Entre ellas he recibido una muy interesante, respondiendo a dos artículos míos sobre el desarrollo de la música en Inglaterra. Esta carta es la que motiva el presente artículo, pues, al responderla, quiero hablar, una vez más, sobre el sentido de mi labor crítica.

El autor de la aludida misiva, a quien no menciono, respetando sus propios deseos, se muestra completamente de acuerdo conmigo en reconocer que Inglaterra no es pueblo musical; pero le apena que no

haya citado yo a todos los compositores ingleses que menciona Camile Mauclair en uno de sus libros; considera que Elgar no puede representar al pasado, por el hecho de que aun vive, y me reprocha haber callado los nombres de Purcell, de Sullivan, de Mc Dowell y de Percy Grainger.

Al hacer la síntesis de la música británica, escogí dos nombres que, por la calidad de su labor, podían ser tomados como tipos representativos: Edward Elgar, concreción del pasado, y Ciryl Scott, artista revolucionario e inquieto, perteneciente al porvenir. Elgar, tanto por su espíritu, como por su técnica y por su tendencia, pertenece a épocas anteriores. En él se ha condensado toda el alma luterana de la vieja Inglaterra, apegada a las leyes y respetuosa de las tradiciones. El hecho de que aun viva no tiene importancia de ninguna clase, porque artísticamente murió hace más de ochenta años. En cuanto a Purcell, no le cité por creer que pertenece a la misma familia que Elgar, siendo este último mucho más consistente.

Arthur Sullivan, "que compuso buena música, sobre todo, en el género de óperas ligeras", según dice la carta, no fué mencionado por mí. Opino que decir "buena música" y "óperas ligeras" es sencillamente monstruoso. Es como si yo afirmase que el señor Fulano de Tal resulta un magnífico poeta, por ser autor de las coplas de varios danzones.

Edward Mc Dowell no se vió confundido. Me refería al autor de la *Danza de las Brujas,* del *Scotish Poem, To a Water Lily,* etc., etc. Si Edward Grieg no hubiese existido, seguramente Mc Dowell hubiera revolucionado el mundo artístico de su época. La in-

fluencia del maestro noruego es de tal naturaleza absoluta, desde todos puntos de vista, que resta a la personalidad del compositor inglés una buena parte de su valor. Quizás, el día que logre sacudirla, alcanzará la plenitud no obtenida aún.

Y a Percy Grainger lo silencié por dos razones poderosísimas: la primera, porque se trata de un pianista a quien no he oído, y no acostumbro a hablar de memoria, y la segunda, porque Grainger, aunque ciudadano inglés, fué nacido y creció en Australia. Así, para mí, Percy Grainger será siempre australiano, ya que la razón política no tiene mayor fuerza en arte.

Por lo demás, quiero hacer constar que mis artículos no constituyen un diccionario de la música, sino una síntesis breve de las grandes manifestaciones artísticas del mundo.

Tomo las altas figuras representativas, sin preocuparme de la infinita cantidad de compositores que produce la humanidad cada año, y que no son sino un pálido reflejo de dos o tres vigorosas personalidades. Es a ellas a las que se dirigen mi pensamiento y mi instinto crítico.

Si yo creyese que era mi deber citar los nombres de todos los músicos que han nacido en Alemania, Francia e Italia, por ejemplo, dejaría de escribir, porque no habría capacidad periodística, ni público que lo soportase. Esa labor queda para las enciclopedias. La crítica debe operar sobre las ideas, e interesarse más por una tendencia trascendental que por cien nombres obscuros.

11 de octubre de 1925.

LA VIDA DE SCHUTZ

Después de escribir mi ensayo sobre la vanidad, en crónicas anteriores, al hurgar entre el complicado mecanismo que pone en juego la voluntad de vencer del artista típico, al recordar pasajes y detalles de la vida de los grandes creadores de todas las épocas, surgió repentinamente ante mi vista aquella evocación que hace Romain Rolland de los compositores alemanes del siglo XVII.

En medio de esas vidas magníficas y fecundas, cómo se destaca la de Schutz, el precursor de Juan Sebastián Bach, uno de los más sólidos cimientos de la técnica, caso único de desinterés, de devoción artística, de orgullo silencioso.

Aquellos hombres fabulosos escribían su música en años terribles para su patria, "en medio de las guerras, del incendio de las ciudades, de los estragos de la peste, de la invasión de la patria, ocupada por las bandas de toda Europa, y, lo que es peor, destrozada, pisoteada, degradada por la desgracia, sin fuerzas para luchar, indiferentes a todo y sin aspirar a otra

cosa que al descanso'', dice Romain Rolland describiendo el ambiente en que desarrollaron su labor. Y agrega: ''Aquellos músicos no tenían público ni porvenir; escribían para sí solos y para Dios; lo que escribían hoy tal vez lo anonadaría el día de mañana.''

''Sin embargo, continuaban escribiendo y no estaban tristes; por nada del mundo perdían su buen humor intrépido y jovial, y quedaban satisfechos con su canto, y no pedían a la vida más que vivir, el ganar lo necesario para mantenerse, el desembarazarse de sus pensamientos y hallar dos o tres hombres honrados, sencillos, verídicos, pero artistas, que seguramente no los comprendían, pero que tenían confianza en ellos y en los que ellos podían confiar.''

Hasta aquí lo que dice el gran escritor.

Así franquearon el camino para el futuro y abrieron el porvenir a un arte todavía embrionario e informe. Estuvieron suficientemente preparados para crear las bases de todas las grandes formas en que después se concretó el arte alemán.

Schutz trabajó afanosamente en el contrapunto y dió vida a esos dos maravillosos círculos que se llaman la fuga y el canon. Cultivó el coral, hizo provechosos estudios de la relación de las voces y nos legó, sobre todo esto, una emoción serena, una visión tranquila y magnífica, que refleja su vida interior, grande y aislada como un castillo gótico, apartando de su arte las terribles amarguras de su espíritu y los dolores de la patria.

Y sin embargo, este hombre admirable, este precursor genial es casi desconocido en la historia del

arte. Su biografía y sus obras quedaron relegadas al mundo de los eruditos y de los musicógrafos.

Debemos confesar que es bien amarga esta verdad, esta injusticia sin calificativo posible. Pero indagando fríamente, a la fría luz del pensamiento, es posible encontrar una razón explicativa. A Schutz le faltó la voluntad de la victoria, le faltó la vanidad impositiva, instinto de la inteligencia, única fuerza capaz de propiciar la universalización de una obra de arte.

La humanidad exige que se la deslumbre, que se la conmueva, y no perdona jamás el orgullo de los grandes espíritus. Todos aquellos que se apartaron del ruido de su siglo, que trabajaron para sí mismos, que desdeñaron los cenáculos y las capillas artísticas, fueron implacablemente pospuestos. Es falsa la leyenda de la justicia a la larga. Ahí está lo de Schutz para comprobarlo.

No se trata de un caso excepcional. La historia acusa olvidos incomprensibles y posposiciones injustificadas junto con glorificaciones verdaderamente ridículas.

El arcipreste de Hita, en la historia literaria de España, es conocido de milagro, merced a la obra salvadora de los hermanos Schlegel. No obstante, representa la más alta cumbre de la lírica de su patria. Es, al mismo tiempo, el más vigoroso temperamento, tipo interesantísimo en nueve siglos de cultura.

Se creería que una obra de la magnitud de la de Juan Ruiz fué definitiva en el desarrollo literario español. Sería lógico suponer que el *Libro de buen amor* marcó senderos y orientaciones en la de sus sucesores. Pues bien: en ninguno de los poetas españoles, desde el siglo XIV hasta nuestros días, se

nota el menor rasgo del formidable espíritu del arcipreste. En la actualidad, apenas si algunos escritores de América tratan de resucitar sus formas, algo de su léxico y mucho de su espíritu. En cambio, Lope de Vega es universalmente reconocido como genio.

13 de octubre de 1925.

LA DECADENCIA DEL CANTO

Los compositores rusos han vuelto a poner sobre el tapete la vieja y debatida cuestión del canto, la discusión de su verdadero valor estético y la del justo lugar que debe tener en la música.

No está en mi ánimo el internarme en estas enmarañadas regiones que pertenecen más al campo de la estética que al del arte puro. Sólo quiero recordar, en parte, la historia de su desarrollo y los diversos aspectos en que fué mirado por los grandes compositores.

Del rápido estudio y las comparaciones que me propongo hacer se podrán sacar, quizás, provechosas consecuencias.

Dos respetables criterios, o mejor dicho, dos grandes divisiones ordenan el bello arte de la voz: el del coro y el de la voz sola.

Es indudable que los principios de la técnica, en los tiempos de Bach y Palestrina, fueron preferentemente corales. La grandiosidad de los conjuntos, el poder metafísico de las imponentes masas sonoras y

cierto aire de suprema majestad, de severidad, propias de la época, propiciaron el desarrollo del canto en este sentido. Además, la razón técnica se imponía. El coral constituyó por sí mismo una arquitectura completa, una región íntegra de la música.

Los italianos, creadores del aria, son los que infundieron el formidable impulso a la voz única. Marcello y Monteverdi, después, al llevar a la escena, en forma de óperas, las voces humanas, les dieron verdadera personalidad y abrieron el campo enorme que tan propicios resultados daría posteriormente.

Se puede afirmar, sin temor a equivocarse, que fué Italia la nación que se encargó, con su ópera, de universalizar la música vocal, creando reputaciones y fomentando este culto por el teatro operático.

Ahí comenzó la gran decadencia de los antiguos corales. Al mismo tiempo, el espíritu místico de la humanidad decrecía rápidamente, privando así a esta forma artística de uno de sus feraces campos.

Sólo entonces, los maestros italianos llegaron a sorprendentes resultados en el cultivo de la voz humana. Las más asombrosas gimnasias vocales, la ductilidad, la agilidad más inverosímiles se consiguieron. Y la voz, bajo la estrecha rigidez de las escuelas de canto, mostraba toda su hermosura y su elegancia.

No obstante, muchos de los grandes compositores, Beethoven entre ellos, no pudieron ocultar su preferencia por el cultivo de la música pura.

Fué entonces que la admirable condición obtenida por los italianos llegó, naturalmente, a un estado más agudo. Y surgieron el gorgorito y la insinceridad, y los maestros comenzaron a producir, obsesiona-

dos por conquistar la gloria, inverosímiles efectos, sin preocuparse de la belleza de la partitura.

Ricardo Wagner reaccionó enérgicamente contra este criterio, dando entrada en su drama lírico a las grandes formas antiguas de su patria, los corales, poderosos como un trueno, o dulces como una marcha nupcial. Y para las voces solas creó la declamación, que hería de muerte las *florituras* itálicas.

A su vez, empezaba entonces la decadencia de los *divos,* que tuvieron que localizarse en determinados países para poder ser admirados aún. La música wagneriana no les permitía interesar a sus oyentes con las maravillas juglarescas de su garganta.

Actualmente, los músicos descubren otro nuevo sentido del canto que logra despersonalizar más a los ejecutantes. Los maestros rusos, al dar forma a su recitado, o declamación lírica, han tenido en cuenta, principalmente, la obra de Wagner, subrayándola de modo exquisito.

De lo expuesto se deducen dos clarísimas consecuencias.

Primera: el coral primitivo ha sido resucitado, entrando triunfalmente en la escena moderna.

Y segunda: el criterio antiguo del canto italiano, el de la acrobacia y los gorgoritos, va pasando definitivamente a la historia.

A la voz sola le queda el *lied,* con el que puede, asociado a la música y a la literatura, hablarnos a lo más íntimo del espíritu.

14 de octubre de 1925.

ALFONSO DE SILVA

Acaba de publicar Alfonso de Silva un cuaderno que contiene seis *lieder* sobre composiciones de poetas líricos de su patria.

La crítica sudamericana ha fijado en estos momentos su atención sobre el que, tan inusitadamente, se atreve a turbar la paz virgiliana de nuestro mundo artístico. Y en Buenos Aires, en Santiago de Chile y en Lima ha repercutido apasionadamente la revolucionaria actitud del joven compositor.

¿Quién es Alfonso de Silva? Nuestros lectores preguntarán, entre curiosos y escépticos, por la procedencia de este nombre, claramente lusitano. No se trata de un maestro brasileño, como sería natural suponer, sino de un artista peruano, el más joven, tal vez, pues sólo ha cumplido veintitrés años.

Comentando su saliente personalidad, leo, en periódicos de Sud América, muchas cosas interesantes. La revista *Mundial*, de Lima, le dedica un estudio muy hermoso.

Alfonso de Silva nació en Lima. Hizo sus prime-

ros estudios en el Conservatorio Nacional de dicha ciudad, y publicó, en 1914, una serie de *Evocaciones coloniales*, entre las que figuraban algunos minuetos que le valieron buen renombre. No tenía sino doce años. La sociedad limeña le abrió sus puertas, fué el ídolo de los salones y conoció todas las dulzuras del buen éxito.

