

esta güera, ¡qué bonita está!, y aquella chaparrita de pelo negro, todo se le ve". Encontraron el modo de divertirse o por lo menos de entretenerse ante el espectáculo de los ricos que los deslumbraban con sus camisones de encaje, su miedo y sus gritos, sus pantuflitas doradas, sus batas de seda. Esta es una escena que el señor Todd habría utilizado con gusto en una de sus películas.

—Bueno, señor Zavattini lo voy a dejar, porque usted debe estar cansado de hablar tanto.

—Soy como un soldado. Siempre lo he dicho. Además uno no se cansa nunca de contar historias y yo no me canso de contárselas a usted. Trabaja uno mucho más en ideas teóricas, pero contar historias equivale a estirarse encima de la cama, ponerse sobre las cosas como sobre un gran colchón. Se puede uno estirar, buscar un lugar más fresco donde poner la mano o la pierna, alisar una arruga de la sábana y volver a tomar aliento para seguir adelante. ¡No, no me canso de contar historias!

M U S I C A

Por Jesús BAL Y GAY

VALIOSOS ERRORES DE LA CRITICA

HAY UN LIBRO curiosísimo de Nicolas Slonimsky, *Lexicon of Musical Invective*, cuya lectura nos deja estupefactos. Es una especie de antología de la crítica musical europea y norteamericana desde los tiempos de Beethoven hasta nuestros días, pero antología no de alabanzas sino —como su mismo título indica— de invectivas. Y allí topamos con las más duras, lo mismo contra Webern que contra Beethoven, lo mismo contra Varèse que contra Chopin, y, lo más asombroso de todo, redactadas todas casi en los mismos términos y utilizando idénticos argumentos y patrones.

Uno, por muy schoenberguiano que sea, admite —porque comprende— que la música dodecafónica sea rechazada como ininteligible por los oídos apegados a la música tonal. Al resultar ininteligible, es natural que se la califique de cacofónica. Pero uno reacciona con sorpresa, risa o indignación cuando descubre que alguien haya podido tildar de ininteligible y cacofónica la música de Brahms, pongamos por caso. ¿Es que semejante crítico era un imbécil? No seré yo el que responda afirmativamente a esta retórica pregunta. A mi juicio, se trata de un hecho mucho más complejo y, al mismo tiempo, mucho más fácil de clasificar. En resumen, que merece toda nuestra atención y todo nuestro respeto. Porque, digámoslo de una vez, pertenece al linaje de los fenómenos naturales, y a nadie se le ocurre sorprenderse, indignarse o reírse de que el sol aparezca todos los días por el este ni de que en la primavera los campos se cubran de flores.

El crítico, como todo ser humano, es hijo —¿o padre?— de su época. Sus gustos, sus opiniones, su estilo vital son los de su tiempo, es decir, más justamente, los de la mayoría de sus contemporáneos. Ya se sabe que en todas las épocas se encuentra alguno que es excepción, pero, por serlo, no interesa para lo que aquí estamos examinando. El crítico de que se trata aquí se ha formado según las mismas normas estéticas que la mayoría de sus contemporáneos cultos. Y esas normas son las que han quedado establecidas por la generación inmediatamente anterior a la suya, un complejo de tradición más o menos larga y de novedades de ayer que ya perdieron sus cortantes aristas. Por tanto, no es de extrañar que reaccione violentamente contra lo inaudito, con reacción que Slonimsky califica

de inhibición psicológica y define como *Non-Acceptance of the unfamiliar*. Y no sólo no es de extrañar —una frase ésta con la que parece que le estamos perdonando la vida—, sino que constituye una reacción saludable en cuanto ofrece considerable resistencia a movimientos que, de no encontrar oposición, darían pronto al traste con las bases de toda estimativa, en una anarquía de criterios que sería letal para la música misma. La función del crítico moderado o conservador es análoga a la del poder moderador en lo político o a la del gramático o de la Academia de la Lengua en lo lingüístico.

