

M U S I C A

Por Jesús BAL Y GAY

LOS MÚSICOS ROMÁNTICOS

EL motivo de este artículo es casi una cuestión personal mía. Pero no tema el lector que lo aquí escrito tenga un tono estrictamente personal. Por el contrario, creo que es de interés para todos, puesto que se trata de aclarar ciertos puntos de la historia de la música y de estimar lo más objetivamente posible algunos rasgos, tanto positivos como negativos, de los músicos románticos.

En parte por lo que algunas veces afirmé sobre este tema, pero sobre todo por mi decidida afiliación al neoclasicismo de nuestro tiempo, algunos lectores creen descubrir en mis escritos un sentimiento radicalmente antirromántico y atribuyen a ciertas afirmaciones mías una intención que en realidad no tienen. Desvanecer ese error es el motivo de este artículo, pero no tanto por definir mi posición personal en esta cuestión —una posición que, sinceramente, no creo que tenga mayor importancia para nadie—, como por ayudar a los lectores a juzgar desapasionadamente la música del Romanticismo.

De los rasgos positivos que muestra esa música el que más se destaca es lo que podríamos denominar la *abundancia cordis*, ese torrente cordial en el que van mezclados la emoción humana, la invención melódica y armónica, y el ansia de renovación estética. En el más recatado *Nocturno* de Chopin o en el más intimista *lied* de Schumann encontramos palpitante esa cualidad. Son esas piezas diamantes cuya cristalización sólo la podemos imaginar posible bajo la acción de una elevadísima temperatura cordial y mental. El compositor romántico parece haber tenido, quizá como ningún otro de los siglos anteriores, el don de decir grandes cosas en piezas sumamente breves. Prueba de ello la tenemos reiteradamente en la obra de Schubert, de Schumann, de Chopin, de Brahms. Es un hecho que no volverá a darse hasta Debussy. Y constituirá un modelo para mucha música de nuestro tiempo, aun la más antirromántica.

Algún musicólogo ilustre afirmó que lo más característico o singular del Romanticismo musical es su música para piano. Creo que está en lo cierto. Con los compositores románticos llega el piano a su plenitud expresiva, una plenitud que parece no admitir ya progreso alguno. En la obra pianística de Mendelssohn, de Chopin, de Liszt y de Schumann encontramos, descubiertas algunas por primera vez, exaltadas otras al máximo, todas las posibilidades sonoras y expresivas del piano. A la brillantez diamantina, derivada del hecho innegable de ser el piano un instrumento de percusión, los compositores románticos lograrán añadir la cualidad *cantabile*, eminentemente lírica, merced al uso del *legato* y del pedal. Y gracias también a este último, descubrirán un nuevo mundo de sonoridades riquísimas producto de la resonancia por simpatía de las cuerdas

libres de apagadores. El conjunto de todas esas posibilidades del piano hicieron de este instrumento un medio expresivo perfectamente idóneo de la estética y la temática románticas. Y, por supuesto, lo dejaron listo para quienes habían de venir después. Las sonoridades profundas y tornasoladas de un Debussy, las cristalinas y luminosas de un Ravel, las andalucísimas y guitarrescas



Decir grandes cosas en piezas breves

de un Falla, las ascéticamente secas de un Stravinsky o un Bartok, todas están ya descubiertas por Chopin, Liszt, Mendelssohn y Schumann. Tendría uno que ser no un antirromántico sino un imbécil para pretender negar mérito tan alto y singular a estos músicos.

