

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

FILOSOFIA
Y
LETRAS

*REVISTA DE LA FACULTAD
DE FILOSOFIA Y LETRAS*

51-52

JULIO-DICIEMBRE

1953

IMPRESA UNIVERSITARIA

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

Rector:

DR. NABOR CARRILLO

Secretario General:

DR. EFRÉN C. DEL POZO

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

Director:

DR. EDUARDO GARCÍA MÁYNEZ

FILOSOFIA Y LETRAS

REVISTA DE LA FACULTAD DE
FILOSOFÍA Y LETRAS DE LA
UNIVERSIDAD N. A. DE MÉXICO

PUBLICACION TRIMESTRAL

FUNDADOR:

Eduardo García Máynez

DIRECTOR:

Salvador Azuela

SECRETARIO:

Juan Hernández Luna

Correspondencia y canje a Ciudad Universitaria
Torre de Humanidades, San Angel, D. F.

Subscripción:

Anual (4 números)

En el país	\$ 15.00
Exterior	Dls. 2.50
Número suelto	\$ 4.00
Número atrasado	\$ 5.00

Sumario

ARTICULOS		Página
		—
Luis Cernuda	<i>Tres poetas metafísicos</i>	9
Arnaldo Cosco	<i>Canto XXVII del Infierno</i>	21
José Gaos	<i>Sobre los estudios de filosofía en nuestra Facultad</i>	41
Juan Hernández Luna	<i>El iniciador de la historia de las ideas en México</i>	65
Allan Lewis	<i>El teatro del realismo socialista Máximo Gorky</i>	81
Alberto T. Arai	<i>Bosquejo para una estética del paisaje</i>	99
Olga Prjevalinsky Ferrer	<i>"Las almas muertas" de Gólgol y "El Quijote"</i>	127
Fernando Salmerón	<i>Las ideas estéticas de Ortega y Gasset</i>	141
Juan A. Ortega y Medina	<i>La "Universitas Christiana" y la disyuntiva imperial de la España del siglo XVI</i>	159
Manuel Moreno Sánchez	<i>Una teoría del paisaje Mexicano</i>	191
Luis Weckman Muñoz	<i>Los orígenes de las misiones diplomáticas permanentes</i>	203

	Página
Inés Vargas de Núñez	<i>La poética de Igor Stravinsky</i> 233
Domingo Martínez Parédez	<i>Hunabku: Síntesis del pensamiento filosófico maya</i> 265
Marianae V. de Bopp	<i>Friedrich Von Schiller</i> 277

RESEÑAS BIBLIOGRÁFICAS

Elí de Gortari	<i>La filosofía científica</i> . (Hans Reichenbach.) 289
Beatriz E. Ibarra S.	<i>La razón y sus enemigos en nuestro tiempo</i> . (Karl Jaspers.) 292
Raúl Cardiel Reyes	<i>La génesis de la conciencia liberal en México</i> . (Francisco López Cámara.) 296
Eduardo Luquín	<i>La trayectoria de Goethe</i> . (Alfonso Reyes.) 302
Eduardo Luquín	<i>Coatlícue. Estética del arte indígena antiguo</i> . (Justino Fernández.) 308
Ma. del Carmen Landero	<i>Un hombre perdido en el universo</i> . (Miguel Ángel Cevallos.) 312
Wonfilio Trejo R.	<i>La formación de la mentalidad mexicana</i> . (Patrick Romanell.) 316
Abelardo Villegas	<i>Análisis del ser del mexicano</i> . (Emilio Uranga.) 324
Xavier Tavera	<i>Hidalgo en Jalisco</i> . (Jesús Amaya.) 329
J. H. L.	<i>Noticias de la Facultad de Filosofía y Letras</i> 333

LA POETICA DE IGOR STRAVINSKY *

Stravinsky es uno de los compositores modernos que más han hecho correr tinta por parte de la crítica. Su música ha desencadenado las polémicas más apasionadas; sobre ella se han emitido las opiniones más contradictorias, se han hecho las más acerbas críticas, y, sobre su autor, han recaído los calificativos más halagadores y más desconcertantes. Pese a los juicios contradictorios de sus partidarios y de sus adversarios, sus obras han dado vuelta al mundo y él figura en la historia de la música contemporánea como un astro de primera magnitud que habrá de guiar a las generaciones venideras que transiten por el camino de la creación musical. Tanto en la historia de los pueblos como en la de la cultura, aparecen de trecho en trecho esas luminarias que señalan nuevos senderos a los esfuerzos del hombre.

Algunas obras de Stravinsky causaron un verdadero escándalo desde la primera audición, como por ejemplo, las Bodas o la Consagración de la Primavera cuya aparición constituyó una fecha memorable en el movimiento musical contemporáneo. Un crítico francés llama a Stravinsky un "maravilloso mago de la sonoridad" y lo considera "el más deslumbrante músico de nuestro tiempo". En efecto, ¿quien no se ha sentido alguna vez hechizado al oír el Pájaro de Fuego? ¿No llegó esa obra a ser prohibida en algunos planteles educativos por el efecto que ella producía en sus oyentes? La música de Stravinsky fascina por su brillante sonoridad, por la riqueza de su colorido, en fin, por el hechizo irresistible que ella posee.

Pero si el autor del Pájaro de Fuego es ampliamente conocido por el público culto y el público *amateur* como compositor genial, son pocos los que conocen una pequeña obra suya, escrita no en lenguaje musical

* Estudio hecho en el Seminario de Estética a cargo del doctor Samuel Ramos.

sino en términos que otorgan a su creador categoría de filósofo. Nos referimos a su *Poética musical*, corto ciclo de conferencias sustentado en la Universidad de Harvard hace ya algunos años.