Enviado a Madrid por el Gobierno de su país, estudió allí armonía, composición y fuga. En 1919 ofreció, en la capital de España, una serie de conciertos de composiciones suyas, con notable feliz éxito. El propio soberano español asistió a uno de los recitales, y honró al artista con una condecoración.

Pocos meses después, partía rumbo a Francia. Más de tres años pasaron sin que se supiese nada de él. Recorrió Francia y Alemania, acosado por la vida terriblemente difícil en países en los que la lucha artística es excepcionalmente dura, por la enorme preparación y por la competencia insostenible de los músicos nacionales. Silva tocaba violín o dirigía orquestas baratas, en cafetines de último orden o en cines de barrio. Luchó y sufrió, pero logró mantener su espíritu enhiesto y su voluntad firme.

A fines de 1924, y cuando ya todo el mundo le había olvidado, regresaba, pobre y enfermo, a su ciudad natal, que apenas pudo reconocer, en su transformada faz, al triunfador de otros días.

Hoy la crítica sudamericana observa sorprendida a una de las más altas figuras representativas en la del autor de los *lieder* citados al principio de esta crónica.

Y así es, en efecto. Silva Santiesteban es una de esas almas que abren surcos enormes en las cosas.

Vinculado directamente a los Andes, con la cultura incaica de sostén, ha llevado a cabo la obra enorme de nacionalizar el *lied*. De estas amables y enérgicas producciones, últimas del autor, he recibido una buena cantidad, remitida por mi distinguida *attaché* del Perú.

Profundamente original, dueño de una desconocida fuerza expresiva y de una técnica de vigor estupendo, Silva quizás deje de verse admirado en los salones, que hallarán demasiado agrio el sabor de su música. Pero ha creado para su raza una fuente maravillosa de belleza. Es el destino de todo gran espíritu: vivir siempre muchos años por delante de sus contemporáneos. Por eso el músico peruano ha escogido, según veo, para una de sus más fuertes creaciones, los versos desesperados de aquel Felipe Adán Mejía, poeta cuzqueño, contemporáneo del inca Garcilaso (el Corregidor).

Son unos versos desoladores, armonizados con el ritmo de una música de intensa y dulce expresión.

15 de octubre de 1925.

ELOGIO DEL ORGANO

Cada nota es una onda lanzada al infinito. Oprimid la tecla de un órgano, y la verdad orgánica del mundo habrá desaparecido momentáneamente para vuestro espíritu.

En la vibración sostenida de la cuerda, en el temblor de la materia herida se elevará una voz misteriosa, portadora de un ritmo de naturaleza divina. Y en vuestros oídos, en vuestros músculos, en la arcilla perecedera de vuestro cuerpo, sentiréis despertarse una vibración semejante, un ritmo paralelo. La inexplicable insensibilidad de la materia cantará su secreto y gemirá su dolor.

Sonora y nítida al principio, la voz, cada vez más débil, será tenue en seguida, sutilísima después, y morirá por fin imperceptiblemente. Si oprimís el pedal, aumentaréis la duración del fenómeno. Una trompeta podrá todavía extenderos algo más la onda sonora, lo mismo que el lento recorrido de un arco de violoncelo; pero ningún instrumento poseerá la vir-

tud de sustraerse al fin, de persistir vibrantemente, a través del tiempo, como el órgano.

De ahí su poder sobrehumano, su esencia mayestática, su fuerza penetrante hacia el más allá. Imaginad la armonía extrahumana de sus treinta y dos unísonos, treinta y dos infinitos sintetizados entre la selva de tubos de su registrador armónico.

Y luego su estupenda concreción de voces, su fantástica riqueza fonética, la sabiduría de sus registros; los fondos, las mutaciones y la lengüetería, en los que se distribuyen todas las riquezas de la orquesta. Evocad la figura de Juan Sebastián Bach, en las naves sombrías de la catedral de Eschembach, improvisando un coral o exponiendo un delicioso tema de fuga. La figura angélica del organista divino se nos aparece como fuera del mundo. Allí le veremos entre las enormes columnas sonoras del instrumento teológico, encorvado por los años, perdido su cuerpo anciano, pero repercutiendo majestuosamente, entre bóvedas de piedra, las voces conmovedoras y celestes de sus corales.

O evocad aquella otra figura, casi olvidada, del transcendentalísimo organista que se llamó Herschell, descubridor de mundos y calculador de órbitas, de lejanos planetas, verdadero tipo platónico, músico sideral, capaz de oír la armonía giratoria de los mundos.

Y Antonio de Cabezón, maestro de capilla de Carlos V, perdido entre el silencio petrificado de la Catedral de Toledo, arrancando al órgano las terribles armonías del Juicio Final, en los funerales del Monasterio de Yuste.

Y Palestrina, el trágico, hundido en la Edad Me-

dia, entre el clamor de los motetes y el resonar invocatorio de los trenos. Y Haendel, el magnífico, y Victoria, y Morales.

Confesemos que la música va perdiendo la nobilísima tradición que consagró al órgano como el supremo instrumento. Hoy se le profana en salas de concierto, o se le obliga a imitar a las orquestas, sin pensar que su esencia mística exige la acústica insondable de las grandes catedrales, en las que resonaba su voz entre las pompas de la liturgia.

Con el piano se quiere reemplazar la antigua, la noble voz divina del órgano, en la que vibraban todas las íntimas inquietudes del misterio.

Es una imposición terrible de las edades. El parlerismo insubstancial del uno no conserva la austeridad característica del otro.

16 de octubre de 1925.

LAS "SINFONIAS" DE BEETHOVEN EN EL JAPON

"La música es el lenguaje universal", se ha afirmado eternamente, significando con esto que la potencia expresiva de la música, el ritmo primario que palpita en ella, desborda sobre las fronteras de las razas, de las nacionalidades y de los idiomas, para hablar con la única voz de la belleza al corazón del mundo.

Esta afirmación parecía efectivamente incontrovertible durante muchos años, mientras la humanidad ha seguido su desarrollo armónico, siempre en contacto con el pasado, creando sus propias tradiciones y ligada a la historia por un encadenamiento más o menos lógico. De ahí que nos haya sido posible reconstruir antiguas civilizaciones y hasta evocar el espíritu desaparecido de muchas razas.

La cultura occidental fué siempre exacto reflejo de todas las modalidades. Por eso, y por tendencia al conocimiento, le ha sido posible percibir los conceptos de la belleza, más diametralmente opuestos y ale-

jados por el tiempo y la distancia. La frase ya citada, que afirma que "la música es el lenguaje universal", resulta cierta, a no dudarlo, para nosotros. ¿Podríamos decir lo mismo por lo que a Oriente respecta?

La antiquísima alma complicada y minuciosa de los chinos, o de los japoneses, ¿penetrará, con facilidad, en la selva inmensa de la civilización mundial?

Un periódico nos informa de que las *Sinfonías* de Beethoven van a ser ejecutadas, por primera vez, en Tokio. En ese momento, el espíritu musical europeo, la concreción de treinta siglos de cultura, será revelada bruscamente a un país que vivió toda su historia aherrojado dentro del más absoluto de los conservadorismos, y que no conoce del alma humana más que el plano que por sí mismo ha podido conquistar.

Es un esfuerzo extraordinario y plausible el que va a ser realizado; pero creo que resultará completamente inútil. La cultura del extremo Oriente le veda el conocimiento de nuestro arte, por lo menos, en la actualidad, y el conocimiento de Beethoven, sobre todo, la más alta cúspide universal en música, maravillosa síntesis de civilizaciones, en la que palpitan no solamente Grecia y Roma, sino también el cristianismo más acendrado y la aspiración hacia el futuro, encerrada en los bellísimos pensamientos armónicos de su inmortal *Novena Sinfonía*.

Esa enorme suma de técnica, esa perfección de procedimientos, puestas al servicio del alma más trascendental y heroica que produjeron los siglos, ¿será perceptible a los oídos indoctos, simples y primitivos del japonés o del chino actual? El que apenas sos-

pecha del ritmo, que desconoce por completo la técnica, que no se imagina la formación de una orquesta y que está a mil leguas de distancia de nuestra historia, ¿asimilará un solo sonido de los legados al mundo por el glorioso autor de *Eleonora?*

Si para percibir la belleza que existe en los dibujos de un Okusay, por ejemplo, nos vemos precisados a trastrocar nuestros conceptos morales y a educar nuestros ojos con los complicados esguinces de sus figuras, ¿qué no sucederá al japonés que se halle de improviso ante ese mundo sonoro representado por una de las sinfonías del sordo glorioso?

Confesemos que la música, como lenguaje universal, tiene, igual que todo en la vida, sus restricciones. Ella puede ser idioma de una cultura, pero jamás podrá traspasar bruscamente fronteras tan cerradas como las que separan a la orquesta beethoveniana del *tam-tam* y del *gongo,* que sostienen incólumes, al través de los siglos, la arquitectura musical de los pueblos más alejados y tradicionalistas de Oriente.

20 de octubre de 1925.

NUESTRO PROBLEMA PEDAGOGICO MUSICAL

Quiero dar principio declarando que, al escribir, sobre el complejo problema de nuestra pedagogía musical, lo haré exclusivamente desde el punto de vista de las ideas, sin referirme a ninguna institución ni persona, toda vez que la finalidad de la labor que me he impuesto está más relacionada con las tendencias imperantes que con los que puedan representarlas.

Sería superfluo afirmar el amor del pueblo cubano a la música y sus extraordinarias disposiciones para cultivarla. Esa tendencia y natural facilidad han dado origen, especialmente en estos últimos años, a la fundación de numerosos planteles dedicados a la enseñanza musical.

Es innegable que el nivel cultural de las masas ha subido visiblemente en nuestro país. La intensa labor educativa en las escuelas musicales viene dando óptimos resultados, y la profusión de actos de esa naturaleza, junto con la hermosa acción divulgadora de la prensa, completa brillantemente tan valiosa

obra patriótica. El interés por la buena música se ha acrecentado en forma inusitada.

Hace diez años que, desde las columnas de *El Mundo,* en su sección de *Arte Musical,* vengo siguiendo con interés todo cuanto contribuya a mejorar o enriquecer el ambiente artístico de la patria, enalteciendo con calor a los que, mediante un elevado y amplio criterio, se han impuesto la meritísima y ardua tarea de cultivar y de vulgarizar la música. Creo que a un pueblo, como a una familia, como a un individuo, se le conoce por dos cosas: por los libros que lee y por la música que gusta.

Como todas las jóvenes nacionalidades de la América Latina, estamos aún en los principios. Tenemos el espíritu abundante y la capacidad innata; pero nos falta todavía el *modus operandi:* la técnica.

Es por esta razón que yo sostengo que las cuestiones artísticas, en nuestro ambiente, son más bien de orden pedagógico. Almas jóvenes, temperamentos primarios, nos falta la cultura acumulada que tan eficazmente constituye al artista y que le presta cierto instinto técnico, ahorrador de muchos años de trabajo.

Ya se sabe que es la música el arte de procedimientos más complicados, y que necesita, para mejor poseerla, una desmesurada suma de bien atendida preparación.

Si un artista europeo requiere diez o doce años de conservatorio, para profundizar todos los conocimientos musicales, un latinoamericano, seguramente, necesitaría mucho más tiempo, por la falta de vinculación cultural con el pasado.

Por eso es necesario que enfoquemos seriamente

nuestro desarrollo educativo. Los métodos de enseñanza, las escuelas que enmarcan los procedimientos habrán de consultar los últimos adelantos de la ciencia pedagógica y el espíritu que guía los métodos que sirven como de crisol para formar la personalidad del estudiante artístico.

Solamente la disciplina rigurosa y el estudio metódico y constante pueden formar personalidades fuertes. En muchos casos, estas virtudes valen mucho más que la inteligencia desorientada.

Son los maestros los llamados a encauzarlo todo por seguros derroteros. Sin tolerancias, sin condescendencias, sin debilidades deben afrontar la educación de sus discípulos sobre la base de estudios minuciosos. No importa que se requiera más tiempo, porque los resultados compensarán los más rudos esfuerzos.

21 de octubre de 1925.

PEDAGOGIA MUSICAL

EL PIANO

Continúo, en este artículo, la serie de estudios que me he propuesto escribir sobre nuestros problemas de pedagogía musical.

No pretendo, desde luego, señalar rumbos ni descubrir nuevos horizontes, ya que los métodos de enseñanza pianística tienen hoy un grado de perfección poco menos que insuperable; pero sí creo poder traer a nuestro ambiente algunas novedades e indicar no pocos defectos.

