

## Le Soir, 25 de marzo de 1941 – Música excepcional y música decadente

Todas las épocas semejantes a la nuestra se caracterizan por la ausencia de grandes caminos estéticos por los que puedan caminar todos los artistas contemporáneos sin chocar unos con otros. Las angostas sendas de los personalismos constituyen la regla general de esas épocas. Los artistas, obligados a desarrollar su personalidad por caminos provisionales, llevan sus investigaciones hasta el último límite de sus posibilidades artísticas, y el público no puede seguirlos. Atesoran una riqueza de imágenes y de asociaciones afectivas que sólo se puede transmitir a una élite minoritaria. Nos limitamos a reflejar aquí ese hecho, sin más comentarios; veremos más adelante cuáles son sus repercusiones estéticas y sociales. Junto a esos artistas auténticos viven imitadores que no tienen nada que decir y aprovechan los descubrimientos ajenos para adornar la pobreza de sus propias obras. Esos descubrimientos, a veces magníficos hallazgos, se convierten así en puras fórmulas desprovistas de sentimiento.

Sin embargo, ni los artistas comprometidos con el arte excepcional ni los falsos artistas son necesariamente decadentes, y todavía menos unos degenerados. Los síntomas de la auténtica degeneración artística vamos a tratarlos, de pasada, a partir de la sicología patológica. Me permito mencionar al respecto, y en relación con la música, los resultados de estudios y experimentos que tuve yo mismo ocasión de realizar con la valiosa ayuda del eminente psiquiatra, Dr. Sanchís-Banus [Sanchís-Banús y Sacristán]. En realidad, el problema de la degeneración y el de los periodos de decadencia histórica son distintos.

De todos modos se trata de cuestiones muy serias que ahora corren el riesgo de desacreditarse por culpa de cualquier advenedizo sin preparación científica. El mismo problema resurge periódicamente durante todas las épocas de transición y de renovación artística, desde los «Epinicia» de Píndaro, e incluso mucho antes, hasta nuestros días. Supone, para algunos, una especie de refugio ante la obra de arte superior a su capacidad de comprensión, sobre todo si se las dan de «competentes». Esto no supondría ningún peligro si no fuera porque la palabra «degeneración» sirve en ocasiones de eslogan para satisfacer pasiones y resentimientos personales que nada tienen que ver con el arte ni con la cultura. No me refiero sólo a Bélgica, hablo también de mi propio país y de todos aquellos que quieren colaborar con Alemania en crear el nuevo orden. En efecto, desnaturalizando el problema al sacarlo de su marco científico, se perjudica tanto a Alemania como al nuevo orden que no puede ser convincente si cae en los mismos errores y en las mismas injusticias que se reprochan a los regímenes que se pretende desterrar.

Este estado de cosas me ha decidido a escribir una serie de artículos donde haré las consideraciones oportunas en lo que se refiere al arte actual, tal y como las expuse en una de mis conferencias en el Romanisches Seminar de la Universidad de Berlín, hace seis años.

No tenemos la pretensión de enseñar nada a nadie, aparte la de presentar en un orden lógico algunas verdades conocidas, con el fin de extraer las consecuencias oportunas. Si contribuimos, aunque sólo sea un poco, a despertar la conciencia de aquellos que lanzan acusaciones sin fundamento contra artistas que merecen la admiración y el respeto de sus respectivos países, y al mismo tiempo podemos desenmascarar a los jóvenes [corregido: falsos] artistas, nos sentiremos recompensados del todo.

### I. – Ideas preliminares

«Robert Schumann, entusiasta defensor de todo impulso vital, dijo en alguna ocasión: Si Mozart viviera hoy, no escribiría conciertos para piano al estilo de Mozart, sino al estilo de Chopin», y lo dijo en una época en que Chopin era considerado como un revolucionario. Así, podemos hoy afirmar con tranquilidad: si Bach, y Mozart, Beethoven, Schubert y Wagner viviesen hoy, seguro que no compondrían las obras que compramos hoy con su nombre en la tienda de música; escribirían otras muy distintas, que se parecerían sin duda mucho a aquellas que se quiere hoy desterrar apelando a sus nombres.»

Paul Bekker (La musique dans l'histoire)<sup>1</sup>.

La historia del arte no es en realidad más que la historia de los postulados estéticos cambiando de una época a otra, ya que no existe una belleza absoluta.

El hombre carece de libertad para modificar esos postulados. Se mueve en el medio social como lo haría cualquier cuerpo en el medio físico, siguiendo una trayectoria determinada por fuerzas que actúan sobre él.

Durante ciertos periodos históricos, los artistas coinciden en un ideal de belleza que les impulsa a producir. Otros periodos presentan una fisonomía distinta: los artistas, forzados por las circunstancias

---

<sup>1</sup> Nota del editor: páginas 217-218.

vitales que les rodean, tratan de buscar por separado nuevas formas de expresión. Dividimos así el pasado, desde esta perspectiva histórica, tal y como la vemos hoy, en periodos de plenitud o de estabilidad, y periodos de decadencia o de transición. Consideramos a los primeros como saludables y de signo positivo, propicios a la evolución humana, y los segundos como una reducción negativa, desprovista de vitalidad.