En la primera de esas conferencias o "lecciones", como él las llama, Stravinsky presenta su obra como una apología de sus propias ideas. En ella se propone justificar puntos de vista generales acerca de su concepción de la música, exponiendo lo que dice ser "fruto de mi propia experiencia y de mis observaciones personales". Las ideas que desarrolla pretenden explicar el fenómeno musical en una forma objetiva, pues ellas son el producto de las investigaciones del autor y, según él, "han servido y servirán siempre de base a la creación musical porque están basadas en el plano de la realidad concreta".

Stravinsky afirma que tanto él como su obra —en contacto con el ambiente artístico e intelectual de su época— desempeñaron el papel de un "reactivo", el cual provocó profundos cambios que trajeron la necesidad de "una revisión general de los valores fundamentales y de los elementos primordiales del arte musical".

El autor de las Bodas rechaza enérgicamente el calificativo de *revolucionario* que le han otorgado algunos críticos. En primer lugar, nada es revolucionario en la historia del arte, pues el arte es esencialmente constructivo y el término *revolucionario* implica una "ruptura de equilibrio, . . . un caso provisional". El arte es todo lo contrario del caso, es *orden*, sin orden no puede haber arte. Sólo es revolucionario aquello que trae perturbaciones violentas, no lo que se aparta de lo convencional.

Para que una obra de arte sea legal es preciso que sea auténtica, esto es, que no haya sido creada con el deseo de deslumbrar a su público.

Si los críticos no saben aquilatár las nuevas obras musicales, ello se debe a que la crítica musical no ha evolucionado desde hace setenta años, mientras que la música sí lo ha hecho. En vista de que "las prevenciones que se oponen a la música no cambian", es necesario entrar en polémica y "no para defenderme a mí mismo, sino para defender verbalmente a la música y a sus principios, como lo hago en otro aspecto, por medio de mis obras".

En el transcurso de sus seis lecciones Stravinsky la emprende varias veces contra los críticos, los *snoobs* y contra el mal gusto de su época del cual tanto éstos como aquéllos se hacen portavoces.

La segunda lección trata del fenómeno musical. El problema de los orígenes de dicho fenómeno no tiene solución.

Pese a las afirmaciones de los poetas que nos hablan de la música de los pájaros o del agua que corre, en la naturaleza sólo se puede encontrar un "material musical en estado bruto", unos "elementos sonoros", susceptibles de ser ordenados y organizados por un ser dotado de una sensibilidad peculiar y de una "capacidad muy especial". Esta organización de los elementos sonoros por el compositor, "presupone una acción consciente" por parte de este.

"El fenómeno musical... es una emanación del hombre integral", es decir, "del hombre armado de todos los recursos de sus sentidos, de sus facultades psíquicas y de las facultades de su intelecto. Sólo el hombre integral es capaz del esfuerzo de alta especulación". Esta especulación "supone... en la base de la creación musical, una búsqueda previa, una voluntad que se sitúa de antemano en un plano abstracto, con objeto de dar forma a una materia" concreta.

En ciertos aspectos del arte, la razón tomada como instrumento de conocimiento conduce a conclusiones erróneas, en cambio el instinto es un guía infalible, "si nos engaña, no es instinto".

El arte es naturaleza y técnica y toda creación artística tiene en su base "un deseo que no es el de las cosas terrestres".

Los elementos esenciales a la música son el sonido y el tiempo. La música es esencialmente un arte *chronique*, un arte que se organiza en el tiempo, en cambio las artes plásticas son artes *espaciales*. Una obra plástica se nos ofrece como "una visión de conjunto de la que tenemos que descubrir y gozar los detalles poco a poco. La música en cambio, se establece en la sucesión del tiempo y requiere por consiguiente, el curso de una memoria vigilante".

Ahora bien, el tiempo ofrece dos aspectos, o mejor dicho, hay dos especies de tiempo que se deslizan paralelamente, aunque no uniformemente, me refiero al tiempo real o tiempo *a secas* y al tiempo *psicológico*. El primero lo llama Stravinsky el "tiempo ontológico". El tiempo psicológico depende de nuestras vivencias, es largo o corto según el contenido de las mismas, así un sentimiento de placer parecerá de más corta duración que un momento de dolor intenso para el sujeto que los vive y sólo para él, pues el tiempo psicológico solo tiene realidad subjetiva y por lo tanto es distinto en cada sujeto. El tiempo real, en cambio, es independiente de los sucesos que afectan nuestra conciencia, es el mismo para todos y puede ser medido con instrumentos de relojería mientras que el tiempo psicológico escapa a toda medida.

Si tuviéramos que representar gráficamente ambos tiempos nos bastaría para el tiempo real una línea recta, continua o ilimitada en ambos extremos; mientras que una sucesión de líneas sinuosas y desiguales nos representaría mejor al tiempo psicológico. Este, a diferencia de aquel, es discontinuo, pues como se encuentra estrechamente vinculado a la conciencia y casi se identifica con ella, cuando ésta deja de percibir, o sea cuando el sujeto pierde la conciencia, el tiempo psicológico se esfuma y vuelve a aparecer en cuanto el sujeto recobre la conciencia. Mientras tanto el Tiempo real sigue su marcha inexorablemente, tiene realidad objetiva.

Ambos tiempos están, sin embargo, relacionados de tal manera que “las variaciones del tiempo psicológico no son perceptibles más que con relación a la sensación primaria, consciente o no, del tiempo real”.

Ahora bien, según Šouvtchinsky, filósofo ruso amigo de Stravinsky, de las relaciones que se establecen entre la música y estas dos formas de tiempo, nacen dos especies de música: “una evoluciona paralelamente al proceso del tiempo ontológico, lo penetra y se identifica con él, haciendo nacer en el espíritu del auditorio un sentimiento de euforia, de *calma dinámica* por decirlo así. La otra excede o contraría este proceso. No se ajusta al instante sonoro. Se aparta de los centros de atracción y de gravedad y se establece en lo inestable, lo cual la hace propicia para traducir los impulsos emocionales de su autor”.