Estamos ya alejados de los tiempos del antiguo clave, usado por los primitivos, y de su sucesor, el clavecín, para el que Juan Sebastián Bach escribió sus inmortales "Preludios" y "Fugas", y que requería ser templado por el propio artista intérprete.

Hoy, los grandes pianos modernos, obras maravillosas de riqueza, de extensión, de exactitud, de tono y de sensibilidad, han cambiado completamente los antiguos métodos. Franz Liszt, el inmenso pianista,

fué el primero que se encargó de renovarlos, adaptándolos a las necesidades posteriores. Verdadero genio del teclado, no sólo renovó, sino que creó la mayor parte de la actual técnica de ese instrumento.

Posteriormente, los maestros rusos, Leschetiszky a la cabeza, han vuelto a transformar los procedimientos, simplificando complicadas prácticas antiguas y descubriendo infinitas variedades de carácter técnico, sobre todo, en lo referente al pedal y a la pulsación. Los grandes concertistas actuales, Paderewsky y Rubinstein, entre otros, pusieron ya de relieve la excelencia de estos estudios.

Para llegar a ser un buen intérprete es necesario poseer espíritu, pero además de esta facultad inadquirible, y sobre la cual nada se puede intentar, la base del piano consiste en la mecánica.

El estudio ordenado y persistente, capaz de proporcionar a los dedos condiciones inverosímiles de agilidad, de fuerza y vigor, es uno de los caminos que pueden conducir al buen éxito. Este, como todos los derroteros que van a los grandes fines, es el más largo y penoso. De ahí que muchos profesores busquen el triunfo inmediato, abreviando necesarias e indispensables preparaciones y lanzando a sus discípulos, a veces, por caminos tortuosos, cuando su capacidad técnica está aún incipiente.

No hay gimnasia más fina, más sabia ni más complicada que la que el estudio del piano necesita. Para dominarla, desde el más sencillo ligado, es preciso que la mano haya adquirido cualidades de gran elasticidad, de *souplesse*.

Lo mismo podríamos decir del *stacatto*, de la educación de la muñeca, del brazo y antebrazo. Años de

estudio constante se requieren para matizar una sencilla *Invención* de dos voces, de Bach. Y el dominio completo de la mecánica, la inconciencia física que pueda proporcionar libre paso al espíritu, pertenece solamente a los elegidos.

Me intereso en insistir sobre estos puntos por la marcada tendencia de muchos profesores que sólo buscan el acierto del momento, obligando a tocar a sus discípulos cuando no están en condiciones de hacerlo.

El piano, tal vez más que ningún otro instrumento, pide una larga y sistemática preparación, que, junto con las cualidades de orden mecánico, vaya educando el sentido rítmico y la cultura artística del individuo, y que le permita más tarde llegar a una interpretación exacta y verídica de las grandes producciones.

22 de octubre de 1925.

ORIENTACIONES MUNDIALES DE LA MUSICA

En el afán de traer al ambiente artístico de nuestra patria las orientaciones mundiales, fecundas en el porvenir, he dirigido mi vista a todos los horizontes, he espigado en las más remotas culturas, y he analizado los matices más imperceptiblemente disímiles, que marcan, en las distintas naciones, los propios conceptos de la belleza.

En esta forma he hecho desfilar, a través de una serie de artículos, no solamente las tendencias, sino también las personalidades que, a mi juicio, condensan un momento histórico o expresan el sentimiento de un pueblo.

El clasicismo alemán, el gigantesco despertar de la música rusa, el sentido grotesco de los países escandinavos, la sensualidad mística de los meridionales, las gallardías revolucionarias de los americanos del Sur, fueron analizados, no con el objeto de abrir caminos a la imitación, sino en la seguridad de acre-

centar nuestra cultura, incorporando al espíritu la vasta gama de los sentimientos de la humanidad.

En esta labor no me fué posible citar jamás el nombre de los Estados Unidos de Norte América. Nunca, en el curso de mis ideas, apareció el nombre de un músico en el que yo hubiese podido encontrar el secreto de esa hipertrofia de la realidad que se llama *Yanquilandia,* que trajese en su voz la modulación característica del arte de su patria. Y no obstante, los Estados Unidos son una grande, una poderosa, una admirada nación, que avanza orgullosamente a la cabeza del mundo.

En sus gigantescas e importantísimas ciudades se levantan más teatros, más conservatorios y más salas de audiciones que en cualquier otro país. Sus orquestas sinfónicas están bajo la dirección de maetsros ilustres de la época, y la cantidad enorme de músicos que viven sobre su territorio bastaría para poblar una gran ciudad.

Los Estados Unidos gastan más, ellos solos, cada año, en teatros y conciertos, que todo el resto del mundo. La enseñanza de la música está allí tan adelantada, que hasta la gente más humilde puede alcanzarla.

En tales condiciones, ningún pueblo tan bien preparado como aquél para producir opimos frutos. Se trata, según he dicho, de la nación más rica, grande y próspera del siglo, que tiene, como ninguna otra, el deseo de mostrar su inmensa gallardía, su pujante civilización, sus propias y extraordinarias fuerzas decisivas en todos los órdenes de la actividad humana.

¡Norte América! No hay país como aquél, tan interesantemente musicalizado. Pero jamás vió nacer

un solo músico con capacidad suficiente para erigirlo en digno representativo suyo.

Sigue la nación, paso a paso, el movimiento del mundo. Paga fabulosas sumas por nacionalizar toda novedad que surja en cualquier parte del planeta. Encumbra todos los valores y eleva y colma de felicidad a los que viven en su suelo. Pero jamás produjo un solo músico con genio bastante para poder aclamarlo como gloria representativa de la propia nación.

¿Por qué extraña ley el destino somete a una gran nación, como ésa, a una esterilidad semejante?

Porque es preciso reconocer al pueblo yanqui la virtud de haber puesto todas sus energías, todos sus esfuerzos, y hasta todo su dinero, al servicio de esta aspiración, desgraciadamente, hasta ahora, sin resultados satisfactorios. Pensad qué no darían ellos por llegar a tener un Beethoven, un Wagner o un Debussy.

Dueños de todos los *records* mundiales, poseedores de los más reñidos campeonatos deportivos, siendo los reyes de la industria, del comercio y la navegación, se ven obligados a reconocer su inferioridad, cuando se trata de grandes, de eminentes músicos nacionales representativos.

23 de octubre de 1925.

LA DANZA Y LA MUSICA DE GRIEG

En crónicas recientes, al referirme a la personalidad del gran músico noruego, afirmé que la esencia de su espíritu era completamente antecristiana, esto es, de concepto y sensibilidad paganos, anteriores al Cristianismo, como la de todo el arte escandinavo. Hoy, al contemplar una serie de maravillosas fotografías de Jorg Fasting, admirable *danseur* que se ha propuesto llevar a la coreografía el arte de su genial compatriota, no he podido menos de confirmar mi anterior opinión.

Fasting, nacido en Bergen, como Grieg y como Ibsen; educado en el mismo medio ambiente, bajo el influjo de una de las más hermosas tradiciones y en un país cuya belleza natural lo ha hecho legendario, ha emprendido la difícil tarea de dar vida plástica a los grandes héroes escandinavos, supervivientes en el mito, a través de los siglos, merced a la obra fecunda de los artistas creadores noruegos.

Pocos motivos podría hallar un artista europeo, es-

pecialmente en la danza, que le interesen tanto como esos magníficos poemas de Grieg.

En ellos revive, con toda su inmensa originalidad, entre el humo del ensueño nórdico, o la fiereza de los guerreros *eddicos,* la heroica alma de los desaparecidos pueblos que un día crearon la maravillosa fuente de belleza que se llama "los Eddas". Palpitan también, en ellos, el valor, la crueldad de los vencedores, el desprecio a la muerte, la glorificación de la victoria, todos los sentimientos que fueron primarios en la contextura de la raza, antes del Cristianismo vencedor.

Y luego el intenso cariño a la naturaleza, pero no el amor brahmánico, saturado de dulzura y de mansedumbre, sino la fuerte vocación intelectual del hombre, ebrio de sus instintos.

La intención de aplicar a la danza música de Grieg no es, ciertamente, nueva. Muchos han realizado ensayos y adaptado con relativo buen éxito algunas de sus composiciones, todas éstas de índole universal: *La Primavera, La Mañana,* etc.

¿Que la falta de técnica y de ambiente han producido decepciones, en el anterior sentido? Es verdad. Grieg no puede ser interpretado con el espíritu actual, con espíritu cristiano, digámoslo de una vez. Para llegar al *Palacio del Rey de las Montañas,* o sentir el dolor heroico de Asse, es necesario un formidable temperamento pagano, capaz de salvar las barreras del tiempo, de la distancia y hasta de la cultura.

Sólo así nos sería posible volver a contemplar, exactamente, los antiguos gestos dormidos y las intensas palpitaciones de una civilización ya muerta.

Y Fasting, con su labor maravillosa, reconstruye, en parte, y concreta, el tipo, con todas sus características de aspecto y espíritu. Por algo, indiscutiblemente, pertenece este artista a la misma raza y ha vivido la propia naturaleza taciturna y poblada de leyendas.

Su tarea resulta de un mérito extraordinariamente grande. Ibsen y Grieg reclamaban un evocador de su altura.

Su técnica seria y el alma poderosa que posee Fasting van hacia la consagración de un ideal, artística y patrióticamente acariciado, de una finalidad estética digna, noble, hermosísima.

26 de octubre de 1925.

FORMEMOS NUESTRA TRADICION

La lectura de los programas de nuestros conciertos y audiciones musicales me sugirió, hace tiempo, la idea de escribir unos párrafos sobre la selección de obras ofrecidas al público.

Se puede afirmar, desde luego, que el más amplio eclecticismo domina en los plausibles empeños de sociedades, conservatorios y conciertos privados, en nuestro país. Este calificativo de eclecticismo no significa ciertamente reproche, antes bien, aprobación, por la amplitud de criterio reinante, a pesar de haber contemplado, algunas veces, libertades tan ilimitadas que permitían poner un vals de Waldteufel junto a una sonata de Mozart, o un *lied* de Schumann después de una romanza de Tosti, por ejemplo.

Creo firmemente que aquí, como en todas partes, las muchedumbres no tienen mayor discernimiento en materia de arte puro, y fían a las iniciativas de los profesionales la calidad de la música que van a oír.

Ya Romain Rolland hacía notar, irónicamente,

cómo el público alemán, tal vez el más culto del mundo en materias musicales, carecía en sus gustos de verdadero criterio artístico, aplaudiendo todo lo que se le ofrecía, lo mismo el preludio de *Parsifal* que el *Orfeo en los Infiernos,* de Offenbach.

Rolland se mostraba iracundo contra estos absurdos, y dirigía enérgicos anatemas a los alemanes que visitaban el "music hall" con la idea de escuchar los famosos *Great Master's.* A él se atribuyen estas frases: "Declarad de una vez qué clase de música os gusta, pues lo mismo aplaudís la mala que la buena."

Si eso pasa en Alemania, que tiene cuatro o cinco siglos de cultura artística, no tiene nada de extraño que en los jóvenes países de América acontezca lo mismo. Solamente que esto no es razón bastante para tolerarlo.

Estamos obligados a ennoblecer nuestra tradición artística, para instituir, en la conciencia del pueblo, un gusto verdaderamente depurado y selecto. Aprovechemos la propia infancia, que al presente nos caracteriza, y eduquemos a las muchedumbres en la más elevada de las regiones culturales.

No debe faltar jamás, en un programa de concierto, ofrecido entre nosotros, una página musical de algún compositor cubano.

Tenemos los nombres de Espadero, White, Fuentes Matons, Ignacio Cervantes, Marín Varona, etc., casi en el olvido. Muy raramente aparecen en los programas y no siempre se les presenta con toda su elegancia y belleza. Las concepciones de estos artistas gloriosos deberían constituir, yo creo, el "subs-

tratum'' de todos los buenos y nobles artistas de nuestra patria. En el estudio de sus obras, en la familiarización con sus melodías y sus procedimientos hay mucho que aprender, porque son una fuente purísima, llena de los más vivos y amables tonos y colores.

28 de octubre de 1925.

LA MUSICA POPULAR SURAMERICANA

Llega a mis manos un interesantísimo volumen, publicado en la Argentina, que trata sobre los ritmos populares de aquel país, y estudia el progreso de la música del pueblo, desde los días de la colonia hasta estos momentos. Se titula *El Payador* y está firmado nada menos que por el gran poeta Leopoldo Lugones.

Es una verdadera lástima que las relaciones intelectuales entre todas las Repúblicas del nuevo mundo no sean lo suficientemente intensas para permitirnos acercarnos más y conocernos mejor.