Las opiniones que voy a transcribir en seguida —como extracto del curioso



“una especie de maullido odioso”

libro de Slonimsky— producen estupefacción de pronto, en el sentido de que “parece imposible que se hayan podido escribir semejantes dislates”, pero si les aplicamos las reflexiones que preceden, veremos que ni fueron verdaderos dislates en su tiempo ni dejan de ser valiosas hoy para entender en su raíz la evolución de la música.

Seguramente muchas personas que se horrorizarían —si la reflexión no llegase a tiempo— de las opiniones que voy a transcribir sobre Beethoven, admitirán comprensivas la siguiente de Ernest Newman: “Mr. Varèse no nos ha dicho lo que había en el fondo de su mente cuando escribió su *Hyperprism*... Pero si se me permite expresarme crudamente, yo diría que lo que había en el fondo de la mente de Mr. Varèse era una alarma de incendio en el zoológico, con todas las bestias y pájaros haciendo el clamor del caso: el león con sus rugidos, la hiena con sus aullidos, los monos con sus chirridos, los papagayos con sus chillidos y, por añadidura, las maldiciones

de los enloquecidos empleados que se abren paso entre todos ellos. Por supuesto que la obra no tiene que ver con la música.” Por muy avanzados que sean nuestros gustos musicales, sentimos como un poco justificadas las palabras de Newman: al fin y al cabo la obra de Varèse rompe de manera violenta con las normas más elementales de la armonía y de la forma y no podemos pedir a todo el mundo que comprenda o comparta actitudes estéticas extremistas. Pero lo que se nos hace imposible de admitir es que casi las mismas frases las haya podido escribir alguien contra la música de Beethoven y, concretamente, contra la Segunda Sinfonía, esa obra que se muestra tan cerca todavía de las de Haydn y Mozart. Y sin embargo he aquí lo que un crítico vienés escribió en 1804: “La Segunda Sinfonía es un monstruo enorme, un dragón herido que se retuerce horriblemente, que se niega a expirar y, aunque se desangra en el *finale*, todavía da furiosos golpes con su cola erecta.”

Semejante opinión podría creerse que fuese la de un pobre imbécil incapaz de entender ninguna música. Pero en el libro de Slonimsky hay cerca de treinta muestras de crítica antibeethoveniana, algunas firmadas por hombres notables en el oficio y todas pertenecientes al siglo pasado, es decir, que entre ellas no figuran las de los críticos o compositores de nuestro tiempo que en su afán de novedad arremetieron contra Beethoven como representante de un arte para ellos periclitado y de los gustos vulgares del gran público. Por ejemplo, en 1806 escribía August von Kotzebue: “Recientemente se dio la obertura de la ópera *Fidelio* de Beethoven, y todos los músicos y aficionados imparciales estuvieron absolutamente de acuerdo en que nunca se había escrito música tan incoherente, chillona, descabellada e irritante para el oído. Las modulaciones más hirientes (*die schneidensten Modulationen*) se suceden en una armonía realmente atroz, y unas cuantas ideas canijas (*einige kleinliche Ideen*) completan el desagradable y ensordecedor efecto.” Y, para no hacer más larga la referencia a Beethoven, la dejaremos aquí con las palabras de A. Oulibicheff acerca de la transición del *scherzo* al *finale* de la Quinta Sinfonía: “Hay allí una melodía extraña que, al combinarse con la armonía, aun más extraña, de una pedal doble en los bajos, un sol y un do, produce una especie de maullido odioso y unas disonancias ca-



Música del futuro

paces de desgarrar el oído menos sensible."