“La música ligada al tiempo ontológico está generalmente dominada por el principio de similitud. La que se vincula al tiempo psicológico procede espontáneamente por contraste. A estos dos principios que dominan el proceso creador corresponden las nociones esenciales de variedad y de uniformidad” o de contraste y de similitud. “La similitud nace de una tendencia a la unidad. La necesidad de variación es perfectamente legítima, pero no hay que olvidar que lo uno precede a lo múltiple. Su coexistencia... está requerida constantemente, y todos los problemas del arte, así como todos los problemas posibles, incluso el problema del conocimiento y el del Ser, giran ciegamente alrededor de esta cuestión”. El *buen sentido* nos invita a aceptar tanto la tesis de Parménides que postula la Unidad como la de Heráclito que la niega.

Por lo que antecede se ve que Stravinsky tiene mejor sentido común cuando hace filosofía que los propios técnicos de la misma, y sea dicho esto de paso, sin intención de ofender a los componentes del venerable gre-

mio que Platón hubiese deseado ver en el gobierno de su República ideal.

Nos da mucho gusto que sea un músico el que sugiere la idea de que se acepten dos tesis contradictorias entre sí y aparentemente irreconciliables, dos tesis que han dado tanto que hacer a los filósofos desde que ellas salieron de la mente de sus autores. Hace ya algún tiempo que hemos reparado en la necesidad de tratar de conciliar ambas concepciones del Ser, la de Parménides y la de Heráclito, que a lo largo de veinticinco siglos han estado frente a frente mirándose *como deux chiens de faience* paralizando así el adelanto de la metafísica. Todos aquellos que por el sendero tortuoso de la metafísica transitaban tenían que ir a desembocar inevitablemente a una de esas dos posiciones: o aceptaban la tesis parmonídea con su Ser único, inmóvil, intemporal etc., o bien se veían forzados a cobijarse humildemente detrás de Heráclito y negar atributos al Ser y aún la existencia del Ser mismo substituyéndolo por un Devenir desamparador, que amenaza con llevarlo a uno a la Nada. Algunos pensadores no satisfechos con ninguna de estas dos posiciones trataron de resolver el problema corriendo de la una a la otra en busca de concesiones que les permitieran superar esta antinomia Parmonídeo — Heracliteana. Más el éxito no suele coronar sus esfuerzos, pues el tiempo resulta tan estorbo que no saben qué hacer con él. Hay que matar al Tiempo(si no se puede matar al tiempo ontológico que sea cuando menos al "psicológico" !)

Pues bien, decíamos que nos da gusto de que un músico eminente como lo es Stravinsky nos propusiera una solución al problema metafísico apelando solo a su buen sentido. "Le bon sens est la chose du monde la mieux partagée", dijo Descartes. Pero ¿qué es ese buen sentido? ¿no será lo que nuestro músico ruso llama "instinto". Del instinto nos dice que es infalible, "si nos engaña, no es instinto", y considera que la razón puede llevarnos a conclusiones falsas. ¿Qué dirán de eso los señores científicos? Si son honrados que digan cuantas veces no han tenido que recurrir al "instinto" para formular hipótesis que les permitieran proseguir sus investigaciones, pues sin aquéllas éstas se encontraban detenidas y su sola "razón" no les podía sacar de apuro. Pero los señores filósofos no estarán dispuestos a recibir los beneficios de ese guía de pretensiones humildes porque para ellos sólo la Razón tiene derecho de soberanía.

No pretendemos con eso despojar a la "soberana" de su alta investidura, solamente deseamos proponer la idea de que la razón no constituye

todo el espíritu del hombre y tal vez ni siquiera su más alta facultad. Pero volvamos a la tesis stravinskina de que la unidad y la multiplicidad son constantemente requeridas la una por la otra. Creemos que sin el continuo juego de la una y de la otra no es posible comprender el mundo que nos rodea. Apliquemos esta idea a las artes plásticas y a la música ya que del arte estamos tratando y no olvidemos que las primeras han sido calificadas como artes "espaciales" y la música como arte *chronique*.

Al contemplar una obra plástica, como por ejemplo, una pintura o una obra arquitectónica, tenemos en primer lugar una visión de conjunto, visión que no requiere de nosotros mayores esfuerzos de atención que los que solemos poner en los objetos de la vida diaria. En esta visión, la pintura o el monumento se nos ofrece como una unidad, fija, completa, permanente, inmóvil como el Ser de Parménides, pero inmediatamente sentimos la necesidad de aprehenderla en sus partes, para lo cual nos ponemos a observarla en sus detalles; obtenemos entonces visiones parciales con sus respectivas vivencias distintas en contenido emotivo; esta nueva atención requiere una mayor intensidad en el uso de nuestras facultades psíquicas e intelectuales y es una atención más profunda, si bien menos extensa, puesto que sólo nos concretamos a un sólo aspecto, a la vez de la obra. La visión unitaria que tuvimos primero, requirió inmediatamente la de la multiplicidad y sólo después de ambas obtenemos un conocimiento cabal de la obra. Ahora bien, con la música sucede la operación inversa; una obra musical se nos da en una serie de frases sonoras que se suceden en el tiempo; su captación exige de nosotros una atención detenida y "una memoria vigilante" sin la cual la necesidad de unidad solicitada por la audición de múltiples instantes sonoros se vería frustrada. Al terminar la obra, si nuestra memoria no nos es infiel, obtendremos la unidad requerida. En otras palabras, en una obra musical más exactamente en cualquier obra crónica —drama, poesía pieza oratoria etc.—, pues la música no es el único arte que se desarrolla en el tiempo, se nos da primero la multiplicidad y luego la unidad mientras que en las artes espaciales la unidad precede a la multiplicidad. En ambos casos, sin embargo, fué necesario el concurso de la unidad y de la multiplicidad aunque en orden distinto, para aprehender la obra en toda su plenitud. La unidad parece entonces mas patente en el espacio que en el tiempo y este último parece ser más propicio para albergar la multiplicidad. Podríamos buscar otros ejemplos en la vida cultural y aún en la

vida de la naturaleza en apoyo de la tesis varias veces milenaria,— pues no ha salido de la mente de Stravinsky—, de que unidad y multiplicidad son dos aspectos de la realidad, immanentes la una a la otra aunque no siempre en una forma patente.