A pesar de las hermosas campañas de iberoamericanismo, sostenidas por todos los intelectuales de la raza, y no obstante la propaganda de los periódicos, la distancia espiritual que separa a estos pueblos es bastante grande todavía.

Sin embargo, no es lógico que desmayemos en la persecución del propio ideal, procurando ver realizados los sublimes sueños de Bolívar.

Y digo esto por la intensa simpatía con que he

leído el libro de Lugones, encontrando en sus páginas muchas cosas que podían ser de nuestra propia patria, y que me han comprobado, una vez más, que si la distancia y la organización política nos separan, en el espíritu racial todos los pueblos latinoamericanos somos uno solo.

Leopoldo Lugones es el caso más extraño de intelectualismo, entre los poetas de la lengua. Sus múltiples facultades de escritor y las inquietudes de su cerebro vigoroso le han llevado a distintos y opuestos campos de la literatura. Ensayista, historiador, crítico, escritor político, su pluma ha espigado con éxito en todos los campos, y su sensibilidad ha vibrado en toda la gama.

Con estos antecedentes, no es de asombrarse que hoy nos brinde un volumen sobre el desarrollo de la música popular argentina.

Todos conocemos al *payador*, al gaucho trovero, poeta y músico, en una pieza, que improvisa las estrofas mientras sus manos templan la guitarra. Noble, leal e ingenioso, al lomo de los potros flamígeros, ha llenado de cantos y de rimas la pampa interminable, en la que reina como un centauro.

En la literatura hispanoamericana es ya clásico el famoso poema del gaucho Martín Fierro, cuyas agudezas, canciones e ironías se repiten con frecuencia entre las más sencillas e inocentes clases sociales de la gran nación argentina.

Ese interesante tipo de labriego artista, esa voz fresca del pueblo creador es la que estudia Lugones, transcribiendo sus ritmos y analizando sus valores originales.

Bella obra la del ilustre poeta, su esfuerzo patrió-

tico tiende a formar la propia conciencia de los hijos de su patria amada.

¡Ojalá que todas las naciones de América pudiesen lograr tan edificantes empeños, y con ellos, forjar una hermosa herencia, capaz de plasmar, para el mañana, un arte puramente nuestro!

La América Latina, a pesar de la semejanza racial, posee una riqueza de colorido y de matices inigualable. Imaginad la diferencia que hay entre el charro mexicano y el gaucho argentino y entre el cholo del Perú, el típico roto chileno, el llanero venezolano, el caipira brasileño y el guajiro de Cuba.

Todos son tipos americanos, hijos de una misma raza, pero distintos en sus costumbres, en sus trajes, en su música. Entre ellos hay que establecer una tradición, verdadera y única forma en que pueden amoldarse y comprenderse todos los caracteres del Continente.

4 de noviembre de 1925.

LA EVOLUCION DE LA SINFONIA

La historia de la música tiene para el investigador, para el esteta, para el hombre de estudio, un interés mucho más vivo que la historia de la literatura, porque conserva claramente todo el proceso de su evolución, y porque la crítica puede reconstruir las distintas fases que la han caracterizado, desde las formas más simples hasta ese perfecto edificio que se llama la sinfonía.

Los datos que nos ofrece nuestra ciencia actual demuestran que el desarrollo de la música ha seguido un camino inverso al de la literatura. Comenzando aquélla por lo más simple, enriqueciéndose lógicamente con nuevas conquistas, ampliando el campo de su técnica, ha logrado alcanzar un poder de expresión inigualable, gran riqueza de color, una vida verdaderamente hermosa.

Y en cambio, la historia literaria nada conserva de los principios. La literatura griega, tal como ha llegado a nosotros, comienza por una obra perfecta, de proporciones grandiosas, de técnica límpida e irre-

prochable. *La Ilíada, La Odisea* y los *Cantos Homéricos,* a pesar de su carácter rapsódico, guardan una tal armónica unidad de acción, de estilo y de procedimiento, que más bien que principios parecen obras capitales.

Lo mismo acontece con el *Mahabarata,* con el *Zendavesta* y con las grandes epopeyas orientales. Poemas de vastísimas proyecciones, en los que se compendia y resume todo el mundo social, político y teológico de su época, caracterizados por la avanzada técnica de su factura, no se dirían balbuceos de nacionalidades jóvenes, sino imaginaciones ecuánimes de pueblos envejecidos en la cultura.

Al lado de esta enmarañada trama de las literaturas cronológicamente primitivas ¡qué claro y qué límpido es el camino seguido por la música!

Paso a paso podemos analizar el proceso evolutivo que va desde la sonata de Tartini y Scarlatti, comprensivas sólo de tres tiempos, adagio, minuetto y presto, hasta las treintidós sonatas de Beethoven, obras-cumbres y perfectas, plenas de unidad y conductoras de un disciplinado y armónico pensamiento. Fué Bach el que dió mayor amplitud a la sonata antigua, llevándola no solamente a los instrumentos de cuerda, sino aumentándole un tiempo y enriqueciéndola con infinitos procedimientos técnicos.

Mozart, al hacer el concierto, amplió aún más el horizonte de la sonata y preparó el terreno para el advenimiento de Haydn. En el concierto de Mozart todavía subsiste el *minuetto* de los primeros tiempos, pero más depurado. Las proporciones de la obra son

mucho más vastas y la entrada de la orquesta define absolutamente el progreso sucesivo, realizado por Joseph Haydn, autor de la sinfonía.

La humanidad no ha hecho justicia suficiente a Haydn, cuya genial visión, cuyo esfuerzo magnífico determinó la realidad de la más perfecta forma musical que conocemos.

Beethoven separó perfectamente la bifurcación operada en la música, desde los conciertos de Mozart, llevando a su cúspide tanto la sonata, para piano solo, como la sinfonía para gran orquesta. Como coronación de su labor magnífica dió cabida, en su *Novena Sinfonía* a las grandes masas corales.

Y ya la historia posterior nos es harto familiar. Wagner, con sus estupendas concepciones ideológicas, escritas para complicadísimas masas orquestales; Ricardo Strauss, llevando a la música las inquietudes intelectuales del mundo, y Debussy, a tientas en el misterio, parece que han puesto un inmenso epílogo y que ya nada nuevo podemos esperar.

No obstante, la imaginación de músicos eminentes labora por traer nuevas formas que destruyan, tal vez, la obra de los antiguos. ¿Se pretende, con ello, justificar la categórica afirmación de D'Annuncio: "Renovarse o morir"?

9 de noviembre de 1925.

LA MUSICA Y LOS GRANDES HOMBRES

No se puede negar que existen temperamentos completamente antimusicales, seres negados a la percepción acústica, a la emoción del sonido, en los que probablemente una sonata sólo produce la sensación de la más complicada y extraña algarabía.

Y es curiosa la comprobación de esta antimusicalidad en algunos de los más grandes hombres de la Tierra. Muchos de ellos, políticos, filósofos o guerreros, cerebros desarrollados poderosamente, capaces de percibir y comprender cualquier manifestación del arte, son obtusos, no obstante, en cuanto se refiera a la música.

La historia nos ha guardado opiniones que bien merecen un detenido análisis.

Napoleón Bonaparte, por ejemplo, opinaba que "la música es el menos fastidioso de los ruidos". Para el gran corso, para el mayor espécimen de genio que se haya producido en muchos siglos, la música no existía. Resultaba, según su afirmación, un escándalo soportable.

En el fondo de la frase podemos ver claramente el motivo de esta negación musical del emperador. El hecho de que le pareciera la música como una sucesión de ruidos, prueba que su órgano auditivo era bastante deficiente. Es, pues, casi seguro que el vencedor de Austerlitz era un desorejado genial. No tenía capacidad de distinguir el sonido, y mucho menos la diferencia de sonidos. En consecuencia, tampoco podía dar importancia al ritmo, *alma mater* de la música.

En cambio, otro guerrero, Federico Guillermo de Prusia, *el Rey sargento,* fué músico consumado, y distraía sus ocios tocando flauta en su palacio de Postdam. Recordemos con qué marcada deferencia recibió a Juan Sebastián Bach, a quien dió un tema de fuga, para que improvisase, quedando sorprendido al escuchar la maravillosa manera como el coloso de Eisenach trató el tema en el clavicordio, comenzando por una voz y haciéndolo cantar sucesivamente a dos, tres y cuatro voces.

Gœthe, el mayor genio literario de la Tierra, era afecto a la música; pero más como manifestación social que como verdadera comprensión de su verdad artística. En sus fiestas semanales de Weimar no faltaba nunca el concierto por alguna celebridad, si bien no dió jamás cabida a los grandes artistas que fueron sus contemporáneos. Silenció a Beethoven, no comprendió la sublime alma de Schubert, y si otorgó algunas predilecciones a Mendelssohn, lo hizo por la juventud hermosísima y la riqueza del compositor judío, que le permitió brillar en sociedad de manera extraordinaria.

En cambio, en la modalidad literaria de Gœthe se

puede notar que es más sensible a la música que a la pintura. Sus descripciones están hechas sobre la base de sonidos y no de colores. Se diría un hombre que oye con más perfecta claridad que ve. Hasta para describir la salida del Sol, al final del primer *Fausto*, espectáculo puramente pictórico, que no puede ser oído, sino visto, Gœethe musicaliza la luz y escribe versos inmortales que comienzan: "¡Qué zumbido trae la luz!" Quiere decir que el espíritu de Gœthe era esencialmente musical. Lo mismo podríamos afirmar de *El pescador*, en el que da la más amplia sensación del ruido del mar.

Edgardo Poe es otro caso de poeta por modos musicales. Este fué más lejos aún, llegando hasta a consultar el puro valor acústico de las sílabas para lograr en sus poemas una sensación determinada. Su *The Raben* condensa siempre el *más allá* por la sabia repetición de la palabra *nevermore*, cuyo sonido lúgubre predispone al misterio.

De aquí nació tal vez el deseo de Rimbaud y de los simbolistas franceses, de asignar colores y sonidos a las vocales, a fin de ampliar el valor estético del verso.

28 de noviembre de 1925.

LA ENORME TRAGEDIA DE D'ANNUNZIO

(Preludio.)

I

Acaba de estrenarse, en Milán, ante la protesta muda y la incomprensión aristocrática del público más filarmónico del orbe, la partitura del *San Sebastián,* de Claudio Debussy, poema de Gabriele D'Annunzio.

Por primera vez, en la historia artística del mundo latino, la crítica ha fijado su atención en el autor del poema, relegando a segundo término al compositor. Diríase que lo esencial en la *debussiniana* obra es el argumento, al revés de lo que ocurre invariablemente con las óperas, cuyos libretos, a veces, sólo sirven de pretexto para escribir lindísimas arias, melódicas cavatinas y finales dramáticos de bello efecto.

No obstante, y ya lo he dicho, el *San Sebastián* parece haber fracasado. Ni la poderosa influencia del Duce, ni el exótico prestigio de Ida Rubinstein, ni siquiera la pintoresca presencia del gran poeta, que, adornado de plumajes multicolores y luciendo el uni-

forme de general de *bersaglieri*, presidió el acto, lograron vencer la *conjuración del silencio*, fraguada por la rancia y católica aristocracia de la inmensa urbe artística, que consideró, al parecer, la obra como una irreverencia, como una impiedad y como un insulto.

Y es la primera ocasión que el fracaso ha cernido sus alas lúgubres sobre ese superhombre de la publicidad, genio de la propaganda, supremo estratega del deslumbramiento, que se llama Gabriele D'Annunzio.

Resulta lo más triste del caso que, por lo menos, en esta ocasión, el poeta heroico no merecía el silencio abrumador. El *San Sebastián* representa, para el arte latino, un innegable esfuerzo por sacar a la ópera del mundo romántico en que se desarrollaba.

Pero antes de seguir mis comentarios, séame permitido fijar los detalles que, a mi juicio, han ocasionado este enorme fracaso, ya que ellos podrían mostrar el interesante y peculiar aspecto del criterio europeo, con todos sus inexplicables conservadorismos, su amor a las tradiciones y sus prejuicios seculares.

¿Cómo se explica que en Italia, en el corazón mismo de la patria a la que cantó D'Annunzio en todas las *tesituras* emocionantes; a la que hizo el magnífico don de un nuevo idioma, a la que exaltó en horas de verdadera angustia, a la que dirigió siempre su pensamiento y sus más constantes admiraciones, se le niegue el galardón que alcanzaron tantos autores, verdaderos gusanillos, comparados con el ilustre creador de *La Cita Morta?*

¿Por qué el público milanés, que se precia de ser uno de los más cultos y más sensibles de la Tierra, en cuestiones artísticas, rehuye no sólo su aplauso, sino

hasta su presencia, ante la obra conjunta de un eminente músico y del más grande poeta de la actualidad?