En el plano que genéricamente hay que denominar *poético*, porque trasciende el fenómeno puramente sonoro, también los románticos enriquecieron nuestro reino con nuevos territorios. Piénsese, por ejemplo, en la característica emoción que se desprende del *Nocturno en Do sostenido Menor* de Chopin o del *Quinteto en Do Mayor* de Schubert o de *El sueño de una noche de verano* de

Mendelssohn: ahí sentimos la presencia de algo nuevo en la historia de la música, un sentimiento inefable de misterio, de profundidad espiritual, que sólo tiene paralelo en la mejor poesía de la época y en alguna muy anterior, como, por ejemplo, la de San Juan de la Cruz. Y también encontramos como nuevo y característico del Romanticismo musical lo que Mendelssohn nos da en muchas de sus obras: la sensación de una naturaleza un tanto pagana, poblada de seres fantasmagóricos y de ruidos tenués, un mundo en fin de bosques y hadas trémulo de sentimiento pánico. (Estas expresiones mías no pretenden, por supuesto, ninguna literalidad. Son, si el lector quiere, frases poéticas con las que se trata de expresar aquella característica e inefable emoción que nos producen, por ejemplo, la obertura de *El sueño de una noche de verano*, el *Scherzo* de la misma obra o el *Scherzo del Octeto*.)

Lo que, en cambio, siempre reproché a los compositores románticos —y no creo que tenga nunca que desdecirme en esto— es su incapacidad para construir de acuerdo con las normas clásicas. Las formas preestablecidas les resultan estrechas, incómodas, inadecuadas, en fin, a sus concepciones. Las sonatas y las sinfonías románticas pueden ser —y algunas lo son— música preciosa, pero en cuanto sonatas o sinfonías no son buenas. Los románticos que se propusieron escribir sonatas y sinfonías, es decir, que adoptaron como molde para una obra la llamada *forma-sonata*, carecieron de la perspicacia necesaria para ver que esa forma es el fruto de una mentalidad en muchos sentidos opuesta a la suya. Incurrieron en el contrasentido de, siendo románticos, adoptar una forma esencialmente antirromántica. Y el resultado de eso fue una música que, o se ahoga a ratos dentro de la coraza formal, o rompe con ella y se convierte en una obra que de sonata o sinfonía no tiene más que el nombre. En la *forma-sonata* se da un fenómeno esencialmente dialéctico, y no creo que la dialéctica haya sido precisamente el fuerte de ningún romántico.

Otro rasgo de los románticos que creo que es un defecto consiste en el afán de la desmesura y la grandilocuencia. No siempre, claro está, pero sí con bastante reiteración. Liszt y Berlioz y Wagner proporcionan bastantes ejemplos de ello. Y Schumann también, aunque éste más en sus intenciones extramusicales, literarias, que en la realización musical misma. A esos músicos desmesurados se les puede aplicar el juicio que de Byron expresó Goethe más de una vez. Espíritus generosos, llenos de ímpetu y genio creador, se pierden a veces por falta de reflexión o de mesura, por abuso, en fin, de su libertad.

Y a mitad de camino entre lo positivo y lo negativo de esos músicos, o, mejor dicho, como una cualidad que tuvieron, pero que no era nueva en la historia de la música, encontramos su afán innovador, su rebeldía contra los criterios conservadores. Eso no es romántico, eso se ha producido en muchas épocas de la historia y, por tanto, no puede servir para caracterizar a tales compositores ni para hacer su defensa, una defensa que, por otra parte, no necesitan ya a estas alturas. Quienes otra cosa opinan ven el curso de la historia musical como un gran río apacible y unánime que sólo en la época ro-

mántica y luego en la nuestra muestra saltos y remolinos súbitos. Pero ahí está la revolución que significa el abandono, de pronto, de la polifonía en favor de la monodía acompañada. Ahí está también el corte tremendo que se produce entre Bach y sus hijos. Pero aún hay más: hay, por ejemplo, la actitud de Juan Bermudo que en la España de 1555 abomina de la música que se escribía cincuenta años atrás; hay el criterio radicalísimo de Johannes Tinctoris, que en 1477 rechaza las ideas músico-filosóficas entonces vigentes —según la línea Platón-Pitágoras-Aristoxeno-Boecio—, pero, por si eso no fuera poco, añade en la introducción a su tratado *De Contrapuncto* cosas como éstas: “Y si ahora tengo que referirme a lo que he visto y aprendido, tengo que confesar que a mis manos vinieron algunas composiciones antiguas de compositores desconocidos, piezas que suenan como completamente insignificantes e insípidas, de tal modo, que más perturban que deleitan el oído. Pero lo que más me sorprende es que solamente en los últimos cuarenta años haya composiciones que, a juicio del entendido, valen la pena de que se oigan. Hoy contamos con el florecimiento de no sólo gran número de cantores famosos, sino