Pero bueno, puede que se diga, hay que reconocer que Beethoven trajo al mundo de la música una violencia de expresión que tenía que desconcertar y aun horrorizar los oídos de sus contemporáneos. Mas ¿qué pensar de las reacciones provocadas por la música de Chopin, esa pobre víctima de la cursilería de nuestro tiempo? El ilustre Heinrich Friedrich Ludwig Rellstab, crítico muy respetado en Alemania, autor de siete de los poemas que utilizó Schubert para su *Canto del cisne*, alzó así su voz en 1833 para anatematizar al autor de las célebres —hoy— mazurcas: "En la búsqueda de disonancias que desgarran los oídos, transiciones torturantes, modulaciones hirientes (¿recuerda el lector que esto mismo lo había dicho Kotzebue de Beethoven en 1806?), contorsiones repugnantes de la melodía y el ritmo, Chopin es verdaderamente infatigable... Todo lo que uno puede encontrar al azar está traído aquí para lograr un efecto de originalidad estrafalaria, especialmente las tonalidades más extrañas, las posiciones más antinaturales de los acordes, las combinaciones más absurdas en cuanto a la digitación... Pero realmente no vale la pena que yo eche tan largas filípicas contra las perveras mazurcas del señor Chopin... De haber el señor Chopin enseñado esas composiciones a algún maestro, seguramente que éste las habría hecho pedazos y arrojado a sus pies, que es lo que aquí simbólicamente quiero hacer."

¿Era Rellstab una excepción en su época por lo que a la estimación de Chopin se refiere? A su voz germánica se unen las de algunos críticos ingleses en una perfecta armonía de invectivas. En el *Musical World* de Londres se dijo, por octubre de 1841: "Todas las obras de Chopin muestran una superficie abigarrada de hipérbole delirante y cacofonía atormentadora. Cuando de ese modo no es singular Chopin, entonces no es mejor que Strauss o cualquier otro amañador (*compound*) de valeses." Y de Henry Fothergill Chorley, respetable crítico londinense, son estas dos perlas críticas publicadas en el prestigioso *Athenaeum* en 1942 y 1945: "Difícilmente habrá Chopin llevado más lejos su peculiar sistema armónico que en su Tercera Balada. Nada, excepto la ejecución más esmerada posible, puede reconciliar el oído con la crudeza de algunas de sus modulaciones... Su recurrencia, tanto como la tortura a que somete los pobres dedos será lo que le impidan ocupar un puesto entre los compositores que son grandes y al mismo tiempo populares." "Sagaz tiene que ser, en verdad, el conocedor que al escuchar su música pueda hacerse la menor idea de cuando se han dado notas equivocadas, y sus dificultades de lectura se duplican con la excéntrica notación usada por el compositor." Eso de las notas equivocadas, lo que Slonimsky denomina *argumentum ad notam falsam*, constituye una de las armas favoritas de la crítica conservadora de todas las épocas y se ha esgrimido tanto contra Stravinsky como contra Beethoven, contra Schoenberg como contra Mussorgsky.

Que así se le haya tratado a Chopin nos sorprende, pero no olvidemos que en realidad fue bastante innovador. Más extraño resulta lo que se le ha dicho a Brahms y a Verdi, compositores tan per-



"la tortura a que somete los pobres dedos"

sonales como se quiera, pero no afanosos de novedades melódicas o armónicas.

Hugo Wolf opinó así del *Concerto para piano en Si bemol mayor* de Brahms: "Quien pueda tragarse con apetito ese *concerto* puede esperar con calma una época de hambre; hay que reconocer que goza de una envidiable digestión y que en tiempo de hambre lo pasará espléndidamente con los equivalentes nutritivos de vidrios de ventana, tapones de corcho, tornillos de estufa y cosas por el estilo." Y el mismo Wolf se pregunta en otra ocasión y a propósito de una de las sonatas para violonchelo de Brahms: "¿Qué es, pues, hoy en día música, armonía, melodía, ritmo, sentido, forma, si este galimatías pretende con toda seriedad ser música? Pero si el señor Dr. Johannes Brahms pretende embaucar con esta nueva obra a sus admiradores, si pretende reirse de su insensata veneración, eso entonces realmente es otra cosa, y habremos de admirar en el señor Brahms al más grande bromista de este siglo y de todos los futuros milenios."