Confiado iba seguramente D'Annunzio, la noche del estreno, a recibir el homenaje de los suyos, a sentir, una vez más, encresparse bajo el encanto mágico de sus imaginaciones el formidable sentimiento itálico que tanto había enaltecido.

Y en lugar de la gran voz clamorosa y consagratoria de otros días, sólo el silencio responde a sus imperativos.

¡Sabe Dios qué amarguras pasaron en aquel momento por el alma del máximo poeta, del hombre que, como Pericles, logró, en ocasiones, imponer su personalidad mediante exquisitas estratagemas; que un día inventó un perfume, el *Aqua Nunzia*, llamado a subrayar poderosamente el éxito de *Il trionfo della morte*, y otro paseó desnudo, jinete en caballo salvaje, por las orillas de la Riviera, ante los atónitos ojos escandalizados de la aristocracia europea.

El que utilizó artísticamente el espíritu de la divina Eleonora, unciéndola al carro de su fama, o exhibiéndola como esclava a través de las páginas imperialistas de *Il fuoco;* el que en la embriaguez de la notoriedad arriesgó espectacularmente su vida, piloto lírico, en frágil aeroplano, sobre el lomo de hielo de los Alpes, entre el horror del fuego de la metralla austriaca; el que descubrió el secreto de la perpetua renovación, el que siempre supo superarse, el que disciplinó su espíritu como a un caballo de carrera, siente que de pronto, errado el camino, la gran voz polífona de la humanidad, que cantaba estrepitosamente sus triunfos, que comentaba sus excentricida-

des geniales, que loaba sus más absurdos caprichos, enmudece, y calla sus méritos, y pasa indiferente y hostil ante el coliseo donde él presenciaba la realización escénica de uno de sus más caros sueños.

En este caso, como siempre, se ha repetido la historia. La peor de las tragedias, el más cruel de los dolores, es éste en la vida. No hay tortura más grande que la incomprensión, ni pavor más intenso que la ignorancia. No obstante, ellas son la piedra de toque de las grandes almas, el ácido cáustico llamado a revelar la verdad y la pureza del metal noble. D'Annunzio, acostumbrado a dominar siempre, no había sentido el acíbar de la estulticia.

Para el crítico, llamado a inquirir las causas, tiene este fracaso un aspecto interesantísimo. Y en el artículo de mañana, martes, trataré de estudiar sobriamente el por qué de los hechos expuestos.

19 de marzo de 1926.

LA ENORME TRAGEDIA DE D'ANNUNZIO

(Las causas.)

II

En este estudio me propongo analizar el ideal de D'Annunzio para ofrecer al arte latino una obra en la que, como en la de Ricardo Wagner, se concretase toda la leyenda y se escanciase el alma de la raza.

La poderosa imagen del compositor germánico brilló siempre en el fondo del poeta italiano, y, tal vez, despertó su emulación. Ser músico, crear bellas partituras y llegar a escribir para Italia una obra en la que se comprendiesen la leyenda y la historia; en la que, como en un camafeo, se relievasen los caracteres de un pueblo, con sus tradiciones, sus trovas, sus cantares y su arquitectura; construir en Roma, sobre el Janículo, el gran teatro llamado a levantar contra el cielo azul las lenguas ígneas de una *tetralogía latina,* y conquistar así la hegemonía espiritual del mundo latino, que justificara la aparición del Rey de Roma, parece que fué—y seguirá siendo—la aspiración de D'Annunzio.

En esta época de igualdad, ¡qué orgullosamente se elevaría la obra imperialista y exquisita del maravilloso poeta!

A los que hayan seguido de cerca la extraordinaria labor *dannuziana* les será grato aquel Stelio Effrena, músico y poeta, Wagner latino, en el que D'Annunzio se retrata, y en cuya vida y palabras duermen todos sus sueños.

Si se le hubiese preguntado, hace algunos años, a D'Annunzio, sobre su mayor ideal, y si para responder hubiera tenido el valor de su sinceridad, de seguro que hubiese contestado: "Ser músico."

Y esta ansia musical pasa por toda su obra como la más bella de las ilusiones. Conocedor profundo de la técnica, dueño de una vastísima cultura, pocos espíritus más armoniosos y mejor conformados que el suyo para el cultivo del arte sublime.

Pero le faltó, sin embargo, la luz angelical de la inspiración. Y tuvo que resignarse al silencio y volver al dominio de las palabras, que lo reconocían como a su rey.

Fué entonces que—sabe Dios con qué enorme amargura—buscó a Claudio Debussy, genial compositor francés, a fin de concluir la obra que debiera representar, para el mundo latino, lo que el ciclo wagneriano para los países germánicos. Y nació entonces el *San Sebastián.*

No pensó seguramente D'Annunzio en lo falso del poema, en lo imposible de la labor. No tuvo en cuenta, quizás, que mientras Ricardo Wagner tenía a sus espaldas toda una mitología, todo un mundo de leyendas y tradiciones, los *Eddas* brumosos, los *frikings* escandinavos, la Edad Media, "enorme y delicada",

el cristianismo feudal y la barbarie latente de los hunos. Italia no tenía nada, y Francia menos aún.

No advirtió, acaso, deslumbrado por el genio, que Wagner era una realidad, vinculada a otra realidad, representativa de un mundo.

No pensó que Wagner era único e inimitable, mientras no existiese otra Alemania multimillonaria de leyendas.

Ricardo Wagner se produjo porque debió producirse. Nació como producto natural de una cultura. Fué el punto en el que convergieron muchos siglos, muchas imitaciones y muchas culturas, en tanto que los latinos no podían imitar su labor. Pueblos disímiles, en los que apenas supervive el hombre del Lacio, separados de su pretérito por el idioma, por la religión y por el tiempo, nada tenían que concretar.

¿Dónde los *Eddas* italianos o franceses, para de ellos extraer una tetralogía, una moral, o una leyenda? ¿Dónde la leyenda feudal de otro Rhin poblado de *minsingers* y caballeros?

Italia o Francia no necesitan un Wagner, ni podran producirlo. De ahí el error de D'Annunzio, que, deslumbrado por Bayreuth, ebrio de arte frente a la riqueza wagneriana, trató de escalar la misma cumbre y de beber en la propia fuente.

El *San Sebastián,* según sus autores, representa, para el arte latino, lo mismo que el *Parsifal,* por ejemplo, para Alemania. Séame permitido no comentar la diferencia.

Además de las razones expuestas, debemos notar la disparidad de temperamentos entre el lírico italiano, paganizado, dinámico y sensual, y el sutil y estético misticismo de Debussy.

Mientras Wagner daba unidad a sus creaciones, apoyado en una historia, y unidad al estilo, escribiendo él mismo el poema y la música, los autores latinos se alejan más violentamente, cada vez, en relación de su diferencia cultural y nerviosa.

Son éstas, a mi juicio, las razones del fracaso del *San Sebastián*, obra insincera e inútil, de ningún significado para la raza, a pesar de las bellezas de su música y de su poema, separadamente considerados.

En mi artículo de mañana, miércoles, trataré del criterio religioso del *San Sebastián* y de la oposición, causa importantísima, a mi juicio, del descalabro sufrido por la obra.

30 de marzo de 1926.

LA ENORME TRAGEDIA DE D'ANNUNZIO

(Realidades.)

III

Antes de concluir esta serie de notas, en las que he procurado analizar profundamente las realidades artísticas de Europa, no quiero dejar de hacer especial referencia hacia el fondo religioso, predominante en el fracaso del *San Sebastián*.

Ya en otras crónicas recientes quise demostrar que la música es un arte místico, hijo directo de la religión. El Paganismo, demasiado objetivo, demasiado amante de la luz y de la simplicidad, no conoció ese mar sin fondo del subjetivismo, esa profunda resaca de las culturas que se llama la música.

Fué preciso que el Cristianismo prestase al espíritu humano los contrastes de la luz y la sombra, que crease un nuevo criterio del amor, que enseñase el camino del refinamiento, y que elevase hacia los cielos las torres de sus catedrales sombrías, para que, en el amoroso silencio de las enormes naves pétreas, naciese el nuevo lenguaje, llamado a expresar, por sí

solo, lo que hasta entonces había sido inexpresado: el dolor humano.

Tal es la esencia y la finalidad de la música, y no sería posible contravenirla. Ni aun el mismo Beethoven pudo escapar a esta íntima modalidad, y si es cierto que su *Novena Sinfonía* resultó un canto de júbilo, la *Quinta* y la *Heroica* y las sonatas rugen y sollozan bajo el peso de un dolor infinito, de una angustia inmensa.

El gran poeta italiano ha cometido, sin quererlo acaso, una insinceridad, al pretender tergiversar, en su *San Sebastián,* los caracteres del viejo espíritu místico. Cuando se llega a las cumbres intelectuales adonde ha llegado D'Annunzio, no es posible, ni aun en nombre del arte, trastrocar las verdades o desfigurar los grandes hechos.

El Papado, y con él la Italia entera, se han puesto en contra de la obra. Así tenía que resultar.

Dígase lo que se quiera, y por encima del Renacimiento, Italia ha mantenido y seguirá manteniendo su peculiar característica de pueblo católico hasta la médula.

Y si Dante no bastare para comprobarlo, ahí quedan las angustias espirituales de los primitivos, de Palestrina, de Tartini, de Marcello. Luego, Fogazzaro y Sem Benelli, y todas sus tragedias, y hasta las mismas veleidades intelectuales de aquel voluble Papini, que comenzó en Nietszche para terminar a los pies de Roma.

Aquí finaliza mi impresión sobre el reestreno del *San Sebastián.* Claudio Debussy, el genial músico francés, no ocupa mayor lugar, en este caso, ya que el carácter de la obra fué marcado indiscutiblemente

por el poema. La música, en este caso, tiene importancia secundaria, a pesar de haber sido producida por uno de los más altos valores del arte latino contemporáneo.

31 de marzo de 1926.

LA LABOR DE MANUEL DE FALLA

El clamoroso triunfo que acaba de conseguir, en el *Metropolitan,* de New York, el estreno de *La vida breve,* ha vuelto a poner de actualidad el nombre de su autor, el justamente elogiado músico andaluz Manuel de Falla.

Hace algunos meses, con motivo de los desesperados esfuerzos que por montar su *ballet, El amor brujo,* realizaba Falla, en los Estados Unidos, fijé yo la atención sobre la estupenda labor que en pro del arte de su patria llevaba a efecto el gran compositor.

En aquella crónica mía, después de demostrar la imposibilidad de la realización escénica de un *ballet* español, por razones técnicas de danza, pude admirar la maravillosa partitura, la acabada estilización que de motivos populares flamencos y gitanos había logrado Manuel de Falla.

Desde ese día he leído muchas veces las páginas admirables de *El amor brujo,* así como los muy valiosos fragmentos de *El sombrero de tres picos* y de *La vida breve,* saboreando la profunda originalidad y la

exquisita técnica del ilustre músico, capaz de convertir la primitiva sencillez de los temas populares en extraños ritmos y misteriosas armonías.

Tan transcendental y tan fuerte como Albéniz y Granados, pero acaso más decidido y enérgico, Falla va colocando en la cúspide la obra genial e inteligentemente esbozada por aquellos dos grandes compositores.

Yo no conozco la vida del autor andaluz, pero, a través de sus ritmos, he sentido, como nunca, vibrar fuertemente la apasionada alma gitana, plena de sensualidad y de fuego, aunque tenuemente matizada de tristeza y de sutil melancolía.

Múltiple e inquieta, la inspiración de Falla le va conduciendo por todos los caminos y abordando todas las formas: desde el *ballet* hasta la ópera. En su ansia creadora siguió diversos impulsos, sin analizar, tal vez, el significado intrínseco de su admirable trabajo.

Y digo esto a propósito de *La vida breve*. Falla, como casi todos los músicos, no ha podido defenderse de la tentación lírica, y ha caído de lleno en la ópera.

Ante este fenómeno, persistente en los grandes compositores españoles, a excepción de Albéniz, cabe hacer la misma interrogación que yo me dirigí al comentar los *ballets* de Falla: ¿Pueden, tanto la ópera como el *ballet*, convertirse en formas propias para vaciar el alma de España? ¿Por qué razón, artistas de la alta calidad de Granados, Pedrell y Falla recurren a transplantar formas extranjeras, con el propósito de hacer arte propio

La ópera, como se la realice a la italiana o a la francesa, se ha visto en varios casos condenada por

insincera, por trivial, por incompleta. Los alemanes crearon el drama lírico, superior concepción más unitaria, más armónica, más trascendente; pero, como todas las formas propias, inimitable.

Dígalo el fracaso de *Los Pirineos,* pobre intento de copia wagneriana, hecha por Pedrell. Y nada hablemos del *ballet,* forma rusa por excelencia, saturada de línea clásica, en la que nada tiene que hacer el cuerpo flamenco o gitano.