Esta conceptualización resulta cómoda pero es del todo injusta. En efecto, da por supuesta la existencia de un ente histórico que conduciría los acontecimientos espirituales hacia una meta de perfección a la que los hombres se aproximarían de modo progresivo. Olvida que tanto en la concatenación de los acontecimientos históricos, como en la de los hechos de la naturaleza, cada momento no es más que la consecuencia de todos aquellos que le preceden, y es el punto de partida de todos aquellos que le siguen. Es decir, que todos los eslabones son a la vez transitorios y definitivos, según el ángulo ideal bajo el que los miramos. Cada época cree que a ella le toca realizar los ideales humanos más legítimos, y en la esfera de la belleza, los artistas de cada generación están del todo convencidos de que se encuentran en el camino que les llevará a la pretendida verdad artística. Por otro lado, esas creencias resultan necesarias para actuar de cualquier forma, ya que hay que alimentar las aspiraciones y las esperanzas con algún tipo de convicción para dar a la vida una orientación, aunque sea la propia vida la que fije los hitos del porvenir en nuestro camino.

La noción de progreso, reforzada por la de evolución, y en particular desde Darwin y Spencer, había tomado un valor intangible. Pero no existe nada humano que sea inmutable. Incluso las leyes de la Mecánica que se veían como lo exacto por antonomasia, ahora se consideran tan sólo como una aproximación. El concepto de evolución incluso ha tenido que modificarse en el ámbito de la Biología, donde tenía un significado más obvio. Así, la idea correlativa de progreso acaba circunscrita dentro de los límites de la acción humana dirigida por la voluntad hacia un objetivo práctico, pero no puede aplicarse a la vida, en general, más que bajo determinadas condiciones, y de ningún modo a la vida del espíritu. Así, existe un progreso técnico pero no existe un progreso artístico. Parsifal no es más perfecto que la Pasión según San Mateo, y esta no superior a la Misa del Papa Marcelo: del mismo modo que el arte de Rubens no es más admirable que el arte de Fra Angelico, ni éste es más perfecto que el arte rupestre de las Cuevas de Altamira; o, todavía más, podríamos decir que el Fausto de Goethe no representa ningún progreso estético en relación con la Divina Comedia ni esta supuso ningún avance respecto de la Iliada.

El arte, forma específica del pensamiento, realiza su perfección bajo el estímulo de cualquier emoción y a partir de cualquier postulado de belleza impuesto por el momento histórico en que se manifiesta. Puede someter del todo a las necesidades de una expresión dada, aquellos medios técnicos sencillos o complejos de los que dispone. En esto, precisamente, se distingue el arte verdadero, íntegro, de las manifestaciones artísticas donde la primacía de los factores técnicos fuerzan en cierta medida el pensamiento y, sobre todo, prevalecen sobre las realizaciones de los conceptos estéticos. Este es el caso del cine, donde los progresos técnicos limitan de modo inexorable la vida de las producciones. Las primitivas películas de Charlot, que fundaron su fama, se han vuelto hoy día ridículas; y, en unos años, las mejores producciones actuales no serán más que restos arqueológicos de un pasado cinematográfico que no volverá; mientras que la sinfonía « Jupiter », la « Pastoral », la « Fantástica », « Peleas y Melisenda » y « Petrushka » serán por siempre expresiones precisas de formas definitivas e insuperables del pensamiento musical.

Óscar ESPLÁ.

(Continuará).

## Dos preguntas importantes para el arte belga:

- I. – Creación de una escuela sinfónica nacional;
- II. – Organización de la vida musical del país.

Acerca de estas dos preguntas de indudable importancia, hemos consultado los compositores más significativos del momento actual. Todos nos han prometido sus respuestas, que no nos llegan siempre con la oportunidad que deseáramos.

Publicamos hoy la respuesta de André Souris.

Entre los compositores belgas, André Souris es una de las personalidades más independientes. Sus obras reflejan una extraordinaria sensibilidad moderna cuajada tanto de intenciones sutiles como de una sana y profunda sinceridad. No se puede decir que pertenezca a una escuela dada. Ha asimilado todo aquello que, en las tendencias vigentes, se conjuga con su temperamento para crear su propia estética, donde la elegancia y la claridad son características. Su música, de una ironía a veces finísima, lleva el sello de un compositor nato.

André Souris, nacido en Marchienne-au-Pont en 1899, hizo sus primeros estudios en el Real Conservatorio de Bruselas. También ha sido alumno de Paul Gilson para la orquestación. Luego amplió su cultura artística en el extranjero, sobre todo en Francia, donde el compositor se perfeccionó en el campo de la musicología. Residió en la Abadía de Solesmes para iniciarse en la paleografía musical.

Souris a compuesto música de cámara, obras corales y numerosas obras para orquesta. Una parte de su producción permanece inédita. Citemos entre sus obras «Danceries de la Renaissance», «Symphonies», «Sur les routes de l'Été», «A travers la Wallonie», «Clarisse Juranville» y «Rengaines».