Pero volvamos a la poética musical. “La variedad (o sea lo múltiple) solo tiene sentido como persecución de la similitud” (unidad), dice Stravinsky. La variedad “me rodea por todos lados . . . , la similitud en cambio está escondida; hay que descubrirla, y yo no la descubro más que en el límite de mi esfuerzo . . . ella me propone soluciones más difíciles . . .”

A continuación el autor de *Petruchka* trata de la consonancia y de la disonancia, las que “han dado lugar a interpretaciones tendenciosas”.

“La consonancia —dice Stravinsky—, es según el diccionario la fusión de varios sonidos en una unidad armónica. La disonancia es el resultado de un quebranto de esta armonía por la adición de sonidos extraños, . . . en el lenguaje escolar, la disonancia es un elemento de transición, un complejo o un intervalo sonoro que no se basta a sí mismo y que debe resolverse, para la satisfacción auditiva, en una consonancia perfecta”.

Pero así como en un dibujo el ojo debe completar los rasgos que con toda intención ha emitido el dibujante, en la música también el oído ha de completar, *resolver* por sí solo lo *aludido* por un acorde disonante,

Sin embargo, en la música moderna, la disonancia ya no tiene ese carácter alusivo, “no prepara ni anuncia nada” sino que ha adquirido el rango de categoría ontológica, es “una cosa en sí”, dice Stravinsky, y no tiene el valor funcional que tenía antes. Si la disonancia hiere muchos oídos se debe a la deficiente educación musical de los melómanos, “la instrucción del público no ha corrido pareja con la evolución de la técnica”, fenómeno que no solo observamos en la música sino también en las artes plásticas. Lo que pasa es que la lógica musical contemporánea es diferente de la de la época clásica pero con ella es posible “apreciar riquezas de las que ni suponíamos la existencia”.

Hay en la música, una ley de gravitación en virtud de la cual los elementos sonoros giran constantemente alrededor de “ciertos polos de atracción”. “La tonalidad no es sino un medio de orientar la música hacia esos polos. La función tonal se halla siempre enteramente subordinada al poder de atracción del polo sonoro . . . A esta ley general de atracción, el sistema tonal tradicional no aporta más que una satisfacción provisional, puesto que no posee un valor absoluto”.

Es imposible por ahora definir las reglas de la nueva técnica, pues las reglas se sacan de las obras de los grandes maestros. Así como los tratados de armonía comunes de hoy en día han extraído sus reglas de las obras de Mozart y de Hayden quienes nunca conocieron tratados semejantes, los de mañana habrán de sacar su nueva técnica de los grandes compositores actuales.

El polo tonal es en cierta manera el eje esencial de la música. Hasta mediados del siglo pasado el eje del sistema tonal se encontraba en lo que los músicos denominan mayor-menor y se consideraba el único eje posible. Hoy día las condiciones han cambiado, la antinomia mayor-menor ha sido superada por la dialéctica musical de la que Stravinsky es uno de los innovadores. El sistema tonal rigió los destinos de la música desde mediados del siglo XVII hasta mediados del XIX. Antes y después de esa época la historia registra otras maneras de orientar la tonalidad; a la que domina desde hace un siglo se la llama *atonalismo*, término que Stravinsky considera inadecuado sobre todo cuando se hace referencia a su música. "No soy atonal —confiesa él—, sino *antitonal*."

"Modalidad, tonalidad, polaridad, no son sino medios tradicionales que pasan o que pasarán. Lo único que sobrevive a todos los cambios de regímenes es la melodía". Esta última se define como la voz superior de la polifonía y se diferencia de la cantilena "sin acompañamiento la cual es llamada *monodía* para distinguirla de aquella".

"La melodía debe conservar su jerarquía en la cima de los elementos que componen la música. La melodía es el más esencial de todos ellos, es la voz dominante de la sinfonía" y ésta última ocupa el lugar más alto en la jerarquía de las formas musicales.

"Un sistema tonal o polar no nos es dado más que para alcanzar un cierto orden; es decir, en definitiva, una forma a la que tiende el esfuerzo creador".

La tercera conferencia está dedicada al tema de la composición musical. En ella el autor de la Consagración de la Primavera nos expone la fenomenología del acto creador.

Las condiciones psicológico-sociales que prevalecen hoy en día, la "enfermedad del espíritu" nos llevan a la "transgresión de las leyes fundamentales del equilibrio humano"; esta ha traído como consecuencia para la música el que se la emplee para fines utilitarios de índole política —como sucede en la Rusia soviética—, u de otra índole, pero aún aquella que tiene pretensiones de ser "pura" peca de ignorancia

contra "la verdad y las leyes fundamentales a que da lugar". ¿Cuál es esta verdad en el orden musical? pregunta Stravinsky ¿cuáles son sus repercusiones en lo que a la actividad creadora respecta?

En el origen de toda creación se encuentra el principio de voluntad especulativa. La música "en su estado puro" es una especulación libre, pues es sólo por el "libre juego de sus funciones" que la obra se revela y se justifica, pero ¿a qué responde el deseo de crear y cómo se exterioriza?

La mayor parte de la gente cree "que lo que impulsa a la imaginación creadora del compositor es una cierta inquietud emotiva que se designa generalmente con el nombre de *inspiración*". Stravinsky niega que esta inspiración sea una condición previa del arte musical y solo ve en ella "una manifestación secundaria en el orden del tiempo". La inspiración es precedida por una "turbación emotiva" que no es más que "una reacción del creador, en lucha con ese algo desconocido que no es aún más que el objeto de su creación y que debe convertirse en su obra".

Ese algo desconocido el artista tiene que descubrirlo "eslabón por eslabón" y estos encuentros son los que dan nacimiento a la emoción que nuestro autor considera como un "reflejo casi fisiológico, como el apetito que provoca la secreción salivar". La emoción acompaña siempre el proceso creador.