A alguien se le antoja que la ópera, en diversos casos, sólo es explicable como finalidad comercial, por el hecho de producir más dinero que la sinfonía, "seguro camino del hambre", como la llamó no recuerdo qué escritor. Pero esta razón está fuera de las posibilidades críticas.

La lectura de *La vida breve* me ha sugerido las consideraciones apuntadas. Me propongo hablar, mañana, sobre la ópera española.

7 de abril de 1926.

LA OPERA ESPAÑOLA

El problema no es nuevo. Ya desde los antiguos tiempos de la zarzuela de *género grande,* como la llaman en España, se ha suspirado por aclimatar allí la ópera italiana.

He conocido algunas personas empeñadas en clasificar, en la categoría de la ópera, hasta la partitura de *Marina,* que es una zarzuela con marcada influencia italiana. Estas realidades no son las que me inducen, en el presente caso, a algunas consideraciones. La crítica, si así puede llamarse a esta nota, va dedicada a los esfuerzos de los verdaderos artistas españoles por llevar a su patria las dramaticidades y los gorgoritos de la tierra del *bel canto.*

Ha sido una incesante labor, una tremenda lucha de años, que ha logrado, en efecto, buenos éxitos parciales. Granados y Falla—éste, sobre todo, ya se ha visto—pudieron obtener triunfos con partituras de mérito indiscutible. No obstante, ni *Goyescas,* del compositor catalán, ni *La vida breve,* de Falla, deben ser consideradas como óperas españolas, a pesar de

haberse vaciado en esta forma teatral lo que necesariamente es un producto completamente propio. La música es española, de ello no puede quedar duda alguna; pero la técnica, el procedimiento, la realización serán siempre importados, y, como es natural, niegan originalidad a los muy plausibles y loables esfuerzos de sus ilustres autores.

Y luego, los argumentos, el *tremento prelecto* de la palabra que nada significa dentro del alma de la música.

Acabo de mirar el libreto de *La vida breve* que constituyen, *grosso modo,* su eterna gitana celosa, su clásico adorador y la rancia leyenda. Todo ello por su insignificancia resta valor a la unidad de la obra y reafirma el divorcio entre el poema y la música.

¿Por qué los compositores españoles no optan por los clásicos, y de ellos obtienen sus argumentos?

La literatura picaresca española tiene páginas de colorido, de vigor, de gracia de buena ley y hasta de dramaticidad insuperable. Acudan los compositores hispanos a esta fuente pura de la inspiración. *El Lazarillo de Tormes,* algunas de las *Novelas Ejemplares,* etc, podrían servir de adecuada estructura para óperas. Recordemos, si no, *Las bodas de Fígaro, La flauta mágica* y el *Don Juan,* de Mozart.

Como es natural, esto, en último caso, pues España, por su misma cultura y rica tradición, debe buscar una forma de expresión propia y autóctona, que le permita vestir el riquísimo venero de su música, siempre amable, llena de colorido, de ambiente y de atracción.

8 de abril de 1926.

GUSTAVO MAHLER Y LA MUSICA DE IDEAS

Ya la muerte tendió su velo de olvido sobre el atormentado y estupendo artista que un día conmovió hasta el delirio la gastada sensibilidad de los públicos europeos, el espíritu demoníaco que transformó su clara y enérgica batuta, de *kapellmeister* en fiera arma de combate.

Ya enmudecieron las voces apasionadas de los adeptos y discípulos. Las tempestades de la envidia, las explosiones del odio, que tan violentamente vibraron en su presencia, han callado ya. Y en la conciencia del mundo, en la hora de la serenidad, va engendrándose el juicio definitivo que debe condensar el valor de la obra de ese terrible ser dionisíaco, tremendamente rebelde, que se llamó Gustavo Mahler.

¿Qué extraño concurso de sangres, qué remolino de paradojas, qué ansias vitales desconocidas propiciaron la formación de este temperamento embrujador? Cuando se estudia su obra y se analiza el sentido de su esfuerzo, llega un momento en que se siente el escalofrío del espanto, el horror del pensamien-

to, ante la absurda complejidad de este hombre verdaderamente singular.

Judío austriaco, mezcla de hebreo con magiar y germano, guardaba, junto a la formidable pujanza de una inteligencia maravillosa, el ímpetu y el ardor de una sensibilidad ultravioleta.

Primitivo y complejo, supercivilizado e instintivo, como animal salvaje, se halló de pronto entre la espesa red de un mundo viejo, cansado y decadente, rebosante de prejuicios y falto de aire y de luz.

La reacción fué inevitable. Y comenzó solo y temerariamente su campaña demoledora contra todo y contra todos.

En aquellos momentos de su azarosa vida halló la obra de Nietszche en su camino, y se reconoció en ella, y la hizo suya.

Llevar a la música la libertad ideológica, la pujanza ética, la virginidad de los sentidos del superhombre; arrastrar la decadencia cristiana, matar la humildad, la conformidad y todas las virtudes de los esclavos, para preparar la llegada del hombre fuerte, libre y dominador; toda la filosofía del profesor de Basilea fué llevada por Mahler a la música. Y escribió sus diez famosas *Sinfonías,* como otras tantas protestas contra el mundo anticuado y otras tantas esperanzas en el futuro.

Mahler dijo, según sus biógrafos: "Beethoven tuvo una *Novena.* Todas las mías son *Novenas".* Orgullo quizás desmesurado, pero explicable en quien, como él, había ascendido a una nueva región dentro del arte.

Así como Beethoven escogió como tema el *Canto a la Libertad,* de Schindler, para vaciar toda su alma,

pletórica de emoción y sinceridad, en el grito sublime de su *Sinfonía con coros,* Mahler tomó las palabras de Zaratustra, en *El canto de medianoche,* repitiendo a lo largo de toda la sinfonía la misteriosa interrogación: "¿Was sagt Das Tiefer Mitternacht?" ("¿Qué dice la medianoche profunda?"), a fin de enseñarnos la nueva moral del superhombre.

No es difícil imaginarse todos los tremendos problemas que hubo de resolver este *virtuoso* de las ideas para plasmar en el sutil mundo de los sonidos las difíciles arquitecturas mentales de Nietszche. Y este afán, sin duda, hizo despertar, en su contra, un gran cúmulo de tempestades.

¿Hasta dónde consiguió Mahler su propósito? La respuesta es larga, y me dará motivo para un próximo estudio.

9 de abril de 1926.

LA "SINFONIA DE PROGRAMA" COMO EXPRESION IDEOLOGICA

Al estudiar yo, en un artículo reciente, la personalidad y la obra de Gustavo Mahler, hube forzosamente de encontrarme ante el transcendental problema, planteado por los modernos sinfonistas alemanes, Mahler, Bruckner y Strauss, empeñados en llevar la acción del sonido y del ritmo hasta las frías regiones del pensamiento puro.

Hace apenas algunas décadas que la ciencia aceptaba por verdaderas las conclusiones hegelianas, limitadoras de la música al exclusivo campo de la *estesia*, y más cercano aún, nos viene el pensamiento de Arturo Schopenhauer a demostrar, desde las páginas de *El mundo como voluntad y representación*, la génesis volitiva del ritmo, definiendo la música como *lenguaje de la voluntad*.

Ni el célebre autor de la Estética ni el filósofo del pesimismo se imaginaron jamás que, aun no extinguido el eco dogmático de sus conclusiones, iba a levantarse la obra de una generación íntegra de artis-

tas empeñados en demostrar lo contrario. Y hasta es posible que, por ironía, paradoja o reacción, las enseñanzas de Hegel y Schopenhauer hayan sido las verdaderas causas que dieron génesis a esa nueva forma musical que se llama *sinfonía de programa.*

No se puede negar que ya Wagner preparó cuidadosamente el terreno para este advenimiento. Sus concepciones, saturadas de "metafísica, pintura y música, en una sola pieza"—como con tan punzante humorismo dijera Nietszche—dieron un golpe de muerte a la pura influencia sensible del sonido.

Al encerrar el carácter de un personaje, o la esencia de un concepto, entre la sugerencia vibrante de una frase musical (me refiero al *leit motiv),* abrió definitivamente las puertas del pensamiento a la influencia de la armonía.

Como es natural, esta nueva virtud del sonido requirió una más compleja y más amplia estructura técnica. Vino entonces la rica y vasta arquitectura wagneriana, con sus nuevas familias orquestales, sus desconocidos procedimientos de realización armónica, sus disonancias y sus resoluciones extrañas.

Pero todo esto no fué sino el principio. Aun la melodía era el alma de la música, aun su ritmo primario sostenía las sabias trabazones armónicas.

Fueron Mahler y Ricardo Strauss los primeros que, casi simultáneamente, acometieron la empresa de terminar la evolución esbozada por el ilustre autor de *Parsifal.* Y caso curioso: ambos se acogieron al poema de Zaratustra.

Mientras Richard Strauss concebía su ya célebre *Zaratustra,* sinfonía de programa, Gustavo Mahler estrenaba, en Viena, con enorme triunfo, su *VII Sin-*

fonía, basada en el *Canto de medianoche,* del mismo libro inmortal.

Ante esta extraña coincidencia, cabe preguntarse: ¿Cuál fué la razón íntima que indujo a los dos grandes artistas para buscar la misma fuente? ¿Fué simple coincidencia? ¿No tenían ambos a la mano el inagotable tesoro de la literatura germana? ¿Qué afán les guió a subir la montaña de Zaratustra?

No me sería posible analizar este importantísimo problema en el reducido espacio de mi sección; pero, en todo caso, esta coincidencia puede probarnos muy bien hasta qué grado, cuán profundamente influyó la obra de Nietszche sobre la cultura de su época.

Y aquí viene la pregunta por cuya respuesta se han encendido las más violentas polémicas: ¿Han logrado tanto Mahler como Strauss encerrar en sus respectivas sinfonías la obra de Nietszche? ¿Se reconoce, al fin, el espíritu de Zaratustra a través de la música?

Como en todos los problemas profundos, la discusión sigue en pie. En tanto, Mahler ha muerto, y Richard Strauss, al frente de la *Filarmónica,* de Viena, prosigue su obra inmortal al margen de sus comentadores.

En mi próximo artículo, de una serie que denominaré *La nueva música y sus representativos,* me propongo hablar, entre otras cosas, sobre el concepto que el creador de la *Sinfonía doméstica* ha traído a la música.

14 de abril de 1926.

EL CONSERVADORISMO MUSICAL DE LA IGLESIA CATOLICA Y LA OBRA DE PEROSI

Para el profano, para el que no haya tenido oportunidad de interesarse, o no haya querido interesarse en el conocimiento de la complicada organización y el sutil criterio con que la Iglesia Católica ha formado su pompa y su liturgia, es sorprendente el estudio de los detalles y las disposiciones que regulan la acción de la música en el rito.

Poder conservador, por excelencia, la Santa Sede Romana ha cuidado celosamente de mantener las tradiciones frente a las audacias de los que, en nombre de nuevas estéticas, han intentado modernizar los antiguos moldes.

Las formas clásicas—el canto llano y el canto gregoriano—se conservan tan puras como en las épocas en que los monjes ascéticos miniaban artísticamente las notas en las hojas de los misales.

Muchos de los grandes músicos, Juan Sebastián Bach entre ellos, no tienen cabida en la liturgia ca-

tólica, que guarda, para el luteranismo del "divino" músico de las fugas clásicas, la más absoluta de las condenaciones. Esta es la razón teológica; la otra, la razón técnica, estriba en el *modo* con que Bach y los organistas alemanes de su época escribieron sus corales, sin tener en cuenta los textos de la Iglesia ni las formas ordenadas.

Existe, pues, una especie de *Index musical,* en que constan los nombres de aquellos que, por diversos motivos, fueron proscriptos o excomulgados, figurando, desde luego, algunos de los más gloriosos compositores.

No es mi propósito, naturalmente, dar ninguna opinión sobre cuestiones de orden interno, que representan el íntimo criterio de la Iglesia, y si las rememoro es a causa de las reflexiones que me ha sugerido el significado de la obra del ilustre compositor Perosi, quien desempeñó, por mucho tiempo, el puesto de director de la Capilla Sixtina.

Fué por el año de 1910, a raíz del estreno del célebre oratorio *Transitus Animae,* cuando la crítica de Europa fijó su atención en la vigorosa personalidad artística del humilde abate.

Barrenechea y Ricardo Rojas, dos de las más preclaras inteligencias del Continente, a la sazón en Roma, comunicaban a *La Nación* y a *La Prensa,* de Buenos Aires, sus impresiones sobre aquel acontecimiento artístico, y trasmitían una síntesis de la crítica de aquel país.