también con un número casi ilimitado de excelentes compositores —ya sea por influencia celestial, ya por el estudio particularmente tesonero—, como, por ejemplo, Johannes Ockeghem, Johannes Regis, Antonius Busnois, Firminus Caron, Guilelmus Fangus, y todos ellos pueden jactarse de haber tenido por maestros a los músicos recientemente fallecidos Johannes Dunstable, Egidius Binchois y Guilelmus Dufay”...

He ahí una actitud radical, violenta, equivalente en su tiempo a la de cualquier compositor joven de hoy que renegase de la música escrita antes de 1920. Cuando en nuestro tiempo juzgamos como característico de la época esta prisa y dureza con que una generación reniega de la inmediatamente anterior, nos olvidamos de que lo mismo sucedía en el siglo xv, unos tiempos que se nos antojan característicamente apacibles, lentos y conformistas. Excuso decir, pues, que esa actitud de los compositores de ahora no es herencia, ni mucho menos, de la época romántica, y que el progresismo de los románticos, siendo como es innegable, no es, repito, rasgo característico suyo ni tampoco tiene más violencia que el de esos músicos antiguos que acabo de mencionar.



vio que el señor y suprimía de un solo golpe, todos sus paréntesis). Una ópera de Mozart dentro del repertorio de una compañía mexicana representa un paso adelante en el camino de la civilización; repetir los títulos que figuran en las grandes escenas del mundo debe tenerse como muestra de tradición; el estreno de obras mexicanas es ejemplo rotundo de desarrollo cultural. En fin, que Opera de Bellas Artes alfabetiza a los cantantes, al público, a los críticos.

—¡Bravo! —gritó el señor x—. Pero yo detesto la ópera, ahorcaría a todos los cantantes, asesinaría a Menotti, al público que aplaude y pide el rabo y las orejas de los señores y las señoras que corretean por la escena de Bellas Artes, asesinaría a los críticos que no se rieron con la *Carlota* y con *El último sueño*.

Pero el señor y no lo escucha. Trata de ocultar los gritos de su amigo con algún aria de Donizetti, de Puccini, de Massenet. Confía en el talento de los cantantes mexicanos, los aplaude en silencio, promete escribirles frases de aliento y estímulo, se convence de que —a pesar de las fallas, los errores, los defectos— van por la ruta del éxito. Sabe que hay algunos nombres que exigen su atención. Su silencio es una forma de reconocimiento. Suavemente, dulcemente se adormece; la última frase de una bella melodía se pierde en sus labios mientras espera, con secreta impaciencia, la inauguración de la gran temporada internacional de ópera. Y enumera los títulos: *La Traviata* (que es muy triste), *Carmen* (que es genial), *Andrea Chenier* (historia de un poeta guillotinado), *Gianni Schichi* (que es de Puccini), *Las bodas de Figaro* (que dicen es de Mozart. ¿O no?), *Don Carlo* (que es de Verdi, aunque no parezca), *Cavalleria rusticana* (esta vez sin la compañía de Payasos, lo cual no tiene importancia), *Boris Godunoff* (que como es rusa a lo mejor la prohíben) y *El caballero de la rosa* (en flamante estreno mexicano, lo que quiere decir que en verdad nos estamos civilizando, alfabetizando y poniéndonos al día).