"Toda creación supone en su origen una especie de apetito que hace presentir el descubrimiento. A esta sensación anticipada del acto creador acompaña la intuición de una incógnita ya poseída, pero ininteligible aún y que no será definida más que merced al esfuerzo de una técnica vigilante. Este apetito que se despierta en mí ante la sola idea de poner en orden los elementos señalados, no es un algo fortuito como la inspiración, sino habitual y periódica, cuando no constante como una necesidad natural".

El artista se distingue del intelectual, según Stravinsky, en que a pesar de pertenecer ambos al mismo gremio "intelectual", aquél, el artista tiene la misión de actuar y no solo la de pensar, propia del intelectual. Nosotros no estamos de acuerdo con esta distinción, esta casi nos suena a discriminación. Nuestro amigo músico-filósofo parece decirnos que el intelectual no-artista no trabaja sino que solo piensa, pero nosotros vemos al derredor nuestro médicos, profesores, científicos, etc., que se afanan en el desempeño de sus profesiones, que realizan un cierto trabajo, mezcla de pensamiento y de acción. Estos intelectuales no sólo

piensan, y en algunas ocasiones sería preferible que únicamente esto hicieran, sino que actúan, para bien o para mal, para el caso no importa. El hombre se mueve en dos mundos: en el de la naturaleza y en el de la cultura; el primero le es dado al nacer, es anterior a él y seguiría existiendo aunque él desapareciese del planeta. En cambio el mundo de la cultura ha sido forjado de pies a cabeza por el hombre y solo para él; el día en que se acabe la humanidad se acabará la cultura. Ella es el resultado de los prolongados esfuerzos desarrollados por el hombre a través de las edades en su afán de superar al mundo de la naturaleza en el cual se siente atado y oprimido. Con la cultura el hombre se convierte en ciudadano de otro mundo, de un mundo superior: el del espíritu. Este es un mundo de *hechos* no de puros pensamientos y en su edificación han colaborado artistas y no artistas, y estos últimos son los más. La ciencia, la filosofía, la religión, la moralidad así como el arte son *obras* y no meros pensamientos de sus autores. Es evidente que el pensamiento es en estos casos anterior a la acción y es más, es su antecedente necesario; no puede haber actos conscientes en el hombre sin pensamientos previos, sus actos son forzosamente realizaciones de sus pensamientos. Pero si toda acción presupone un pensamiento, no todo pensamiento ha de cuajar necesariamente en una obra, puede quedarse en su estado "virtual", pero mientras no salga de ahí no tendrá realidad jamás, sólo habrá sido un sueño, una fantasía de la mente de su progenitor y no tendrá acceso al mundo de la cultura.

Es por lo tanto claro, que en este mundo de realidades, de hechos --el mundo cultural-- todos trabajan, todos *actúan* lo mismo el artista como el no artista, y es entonces injustificada la distinción del músico ruso. Pero sigamos con el estudio de su obra.

La tarea del compositor consiste en "inventar música". Esta invención "supone la imaginación, pero no debe ser confundida con ella, porque el hecho de inventar implica la necesidad de un descubrimiento y de una realización. Lo que imaginamos, en cambio, no debe tomar obligatoriamente una forma concreta..."

La imaginación creadora, que es preciso distinguir de la "imaginación en sí" es "la facultad que nos ayuda a pasar del plano de la concepción al plano de la realización".

"Durante el transcurso de mi trabajo —dice Stravinsky— tropiezo a menudo con algo inesperado. Este elemento inesperado me choca, lo noto, a veces le extraigo provecho. Pero no hay que confundir este aporte

de lo fortuito con ese capricho de la imaginación llamado comúnmente fantasía. La fantasía implica la voluntad preconcebida de abandonarse al capricho. Bien diferente es aquella colaboración de lo inesperado que de una manera inmanente participa en la inercia del proceso creador, y que, llena de posibilidades que no han sido solicitadas, viene a punto para doblegar todo lo que, con un poco de rigor excesivo, existe en nuestra voluntad desnuda... La facultad de crear nunca se nos da sola. Va acompañada del don de observación. El verdadero creador se conoce en que encuentra siempre en derredor, en las cosas más comunes y humildes, elementos dignos de ser notados. No le es necesario un paisaje bonito... u objetos raros o preciosos. Lo conocido, lo que está en todas partes, es lo que solicita su atención". "El menor accidente le retiene y dirige su operación... Pero el accidente no se crea: se le observa para inspirarse... un compositor prelude de igual modo que un animal hurga. Uno y otro hurgan porque ambos ceden a la necesidad de buscar". En realidad lo que ambos buscan es su placer.

"Estudiamos y escudriñamos en espera de nuestro placer, guiados por nuestro olfato, y, de repente, un obstáculo desconocido se nos pone en el camino. Experimentamos una sacudida, un choque y este choque fecunda nuestra potencia creadora."

"La facultad de observar y de sacar partido de sus observaciones" solo pertenece al que tiene un gusto *innato* y una cultura, si no general, cuando menos de su materia. El gusto es el resultado de un instituto, es algo completamente espontáneo, pero sí susceptible de ser educado, es más, es preciso cuidar de él cuando ya se le tiene desarrollado para que no pierda su "perspicacia". El gusto, así como las otras facultades del espíritu requieren de un ejercicio constante, si no se atrofian.

"Es la cultura la que coloca al gusto en la plenitud de su juego y le permite probarse por su solo ejercicio. El artista se lo impone a sí mismo y termina por imponerlo a los demás. Así es como se establece la tradición. La tradición es cosa distinta del hábito, por excelente que sea éste, puesto que el hábito es por definición, una adquisición inconsciente que tiende a convertirse en una actitud maquinal, mientras que la tradición resulta de una aceptación consciente y deliberada. Una tradición verdadera no es el testimonio de un pasado muerto; es una fuerza viva que anima e informa al presente... Bien lejos de involucrar la repetición de lo pasado, la tradición supone la realidad de lo que dura. Aparece como un bien familiar, una herencia que se recibe con la con-

dición de hacerla fructificar antes de transmitirla a la descendencia... La tradición asegura la continuidad de la creación. Este sentido de la tradición, que es una necesidad natural, no debe ser confundido con el deseo que un compositor siente de afirmar el parentesco que descubre en sí, a través de los siglos, con un maestro del pasado."