Tanto los escritores argentinos como los europeos estuvieron acordes en calificar la obra de wagneriana, haciendo especial referencia a la importancia que adquiría su estreno, en vista del severo criterio

del Papado. Barrenechea decía: "El oratorio es la entrada triunfal de Wagner en el Catolicismo."

La maravillosa concepción, en la que se describía, con vigor extraordinario, las angustias del alma del creyente, en los últimso momentos, la duda terrible sobre la insegura salvación, el remordimiento del pecado y, por fin, la entrada gloriosa al reino de los cielos, representaba, dentro del conservadorismo musical de la Iglesia, una voz nueva, una técnica completamente moderna, que, al adaptar las concepciones wagnerianas del *leitmotiv* y las formas orquestales de Bayreuth, rompía con todas las costumbres, remozando, por consecuencia, la antigua liturgia.

Esta ha sido la admirable obra llevada a cabo por el abate Perosi, obra llena de sincero misticismo, de fe profunda, de inspiración sublime, de incomparable elocuencia, pero rejuvenecida por las grandes conquistas de la música moderna, embellecida por estupendas masas corales, capaces de prestar a la vieja fe católica una nueva y avasalladora fuerza, un lenguaje completamente místico.

19 de mayo de 1926.

LA NUEVA MUSICA Y SUS REPRESENTATIVOS

MI CONCEPTO DE LA CRÍTICA

I

Al escribir mis anteriores artículos, a propósito de la obra del sinfonista vienés Gustavo Mahler, me vi, sin quererlo, perdido en el obscuro terreno donde se determinaron las complejas evoluciones que ha experimentado la música en los últimos tiempos.

Internada mi imaginación en ese mar sin horizontes, comenzaron a surgir las interrogaciones y a tomar forma problemas de toda índole, que solicitaban imperiosamente mi instinto crítico.

En el deseo de relacionar las personalidades, estudiar las genealogías artísticas y desmenuzar los procedimientos, hasta poder situar las figuras representativas de la época en el plano de la verdad, me he animado a intentar una serie de rápidos ensayos que, sin perder del todo su calidad periodística, logren, no obstante, ahondar en la complicada estructura de la música moderna.

Creo que una de las cualidades intelectuales más raras es aquella que nos permite analizar, clasificar y escudriñar en los grandes hechos, en los espíritus profundos, o en las nuevas doctrinas que van sucediéndose en la historia y marcando el progreso de la humanidad.

En presencia de estos fenómenos, las almas comunes se muestran, casi siempre, desconcertadas, y retroceden como ante un abismo desconocido, en cuyo fondo rugieran voces extrañas e incomprensibles.

Y es entonces cuando necesitamos robustecernos con la virtud superior, que consiste en "el valor de juzgar por sí mismo", con esa audacia consciente que nos permite abordar lo incógnito, para determinar su procedencia y su verdad íntima.

Esta suprema y aristocrática condición del crítico es la que le pone por encima del miedo de la multitud, eternamente apegada a lo antiguo, sujeta a la noria de lo vulgar, y presa de espanto ante lo ignorado, ante lo nunca dicho o nunca oído.

Bella cualidad gimnástica de la inteligencia, capaz de hacerle dar saltos prodigiosos, apartándola de su época; fuerza cuyo impulso puede llevarnos de golpe a los parajes ignotos donde se incuban las formas y voces del futuro.

Es a ese educado instinto crítico al que quiero apelar, en presencia de las complejas personalidades que han venido a revolucionar los antiguos criterios, conmoviendo todos los valores en un afán destructivo, que diría suicida, si no estuviese convencido de que en el fondo alienta la más noble ansia creadora.

Ante la labor de estos superhombres, podríamos

repetir la frase del filósofo: "Destruir también es crear".

Paulatinamente iré estudiando la obra de las grandes almas, y concederé al empeño toda la sinceridad y la emoción intelectual de que puedo disponer.

Quizás, para una cultura exclusivamente europea, muchos de mis puntos de vista parecerán inexactos y muchas de mis opiniones equivocadas. Pero es preciso notar que yo miro las cosas desde otra cultura, desde otra raza y desde otra geografía. Casi me atrevería a decir, desde otra época.

Sépase, por tanto, que yo pienso, exclusivamente para América, para la libre América, y que como americano juzgo y siento.

Quiero reconocer, desde luego, que el escritor europeo nos lleva enormes ventajas. Opera sobre problemas propios y vive en el mismo terreno en que se producen los acontecimientos.

Me parece, sin embargo, que no debemos envidiar estas bellas comodidades, ya que la distancia diafaniza las cosas, relieva los contornos, produce perspectivas. Y las perspectivas son indispensables para la crítica exacta. Además, la distancia engendra serenidad, indispensable condición para llegar al conocimiento. Y, consideradas así las cosas, bien puede quedar lo uno por lo otro.

Pero aun hay otra cualidad, que yo coloco por encima de todas las ventajas; cualidad única, propia, magnífica, intransmisible.

Me refiero a nuestra ausencia de prejuicios, a nuestra ilimitada libertad, a nuestra infinita amplitud de criterio.

En el escritor de América se nota, como en ningún

otro ser, la profunda sinceridad de la naturaleza. Alienta en él algo de la libertad de la pampa, del orgullo de las enormes cordilleras, de la majestad de las selvas vírgenes o de la prolífica sensualidad del trópico.

Se diría que en nuestra raza el pensamiento no es un resultado de la cultura, sino una energía natural, como el viento que acaricia los árboles, o como el agua que corre hacia el mar. De ahí la originalidad, de ahí la audacia de los escritores verdadera y racialmente americanos.

Nuestra inteligencia, analizando y estudiando el fermentar de las viejas culturas de Europa, puede descubrir aspectos y deducir consecuencias insospechadas hasta el día para el crítico europeo.

Con este convencimiento, inauguro hoy mi serie de estudios, que denominada queda *La nueva música y sus representativos*. En esta serie procuraré clasificar las distintas orientaciones, que el avance de la música ha tomado, en los diversos países del Viejo Continente, mostrando, junto a las grandes figuras, las conquistas de la técnica y los nuevos conceptos de la estética.

10 de junio de 1926.

LA NUEVA MUSICA Y SUS REPRESENTATIVOS

EL CONSERVADORISMO DE WAGNER

II

En la historia del arte no se ha dado un caso de oposición tan violenta como la despertada por Ricardo Wagner, en los públicos de su tiempo. Ningún artista ha sentido sobre sí, con tanta intensidad, el peso de la incomprensión, la vergüenza de la burla y la injusticia de la crítica, como el formidable creador de la *Tetralogía*.

Al leer los juicios que su obra mereció entonces, tiene uno que sentirse indignado ante las desvergonzadas muchedumbres, que llegaron hasta convertir el nombre del glorioso creador en un adjetivo destinado a calificar todo lo absurdo, lo extravagante o lo ridículo.

Esta explosión de la ignorancia, del odio y de la envidia tuvo la virtud de aureolar la gigantesca figura de Wagner con un nimbo revolucionario y otorgarle, por consecuencia, a su acción magnífica, un

carácter impregnado de franca rebeldía. Y así se le consideró desde entonces, a pesar del escalpelo nietzscheano que puso de manifiesto las profundas raigambres místicas del glorificador de *Parsifal*.

Cuando los años abrieron surcos en la inteligencia de nuestros contemporáneos, llevándolos muy cerca de la comprensión del drama lírico; cuando se reconoció la calidad del genio de Bayreuth, Ricardo Wagner fué consagrado como el mayor revolucionario musical que había producido el mundo.

Y, sin embargo, al estudiar actualmente el sentido de su obra, al relacionarla con las culturas que la generaron, tendremos que contradecir las conclusiones de la crítica europea y afirmar categóricamente que con *Tanhauser, Lohengrin* y *Parsifal* no comienza una nueva edad, sino que se cierra un largo ciclo.

Wagner no es la base, sino la cúspide, la florescencia maravillosa de una civilización vacilante. Su espíritu, más que un faro proyectando luz hacia el futuro, nos presenta el espejo que conserva, con magníficos contrastes y bellísimos colores, las imágenes del pasado.

No hay que creer, pues, revolucionario al autor de *Tristan e Isolda*. No fué, en efecto, una de esas almas capaces de sacudir las culturas, de trazar curvas al destino o de abrir caminos en lo ignorado.

Y no podía serlo, porque permaneció siempre de espaldas al porvenir, nutriéndose de las resacas del pretérito, y sólo un superficial e imperfecto conocimiento de sus ideales, fundamentaría tan absurda afirmación.

Lo que hay de revolucionario en Wagner es su técnica, su procedimiento, su manera de realizar; me-

jor dicho, su objetivo. Pero el fondo de su admirable obra, el *substratum* de su espíritu, sutil, refinado, grandioso, fué absolutamente feudal, cristiano, o lo que es lo mismo, conservador.

Llamado por el destino a perpetuar para siempre los diecinueve siglos de cristianismo europeo, supo cumplir admirablemente su misión. Multiplicó sus aptitudes: fué músico, fué poeta, fué filósofo. Conoció de pintura y de suntuaria y aprendió a dominar todos los secretos del teatro. Apeló a todas las armas y a todas las fuentes; a la religión y a la historia.

Con este plausible bagaje de materiales fabricó el espléndido y maravilloso palacio de su drama, donde se refleja, como en ninguna otra obra, de modo más claro, más bello y más grandioso, toda la civilización cristiana.

En cambio, es preciso reconocer, de manera terminante, que supo rodear su labor conservadora con las maravillas de una técnica desconocida, verdaderamente revolucionaria, grandemente inimitable, audaz.

He querido recordar de propósito la figura gigantesca del cincelador de *Siegfried*, a fin de poner, con su inmenso nombre, la lápida al amplio círculo que se cierra con Wagner y comienza con los primitivos maestros italianos del siglo XV.

Es digno de notarse cómo mientras Bach y Beethoven llenaron los siglos con su espíritu, convirtiéndose en faros irradiadores de energía, Wagner no ha influído sino como técnico. Apenas muerto, los artistas que le sucedieron echaron una gran cantidad de tierra sobre sus magníficos ideales, para buscar nuevos y muy distintos horizontes.

No obstante, es innegable, completamente indiscu-

tible, que la libertad dada por el sublime creador de *Los maestros cantores* a la técnica, la riqueza y el vigor tan grande que prestó a la orquesta, los contrastes de las sonoridades extrañas de sus corales abrieron las puertas a esta radical renovación de nuestros días. Sin saberlo, franqueó la entrada a la libertad y provocó una reacción espiritual contra su concentrado religiosismo.

18 de junio de 1926.

LA NUEVA MUSICA Y SUS REPRESENTATIVOS

LOS IDEALES POST-WAGNERIANOS

III

De Ricardo Wagner se puede decir que él solo consumió y agotó su propio ideal, mediante una briosa y fecunda personalidad creadora y la enorme elocuencia de sus íntimas evocaciones.

Puso en sus dramas, con afecto amoroso e intensamente sentido, todo lo que la ética cristiana y la leyenda podrían dar al arte, y fué como una amplia y maravillosa puerta, que se cerró, para no abrirse jamás.

Cuando el mundo artístico se había saturado de misticismo y de símbolo; cuando pudo sustraerse al irresistible encanto hipnótico de la música y darse cuenta de la enorme dosis de oropel y grandilocuencia, existentes en la formidable obra wagneriana, suspiró por la sinceridad y la libertad antigua, por la armonía sutil, suavemente amorosa, de los clásicos, por sentir el sonido con su pura delicadeza, lejos de

las complicaciones metafísicas de la palabra, apartado de los gestos dramáticos de la escena y de los efectos sorprendentes de una técnica orquestal, pronta a deslumbrarnos, como condición primaria.

El obsesionante y pesado ideal místico, aquel eterno renunciamiento, moviéndose pausadamente en medio del convencionalismo del *lei-motiv,* y la grandiosidad, un tanto discutible, de los corales, acabaron por crear una sensación de cansancio, de tedio, algo semejante a lo que experimentamos, a veces, cuando las ceremonias religiosas traen a nuestros oídos, repitiéndolas sin cesar, las mismas melodías y las propias modulaciones.

La voz pagana de Nietzsche acabó de destruir el criterio artístico, empeñado en volver los ojos a la Edad Media.

Y vino la liberación: Héctor Berlioz, conduciéndose dentro de nuevas orientaciones, fué el primero en oponer la perfecta armonía, la gracia helénica de su sabia orquestación, frente a las amplias y magníficas sonoridades teológicas del autor de *Parsifal.*

Pero no era, en efecto, el glorioso músico francés la personalidad llamada a crear un ideal de arte, suficientemente poderoso, para desvanecer lo hecho por el dios germánico. Su labor quedó reducida a sacudirnos del sueño hipnótico, con los prodigios de su nueva orquesta. Como creador, resultaba Berlioz insignificante al lado del coloso de Bayreuth.