Como director de orquesta, posee André Souris una personalidad destacada, que se pone de manifiesto en todos los conciertos que ha dirigido en Bélgica y en el extranjero.

## Respuesta

Confieso no imaginarme bien lo que el Sr. Esplá entiende por «escuela sinfónica nacional». Se trata de algo semejante a la escuela de Notre-Dame de Paris, en tiempos de Pérotin, o de los polifonistas de Java? ¿O bien se refiere a los estilos nacionales elaborados a mediados del siglo pasado en algunos países de Europa, sobre bases folclóricas muy caracterizadas? En cualquier caso nada semejante parece verse en el caso de Bélgica. Nuestra posición geográfica, la estrechez de nuestro territorio, el lugar de encuentro que supone para corrientes contrarias no son los más adecuados para suscitar entre nosotros un arte de verdad autóctono. Pero tal y como es, ¿acaso no refleja nuestra producción musical ese mismo territorio, esta encrucijada donde retoza nuestra curiosidad espiritual, abierta a las influencias más profundas? ¿Y acaso no podemos estar orgullosos de algunos auténticos músicos que cada generación nos brinda con regularidad?

Que, por otro lado, se pueda perfeccionar la vida musical del país, lo admito con mucho gusto. Y pienso, antes que nada, en las pequeñas y valientes escuelas de música de nuestras provincias, cuyo destino depende casi de modo absoluto del poder autónomo de los concejos municipales. Pienso también en la casi total desaparición de las sociedades de aficionados que habría que resucitar con un espíritu nuevo, a la vez que muy popular también muy musical, en la escuela, en el taller, en el estadio. También podríamos esperar que la enseñanza superior ofreciera como mínimo algo más de coherencia en sus realizaciones. En fin, o si prefiere, en principio, los verdaderos músicos de esta país debieran, de entrada, romper las barreras e instaurar entre ellos una durable relación espiritual, con el que su personalidad se haría más firme y del que podrían nacer las bases de un desarrollo musical eficaz y orientado en función de nuestras virtudes y nuestras carencias.

André SOURIS.

## La vida de un héroe de Strauss

Radio-Bruselas ha retransmitido el domingo pasado un concierto dado por la Filarmónica de Berlín bajo la dirección del profesor Clemens Krauss. El interés del programa residía sobre todo en el amplio marco sinfónico de Richard Strauss: «La Vida de un Héroe» que sólo en muy raras ocasiones se puede oír en Bélgica. Algunos han clasificado esta poderosa obra como la cima del arte del autor de Thill Eulenspiegel, otros prefieren Muerte y Transfiguración, que presenta una forma más cíclica y una poesía más apacible.

«La Vida de un Héroe» es un poema libre donde el autor no fuerza al oyente a seguir con todo rigor una trama que comporta seis descripciones: el héroe mismo, los enemigos, la mujer, la batalla, las obras pacíficas del héroe, su retiro y la serenidad final de su alma. Se entenderá que ese homérico poema pueda inspirar a la música, tanto en sus efectos armónicos, como melódicos y orquestales. Strauss se entrega a una orgía de ritmos, de temas, de polifonía de la que existen pocos ejemplos en el repertorio sinfónico. En algunos momentos es tal la intensidad sonora que uno sufre una suerte de vértigo (sobre todo en la escena de la batalla). Ciertamente es que la obra misma contiene en su forma el aliento wagneriano, pero se trata de un wagnerianismo evolucionado que se aparta del leit-motiv para abordar otro sistema audaz que consiste para el autor en utilizar, según el momento, los temas de sus otras piezas sinfónicas, donde describe otros argumentos. Ha pensado que su héroe, –del todo imaginario, por otra parte– podía encontrarse en situaciones idénticas a las que se describen en el Quijote, Don Juan, Muerte y Transfiguración, Eulenspiegel, Zarathustra, etc...

La obra, compuesta en 1898, pareció en su época de una audacia ofensiva y hubo críticas muy distintas en cuanto se refiere a su valor musical. Hoy nuestro oído está hecho a esa exhuberancia que conserva siempre una lógica tonal y temática y que se trasluce a través el formidable desenfreno de una orquestación tumultuosa. Ciertamente es que la obra no está al alcance de quienes no hayan seguido la evolución sinfónica de los últimos cincuenta años, pero se asienta sobre fundamentos inmutables. Los materiales de Strauss no son distintos a aquellos que usaron los polifonistas, Bach, Beethoven y Wagner.

En eso Strauss sigue siendo un músico clásico, a pesar de todo su atrevimiento y de toda su libertad fecunda.

Resulta inútil precisar que la interpretación estuvo a la altura de lo que cabía esperar de un instrumento tan perfecto como la Filarmónica de Berlín.

El acontecimiento que ha supuesto este concierto nos ha parecido digno del interés de los músicos y de los grandes aficionados a la música sinfónica, y ese es el motivo por el cual su relato figura en la sección del movimiento musical.

(artículo sin firmar)