"Mi ópera *Mavra* —sigue diciendo Stravinsky— ha nacido de una simpatía natural por el conjunto de tendencias melódicas, por el estilo vocal y el lenguaje convencional que yo admiraba cada vez más en la antigua ópera ruso-italiana... La música de *Mavra* se atiene a la tradición de Glinka y de Dargomirsky, pero yo no he pensado por nada del mundo en renovarla."

Stravinsky se declara un enemigo irreconciliable del drama lírico, que considera como un producto de la anarquía espiritual que imperaba en la época de su aparición. El éxito que tuvo entre el público melómano tiene que ver con la psicopatología del mismo. El drama lírico "no representaba ninguna tradición desde el punto de vista histórico y no respondía a ninguna necesidad desde el punto de vista musical... La aplicación de las teorías de la *Gesammt Kunstwerk* ha asestado un terrible golpe a la música en sí misma..., lejos de elevar la cultura" la ha rebajado. Es una lástima que no se haya tratado todavía de fundar la música en principios opuestos a los de la *Gesammt Kunstwerk*.

Para el compositor ruso la música de Wagner "es más improvisación que construcción, en el sentido musical específico. Las arias, los concertantes y sus relaciones recíprocas en la estructura de una ópera, confieren a la obra entera una coherencia que no es sino la manifestación exterior y visible de un orden interno y profundo... La obra de Wagner responde a una tendencia que no es, para hablar con propiedad, un desorden, pero que trata continuamente de suplir una falta de orden. El sistema de la melodía infinita traduce perfectamente aquella tendencia. Es el perpetuo fluir de una música que no tenía ningún motivo para comenzar, ni razón alguna para terminar. La melodía infinita se muestra así como un ultraje a la dignidad y a la función misma de la melodía que es el canto musical de una frase cadenciada. Bajo la influencia de Wagner las leyes que aseguran la vida del canto se han visto transgredidas, y la música perdió la sonrisa melódica. Esta manera de hacer respondía quizá a una necesidad; pero esa necesidad no era compatible con las posibilidades del arte musical, que está limitado, en su expresión, a la proporción de los límites del órgano que lo recoge. Un sistema de

composición que no se asigna a sí mismo límites termina en pura fantasía". Entiende Stravinsky por fantasía el abandono deliberado y voluntario de la mente a los caprichos de la imaginación. La imaginación es la "madre del capricho" pero también "la sirvienta y la proveedora de la voluntad creadora".

Es preciso que el hombre se imponga a sí mismo límites en el desarrollo de su actividad. "Cuanto más vigilado se halla el arte, más limitado y trabajado, más libre es". Para el compositor la libertad de acción está limitada por las "siete notas de la gama y sus intervalos cromáticos . . . , el tiempo fuerte y el tiempo débil —dice Stravinsky— están a mi disposición y tengo así elementos sólidos y concretos que me ofrecen un campo de experimentación . . . De este campo extraeré yo mis raíces, completamente persuadido de que las combinaciones que disponen de doce sonidos en cada octava y de todas las variedades de la rítmica me prometen riquezas que toda la actividad del genio humano no agotará jamás".

El compositor goza de la ventaja de poderse dirigir "inmediatamente a las cosas concretas" que lo rodean. La suya es una libertad teórica, los materiales de que dispone se le ofrecen "dentro de sus limitaciones. A mi vez —sigue diciendo el autor del Pájaro de Fuego—, les impongo yo las mías. Henos entonces en el reino de la necesidad . . . Mi libertad consiste, en mis movimientos dentro del estrecho marco que yo mismo me he asignado para cada una de mis empresas. Y diré más: mi libertad será tanto más grande y profunda cuanto más estrechamente limite mi campo de acción y me imponga más obstáculos. Lo que me libra de una traba me quita una fuerza. Cuanto más se obliga uno, mejor se libera de las cadenas que traban al espíritu".

Antes de pasar a la cuarta lección dedicada al estudio de la tipología musical quisiéramos detenernos un momento en el problema de la inspiración.

Un musicólogo español —Jaime Pahissa—, afirma que para que una obra artística merezca ese nombre, es preciso que el autor al crearla esté inspirado, pero inmediatamente después confiesa que la inspiración es "un agente oscuro y misterioso". En efecto, un completo misterio envuelve este estado mental al que sólo el artista, profesional o no, parece tener el privilegio de abandonarse.

Platón en el Ion, nos habla de aquello que impulsa al poeta a crear y lo atribuye a una fuerza divina. Según él es una Musa o un dios el

que "inspira" al poeta, pero esta inspiración consiste en la "posesión" del inspirado por parte de la divinidad, es decir, mientras el poeta es poseído, se encuentra fuera de sus facultades intelectuales y dominado por una voluntad ajena que es la de la divinidad. "Ninguno —dice Platón— está en disposición de crear antes de haber sido inspirado por un dios, de estar fuera de sí y de no contar ya con su razón, pues mientras conserve esta facultad todo ser humano es incapaz de poetizar y de proferir oráculos." Por lo tanto, no es en virtud de un arte que los poetas dicen "tan hermosísimas cosas", . . . sino gracias a un "privilegio divino". Esto explica además, según Platón, el por qué algunos poetas o rapsodas se sienten impulsados hacia determinado género con preferencia a otros, pues ningún poeta es capaz de "componer con éxito fuera del género hacia el que le empuja la Musa. He aquí por qué uno sobresale en los ditirámicos; otro en las églogas, . . . éste en los yámicos, siendo en los demás géneros, mediocres". La tesis del filósofo griego explica también el hecho de que los oyentes o espectadores tienen preferencia por determinado autor y una completa indiferencia respecto a otro, pues en materia artística todos nos encontramos bajo la regencia de una de esas divinidades.