Por su parte, Charles Dancla escribía en París: "Los cuartetos de Brahms para instrumentos de cuerda son nulos, imposibles y no resisten al análisis... Hay en esta música una lucha constante entre los instrumentos, lucha irritante y que fatiga; ni un solo momento de reposo para el espíritu ni para los dedos." Y en Boston el crítico de la *Gazette* se pronunció así acerca de la Primera Sinfonía: "Es música matemática salida con dificultad de un cerebro falto de imaginación... ¡Este ejemplo de árida pedantería, ruidoso, sin gracia, confuso y falto de atractivo, antepuesto a las obras maestras de Schubert, Schumann, Mendelssohn, Gade y aún del temerario y copiosísimo Raff! ¡Absurdo!... Es posible que a medida que nos familiaricemos con esta sinfonía nos resulte más clara, pero también podríamos examinar atentamente un difícil problema matemático hasta alcanzar el mismo resultado, sin que llegásemos a la conclusión de que fuese una inspiración poética."

Y por lo que a Verdi respecta, deseo reproducir aquí el reproche que menos



"descabellado e irritante para el oído"

podríamos sospechar que a nadie le ocurriese hacerle. En 1847 la *Gazette Musicale de Paris* afirmaba: "El sistema musical de Verdi lo conocen ustedes: no hubo nunca compositor italiano más incapaz de producir lo que vulgarmente se llama una melodía." Seis años más tarde el mismo periódico decía esto de *Rigoletto*: "*Rigoletto* es la obra más débil de Verdi... Falta en ella la melodía... Esta ópera no tiene casi ninguna probabilidad de perdurar en el repertorio." Y como un eco de esas opiniones francesas surge esta anotación en el *Diario* de George Templeton Strong: "El pobre hombre es incapaz de verdadera melodía: sus arias son como las de un sordo de nacimiento que compusiera por medio del cálculo de los intervalos que hay entre las notas musicales." Esa idea de Verdi calculador, matemático de la música nos deja realmente boquiabiertos.

Sorprendente también es que a Saint-Saëns se le haya podido tratar como lo hizo J. F. Runciman en la *Saturday Review* de Londres: "Uno tiene el deber de odiar con todo el fervor posible lo que es vacío y feo en arte; y yo odio a Saint-Saëns el compositor con un odio que es perfecto."

Schumann, por supuesto, no podía escapar a este género de crítica por parte de sus contemporáneos. Su actitud polémica, tanto como su música misma, le habrá atraído muchos juicios adversos. He aquí algunos de ellos.

Chorley, al que ya conocemos por sus opiniones sobre Chopin, piensa así de Schumann: "En ciertas variaciones para dos pianos del Dr. Schumann las armonías son tan importunamente crudas que el más sutil de los oyentes no podría descubrir si se están dando notas equivocadas... Las obras del Dr. Schumann (con insignificantes excepciones) son demasiado presuntuosas para que se las pueda soportar." Por su parte Rellstab ve en el *Allegro*, Op. 8 "solamente descabelladas combinaciones de figuras, disonancias, pasajes; para nosotros, en una palabra, una tortura". Y *Le Ménestrel* de París afirma, en 1863: "La música de Schumann carece de claridad... El desorden y la confusión invaden a veces hasta las mejores páginas del músico, como ¡ay! invadieron más tarde el cerebro del hombre."

Y para cerrar este florilegio de invectivas contra compositores que al más conservador de los oyentes de hoy parecerán dechados de eufonía y buen gusto, citaré las siguientes palabras de Hanslick: "Friedrich Vischer observaba una vez, hablando de pinturas obscenas, que hay cuadros que hieden a la vista. El *Concerto* para violín de Tchaikovsky nos trae por primera vez la idea horrible de si no puede haber también piezas musicales que hieden al oído."

Todos esos juicios aquí transcritos no son ya válidos para nosotros —al contrario, nos parecen crasos errores—, pero ello no quiere decir que no sean valiosos, porque para entender plenamente una determinada época musical necesitamos conocer, tanto como lo nuevo que en ella haya germinado, lo menos nuevo o francamente viejo de que se haya estado alimentando como de su pan de cada día. Y nadie mejor que los críticos conservadores para decirnos, al trasluz de sus opiniones misonéistas, cuál era en esencia ese alimento cotidiano.