Otro tanto podría decirse de Bizet, al que Nietzsche, con una ingenuidad de sabio de buena ley, quiso poner a la altura de Wagner. Y... eso sería lo mismo que comparar el caudaloso Rhin con un vaso de agua perfumada.

Berlioz y Bizet pasaron a la historia por haber tenido el mérito indiscutible de conservar su personalidad. Mientras tanto, casi todos los más grandes compositores se rendían humildemente a los pies de Wagner. El wagnerianismo triunfante, cual un torrente incontenible, pareció no encontrar obstáculo alguno.

Y veamos cómo lo hecho por Berlioz y Bizet tuvo la alta virtud de salvar al mundo del huracán místico.

Hubieron de pasar muchos años para que se operara la radical transformación que hoy advertimos. Los nuevos creadores, mejor dicho, la reacción, según lo veremos en otro próximo estudio, vino del Norte, del centro mismo de la estepa. De aquí esa música extraña y profundamente humana, que tonifica nuestro espíritu con el poder extraordinario de su misterioso simbolismo y con la poética y tierna emoción de sus frases coloristas.

8 de julio de 1926.

LA NUEVA MUSICA Y SUS REPRESENTATIVOS

LA TENDENCIA RUSA

IV

Desde los tiempos de Scarlatti, la música, por muchos años, tuvo un carácter de tal naturaleza, que, rebasando los límites de las costumbres y convencionalismos, se convirtió de hecho en un lenguaje universal. Observemos que lo típico de cada pueblo, esa inflexión propia que impregna las danzas y los cantos populares, no fué entonces a la música, que conservó constantemente la peculiar característica que le imprimieron los clásicos.

Sin duda alguna, por esta misma razón pudieron nacer, en Juan Sebastián Bach, en Beethoven, en Wagner, grandes y verdaderos ideales, con fuerza bastante para universalizarse rápidamente y despertar idénticos sentimientos en las más opuestas razas.

Y así llegó hasta el esclarecido autor de *Lohengrin*, que parecía seguir la tradición impuesta por sus antecesores. Pero al extinguirse el ideal hermoso del

formidable cincelador de *Parsifal,* los artistas desorientados tuvieron que recoger del pueblo—eterno y sincero inspirador—la fuente de belleza inagotable, de donde habían salido ya obras maestras, para la literatura y la pintura, y se obtendrían asimismo para el arte de los sonidos.

Y nació allá en las estepas de Rusia, en la amplia región de las nieves eternas, en el lugar donde el dolor parece más inextinguible, un manantial riquísimo, exuberante y poderoso, de cantos sencillos y pasionales, llenos de sentimiento y delicadeza, a veces simbolizantes de la angustia; en ocasiones, expresivos, entre sus melodías y sus briosos ritmos, de todo el paisaje, el ambiente y el alma de la inmensa Rusia.

Fué aquello como un delicioso rejuvenecimiento. Por primera vez la música abdicaba su carácter tradicional, y nos permitía hallarnos en íntimo, dulce y amable contacto con la voz fresca y cristalina de los campos. La obra del artífice, dueño y señor de una técnica completa, aumentaba el valor inmenso de las puras emociones, brindadas por la naturaleza.

Y triunfó el *folklore* ruso, porque plasmado por las manos de sus grandes artistas, sorprendió a la humanidad, con producciones magníficas, con grandes monumentos de arte genuinamente popular.

Hace algún tiempo que en esta misma sección traté extensamente sobre la obra de *los cinco,* y me permití hacer algunas apreciaciones respecto a las diversas características del arte ruso.

Este movimiento *folklorista* se extendió velozmente por todos los países. Y Suecia, Noruega, España y América buscaron en sus campos la voz de un arte grande, fuerte, hermoso, inconmovible.

Hoy, después de las convulsiones políticas sufridas por el antiguo gran Imperio, no es ya posible negar que junto a los nombres de sus eminentes literatos, poetas y reformadores, que precedieron a la revolución; al lado de los de Gorky, Tolstoy, Korolenko, etc., habrá que poner el nombre de Moussorgsky, acaso el más genial, el más eminente de todos los músicos de la época.

21 de julio de 1926.

LA NUEVA MUSICA Y SUS REPRESENTATIVOS

LA FISONOMÍA MUSICAL DE FRANCIA

V

En los precisos instantes en que el *folklore* ruso tomaba un desenvolvimiento extraordinario, llegando violentamente hasta la creación de grandes formas propias, como el *ballet* y el recitado de Moussorgsky, Alemania y Francia producían dos nuevas tendencias reaccionarias, pero opuestas en su concepción y en su técnica.

El despertar artístico de Francia es, verdaderamente, digno del mayor estudio, porque ella, musicalmente, había permanecido aparentemente aletargada durante algunos años y casi ajena, por tal concepto, a toda nueva orientación.

Para nadie es un secreto que el esfuerzo de Francisco Couperin y Juan Felipe Rameau, dos de los clásicos primitivos, no tuvo, por desgracia, continuadores. La influencia italiana, unas veces, y otras, la de Austria, dominaron el alma francesa, durante más

de dos centurias, marchando sujeta a sus dictados musicales.

Aun se traen a la mente aquellas famosas escenas en las que *gluckistas* y *piccinistas* llevaban las discusiones y el acaloramiento de sus contiendas hasta el terreno de las luchas personales, en defensa de la música de sus maestros predilectos.

Volviendo a la insólita actividad musical francesa, desde fines del siglo XIX, también debe observarse que el fenómeno se produjo simultáneamente en los países escandinavos, Dinamarca y España.

Francia, como nación intelectual y artística, se ha distinguido por su equilibrio y mesura. El estilo, la perfecta delicadeza constructiva, la elegancia en la forma es la cualidad del pueblo francés. Esta ha sido siempre su más saliente característica.

Pero también se puede decir que, a pesar del dictado de "cerebro del mundo", con que se le distingue, no ha dado, a excepción de Descartes y Víctor Hugo, muchos genios en la verdadera acepción de la palabra, muchos espíritus que pudieran parangonarse a un Gœthe, un Beethoven, un Shakespeare o un Cervantes. En cambio, tuvieron los franceses, como nadie, el arte de divulgar la obra de éstos y de otros artistas eminentes. La humanidad conoció la filosofía y la literatura alemanas a través de Francia.

Estas virtudes se reflejaron exactamente en sus músicos. Grandes cinceladores, técnicos acabados, todos ellos pusieron de manifiesto, en sus producciones, el estilo puro de la raza y la suprema elegancia, en la concepción y en el procedimiento.

No es incierto que con esas bellas cualidades muy pocos llegaron al genio, a la salvaje brusquedad de

la pasión, o a la nebulosidad del pensamiento demasiado profundo.

Camilo Saint-Säens, Massenet, Fauré, Dukas, Lalo, D'Yndy y el más grande de todos, César Franck, han infundido a la música un carácter de elegancia y de limpieza, tan refinado, que hasta consiguen hacernos olvidar la falta de pasión, la falta de humanidad que, cual la sangre circulante por las arterias, vivifica las páginas de un Beethoven o un Chopin.

Intencionalmente no me he referido a Claudio Debussy, considerado por sus admiradores como la personalidad musical más vigorosa, después de Beethoven.

Dada la contextura del ilustre autor de *Pelleas y Melisanda* me reservo para un estudio especial la consideración de su magnífica obra.

12 de septiembre de 1926.

LA NUEVA MUSICA Y SUS REPRESENTATIVOS

ORIENTACIÓN ALEMANA

VI

El problema de una renovación musical, post-wagneriana, era para Alemania mucho más difícil que para otros pueblos europeos.

Mientras las razas más nórdicas guardaban en el seno de sus fiords la virginidad intacta de su riquísimo *folklore,* cuando Rusia quería obtener en el fondo del Asia el secreto de una forma completamente autóctona, y los países latinos espigaban en la rica cosecha wagneriana, Alemania debió sentir un enorme agotamiento, un profundo *surmenage,* por la titánica labor que significaba la sucesión Bach-Beethoven-Wagner.

Creadores ilustres de la polifonía y de las grandes formas técnicas—el coral, la fuga, el canon,—llevaron la música a su cúspide con la sonata, en el terreno del instrumento único; el cuarteto de cámara, la sinfonía orquestal y el drama lírico, en la escena.

Prodigiosa arquitectura, obra de cíclopes, que demandó no sólo la íntima expresión del ideal puro, sino también el esfuerzo intelectual que el desarrollo de la armonía, el contrapunto y la orquestación requirieron.

Muerto Wagner, ¿qué nuevos caminos iba a tomar el arte alemán? ¿La obra de los clásicos no representaba un eclipse, un positivo estancamiento? ¿Era posible que el espíritu de un pueblo se superase, tan fantásticamente, como para lograr nuevas y transcendentales expresiones? ¿No había tocado a su término el importantísimo papel histórico de Alemania en el amplio y complicado desarrollo de la música?

Estas amargas consideraciones fueron, sin duda, las que hizo la crítica al surgir la muerte del dios de la *Tetralogía*.

Pasaron luego algunos años de plácida calma, en los que apenas rasgaba el tímido silencio la dulce voz, melancólicamente apasionada, de los *lieder*, de Peter Cornelius o Hugo Walf.

El obscuro subconciente de la raza, aquella fuerza misteriosa que concretó, para los nuevos siglos, la figura del artista insigne, trabajaba en medio de escalofriante serenidad.

Y otra vez el espíritu dionisíaco del creador alzó en Germania la voz briosa y altiva. Súbitamente la pasión de los nuevos ideales prendió una hoguera enorme e inmortal.

La estupenda figura de Ricardo Strauss, atrabiliaria, compleja, irreductible y desconcertante, había surgido, y su música, cual cántico rebelde, extraordinariamente viril y poderoso, recorría triunfalmente todo el mundo.

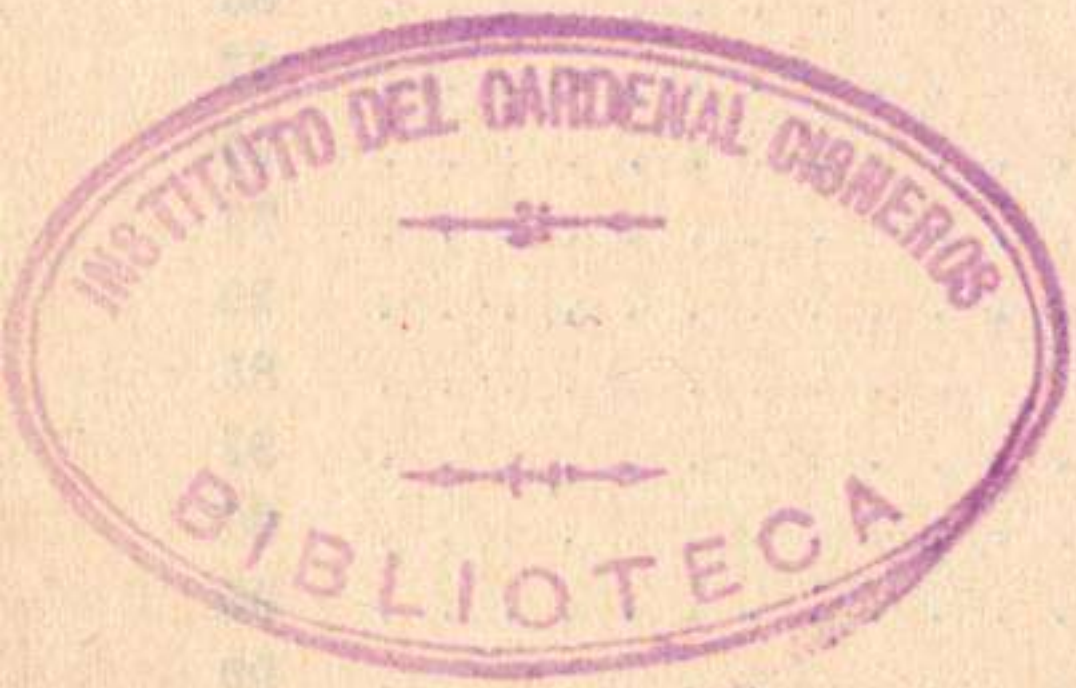
Nació entonces la escala de tonos y la nueva armonía, la ciencia de las modulaciones inconcebibles, envuelta en el ropaje de una orquesta plena de virtudes desconocidas.

Se le prestó al sonido un poder extraordinario y vino el pensamiento sonoro, el arte magnífico que, logrando atravesar la sensibilidad, llegó, amablemente comunicativo, al cerebro de los hombres. Ahí están, para afirmarlo, *Dos Rosenkavalier, Don Quijote* y *Zaratustra.*

2 de octubre de 1926.

INDICE

PÁG.



Cañizares

INFINITES
ESTUDIOS
MINERALEN