Después de Platón nadie ha intentado explicar el curioso fenómeno de la inspiración, se trata probablemente de un problema sin solución como los hay muchos, especialmente en el terreno de la psicología.

La inspiración —o cualquier otro nombre que se quiera dar a ese estado— presenta ciertas particularidades: es involuntaria, es decir, no se la puede conseguir porque se quiere, aunque ciertos estímulos —psicológicos o de otra índole— ayuden a lograrla. Así algunos sentimientos o estados emocionales, tales como la melancolía o el entusiasmo, favorecen su venida. Algunas drogas parecen excitarla, un ejemplo de ello lo es Verlaine, quien como todos saben, componía sus mejores versos cuando se encontraba en la embriaguez. La inspiración no se puede atraer a voluntad pero tampoco se la puede retener cuando nos visita, ella se va como vino, sin otra norma que su capricho. Ciertos mortales privilegiados —precisamente los artistas— gozan de los favores de la Musa con una frecuencia mientras que los otros, que constituyen la mayor parte de la humanidad, se ven privados de ellos en absoluto. ¿Por qué esa injusticia? La historia de la música nos ofrece varios ejemplos de compositores dotados de una capacidad de trabajo enorme. Bach, Haydn, Mozart, escribían música como quien hace un oficio, componían obras

por encargo y a plazo fijo. Haydn es autor de centenares de sinfonías; Mozart, si no hubiera muerto tan joven, habría escrito otras tantas. Es poco probable que la inspiración les hubiera dictado tantas obras, la "Musa" a que alude Platón no solía permanecer varias horas consecutivas a la disposición de sus devotos —cuando menos en tiempos de Platón— para que estos pudieran escribir ocho, diez o más horas diarias como es el caso de Haydn y de Mozart ¿a qué obedece entonces esta prodigiosa facilidad creadora? Ana Magdalena Bach, la abnegada esposa del gran músico, nos cuenta en su Pequeña Crónica, que ella sorprendió una vez sin quererlo, a su ilustre marido en el trance de la creación musical. Estaba componiendo el solo de contralto "Oh, Gólgota!", de la Pasión de San Mateo. Su rostro, al decir de Ana Magdalena, "en general tranquilo, fresco y colorado, estaba de una palidez cenicienta y cubierto de lágrimas!" Si todas las composiciones costaran tantos sufrimientos a sus autores no podrían ellos escribir diez horas diarias sin verse al poco tiempo agotados. De todo lo anterior queremos desprender estas cuestiones: o la inspiración —entendiendo por tal una peculiar exaltación de la imaginación— no existe, o si existe no es condición necesaria a la creación poética, musical, etc., ésta podría ser el resultado de un hábito mental susceptible de desarrollo como lo sugiere Stravinsky. Dice este autor en las Crónicas de mi vida: "El profano se imagina que para crear es necesario esperar la inspiración. Es un error. Estoy lejos de negar la inspiración, al contrario. Es una fuerza motriz que se encuentra en toda actividad humana y que no es del exclusivo monopolio de los artistas. Pero esta fuerza no se desarrolla sino cuando se la pone en acción por un esfuerzo, y este esfuerzo es el trabajo". Pero entonces, según el músico ruso, todos podríamos ejercitar esa fuerza y convertirnos en artistas creadores... Y sin embargo sólo un Beethoven pudo crear la Novena Sinfonía, como sólo Stravinsky pudo componer la Consagración de la Primavera. Me dirán que hay obras de arte auténticas y otras que no lo son y que las obras verdaderas difieren entre sí en jerarquía axiológica. Pero ¿en virtud de qué son posibles éstas obras y cual es la pauta para valorizarlas? Como esto nos llevaría muy lejos, y que nos sucedería lo que a Platón, que después de mucho argumentar se encuentra con que el problema no tiene solución, preferimos volver a la opinión de Pahissa de que para que una obra de arte lo sea verdaderamente "es necesario que el autor, al crearla, esté inspirado". Y volvamos otra vez a la Poética.

La Cuarta lección se intitula "Tipología musical" y se ocupa por lo tanto de los tipos musicales y del estilo.

"El estilo es la manera particular con la cual un autor ordena sus conceptos y habla la lengua de su oficio. Este lenguaje es el elemento común a los compositores de una escuela o de una época determinada." Así como la moda impone "a los hombres de una misma generación, una gesticulación particular, una prestancia, una manera de andar común, condicionadas por la disposición de los vestidos, del mismo modo, el aparato musical que cada época usa marca con su sello el lenguaje y por decirlo así, el gesto musical, tanto como la actitud del compositor hacia la materia sonora. Estos elementos son los factores inmediatos de ese conjunto de particularidades que nos ayudan a determinar la formación del lenguaje y del estilo". El estilo de una época es el resultado "de la combinación de estilos particulares, en el que domina la característica de los autores que han ejercido en su tiempo una influencia preponderante."

La cultura musical de la época contemporánea va perdiendo paulatinamente el sentido de la continuidad y de la comunión. El capricho individual y la anarquía intelectual de hoy en día "aislan al artista de sus semejantes" y le obligan a convertirse en un monstruo a los ojos del público, monstruo en cuanto a lenguaje y originalidad, pues "el uso de los materiales ya experimentados y de las formas establecidas le está comúnmente prohibido. Acaba entonces por hablar un idioma sin relación con el mundo que le escucha. Su arte se vuelve verdaderamente único, en el sentido de su falta de comunicatividad y porque se ve cerrada por todas partes".