Mientras se efectuaba esta temporada de ópera, ¿qué otras cosas sucedían en nuestro medio musical? Señalemos, por diversos motivos, los conciertos organizados por la Asociación Musical “Manuel M. Ponce” y por la Dirección General de Difusión Cultural de la Universidad. Heroicamente, casi sin recursos económicos y desprovista de ayuda oficial,

ACORDE MENOR

LEVABA CASI una hora esperando —clavado, muy tieso, en la silla incómoda, divirtiéndose en fabricar ruidos molestos con la lengua y los dedos, los ojos fijos en la puerta— cuando apareció, sonriente e inevitablemente mojado por la lluvia, protegiendo el tesoro bajo su impermeable azul. No le tendió la mano, ni siquiera le dijo “buenas noches” o “disculpa la tardanza”; lo miró con aire triunfal y arrojó —lentamente, uno por uno— los programas. El señor x —antidilettante por vocación— no se inmutó ante el tesoro que ocupaba toda la superficie de la mesa; chasqueó la lengua, hizo una mueca (su mueca favorita) y se dispuso a escuchar pacientemente el relato.

—Tenía razón —dijo el señor y, melómano por temperamento—, nos estamos civilizando. Antes no había adónde ir. Acaso un concierto dominical, un programa de aficionados, los exámenes de fin de curso de cierta academia de piano. En cambio, ahora... (y agitaba el tesoro, lo acariciaba, seguro ya de haber ganado la apuesta), ahora tenemos de todo: ópera, ballet, sinfónica, conciertos de cámara, todas las noches y en todos lados. Tenía razón, repitió, nos estamos civilizando.

El señor x tomó uno de los programas, lo miró con terror y finalmente permitió que se le cayera de las manos. “Ópera —dijo—, puf, qué asco.”

—Ópera de Bellas Artes —replicó el señor y, como si ésta fuera una garantía, con el mismo sentido que nos advierten que tal cancionera es una estrellita del cine nacional o que tal aparato interplanetario lleva el letrero de “made in USA”.

—La *Traviata*, *Elixir de amor*, *Rigoletto*, *Madame Butterfly*, *Tosca*, *Manon*, *Fedora* (el señor x decidió no escucharlo más), y también *Las bodas de Figaro*, *La cenicienta*, *Los pescadores de perlas*,

Amelia va al baile, que no se ven todos los días (“ni falta que hace”, pensó el señor x), y también algunas óperas mexicanas (“el colmo”, gritó, exasperado. Y de otras mesas llegaron miradas que combinaban el perdón y el crimen): *El último sueño* del maestro Vázquez, *La mulata de Córdoba* del maestro Moncayo, *Carlota* del maestro Sandi, *Severino* del maestro Moreno (el señor x tuvo deseos de decir: “Amén”, pero no dijo nada).

—No cabe duda. Nos estamos civilizando (el señor x se preguntó por qué el señor y repite siempre las mismas frases). Una compañía de ópera, cantantes mexicanos, repertorio. Todo eso es bueno, estimulante, un esfuerzo digno de atención, de respeto, de aplauso.

El señor x no asistió a ninguna de estas funciones, pero podía imaginar fácilmente que todo eso estaba muy bien. Lo malo reside —se dijo— en que muchos de los cantantes no son cantantes, en que los directores de escena estarían mejor como cantantes que como directores, en que la improvisación permanece como sinónimo de estas temporadas, en que la ambición no produce siempre frutos, que trabajen más, que se preparen mejor, que canten menos óperas pero que hagan más ensayos —eso hubiera querido decir, pero el señor y continuaba exaltadamente su relato.

—Por ejemplo: *La Traviata* (que es muy triste: una prostituta tuberculosa se vuelve, por voluntad propia, inmaculada amante pequeño-burguesa. El argumento es de Alejandro el pequeño y la música de Verdi. Cuando me baño tarareo el *Brindis* o *Di Provenza il mar*, según mis estados de ánimo. El señor y lo interrumpió, vehemente:) Por ejemplo: *La Traviata*, que la cantaron muy bien. O *Las bodas de Figaro* (que dicen que es de Mozart. ¿O no?), que resultó muy decorosa. O la *Butterfly* (el señor x se quedó con la boca abierta cuando