Nuestra época que procura estandarizar todo lo material, pretende en lo espiritual acabar con el universalismo en beneficio del individualismo anárquico. El universalismo "es todo lo contrario del cosmopolitismo que comienza a ganarnos. El universalismo supone la fecundidad de una cultura esparcida y comunicada por doquier, mientras que el cosmopolitismo no prevee acción ni doctrina y entraña la pasividad indiferente de un eclecticismo estéril". El universalismo implica la sumisión a un orden establecido y hemos visto que la libertad sólo se encuentra en una estrecha sumisión al objeto. La insumisión en cambio, pretende encontrar fuerza en la supresión de toda restricción y desemboca en el desorden y la arbitrariedad. El arte pierde así "toda especie de control, se desorienta y acaba pidiendo a la música cosas que se encuentran fuera de su al-

cance y de su competencia" como que exprese sentimientos, que traduzca situaciones dramáticas o que imite a la naturaleza. El colmo del desvarío lo realizó Wagner quien pretendió con sus *leit-motivs* simbolizar ideas abstractas (tema del Destino, de la Venganza u otros) o representar objetos o personajes tales como la espada de Siegfried o la familia de los Niebelungen.

Lo que más molesta a Stravinsky en "esos rebeldes del arte", de los que Wagner es el prototipo, "es el espíritu de sistema con que, bajo pretexto de desterrar las convenciones, establece otras tan arbitrarias y mucho más molestas. De modo que es menos lo arbitrario, finalmente inofensivo, lo que nos fastidia, que el sistema que se erige en principio. La música no tiene como objeto la imitación, pero si, por cualquier razón puramente accidental, se diera una excepción a la regla, esta misma excepción puede llegar a ser a su vez el origen de una convención y ofrecer así al compositor la oportunidad de utilizarla como un lugar común", un ejemplo lo constituye la famosa tormenta de Rigoletto.

"En un sentido muy general —sigue diciendo Stravinsky— los principios de sumisión e insumisión que hemos definido caracterizan *grosso modo* la actitud del clásico y del romántico frente a la obra. División por completo teórica, desde luego, pues siempre encontraremos en el origen de la invención un elemento irracional que escapa a la vigilancia del espíritu de sumisión, inoperante para asirlo. Es lo que André Gide ha expresado tan bien cuando dijo que la obra clásica no es bella más que en razón de su romanticismo sojuzgado... Vean por ejemplo la obra de Tschaiikowsky... sus temas son románticos en su mayoría y también sus impulsos. Lo que no es romántico en absoluto es su actitud frente a la composición, ... el corte de sus frases y lo ordenado de su trabajo."

"En resumen, lo que cuenta en la clara ordenación de la obra, para su cristalización, es que todos los elementos dionisiacos que excitan la imaginación del creador y hacen ascender la savia nutricia sean dominados resueltamente, antes que nos produzcan fiebre, y finalmente sometidos a la ley: es Apolo quien lo ordena."

A continuación el autor del Ruisenior se ocupa del modernismo y del academismo, otro par de antagonistas. Lo moderno es aquello que es de su tiempo pero ¿qué se quiere significar con ese frustrado neologismo de "modernismo"? se pregunta Stravinsky. "... no será el signo de una decadencia de las costumbres y de la espiritualidad?" Se llamará

modernismo a aquello que halaga nuestro esnobismo? De todos modos, el término es ambiguo, en cambio su antagónico, o mejor dicho el término que se suele considerar como su antagónico, es de los más claros. Se entiende por academismo el estricto apego a los preceptos de la Escuela. Ahora bien, si el uso de este vocablo se limitara a la referencia de las obras que se producen en las escuelas por los estudiantes de las Bellas Artes, no habría nada que decir, pero el término traspasa los muros de los recintos dentro de los cuales sólo debería gozar del derecho de ciudadanía y afuera, en el mundo artístico se convierte casi en una categoría estética o cuando menos sí en una pauta con la cual se pretende valorar todas las obras nuevas que se consideran compuestas según los "preceptos" de la Escuela. Y todas aquellas que ostentan algunas de las extravagancias que constituyen, a decir de los musicógrafos contemporáneos "el fin de fines del modernismo", quedan calificadas con este último término. "Para tales críticos —dice Stravinsky— todo lo que parezca disonante o confuso —y agregaremos todo aquello que ellos no entienden—, queda colocado automáticamente en el casillero del modernismo." En cambio lo que ellos juzgan "claro y ordenado, sin dejar lugar a ningún equívoco . . . , se ordena a su vez en el casillero del academismo. Sin embargo, podemos utilizar las formas académicas sin correr el riesgo de volvernos académicos . . . Yo mismo —confiesa el músico ruso —a menudo he adoptado gustosamente actitudes académicas . . . Las uso tan conscientemente como lo haría con el folklore. Son las materias primas de mi obra . . . pero no soy más académico que moderno, ni tampoco más moderno que conservador. *Pulcinella* bastaría para probarlo".

En seguida Stravinsky reanuda su ataque en contra de los críticos y de los snobs. Los primeros son evidentemente incompetentes para aquilatar las nuevas obras de arte, esto no es de ahora sino que siempre ha sido así y lo ilustra con algunos ejemplos. Scheibe, musicólogo alemán contemporáneo del gran Bach dijo de éste que era una lástima que "echara a perder sus composiciones por su demasiada hinchazón y confusión". Schiller, el célebre poeta y esteta del siglo XVIII, después de haber oído la Creación de Haydn, dijo que se trataba de "un tejemaneje sin carácter" y que su autor carecía de inspiración. Beethoven, al decir de Spohr famoso compositor, no tenía educación estética ni sentido de lo bello etc. Podríamos multiplicar los ejemplos, los hay en abundancia. Recuérdense v. gr., que Antonio Rubinstein calificó de intocable y vulgar el primer Concerto para piano de Tschaikowsky cuando este le fué a pedir

su opinión a su colega ya famoso. Los esposos Schumann aborrecían la música de Liszt que era un buen amigo de la pareja, etc. Tales juicios son tanto más desconcertantes cuanto que provienen de ejecutantes al par que compositores que mayor gloria han dado al arte musical. Un hecho se desprende de esas anécdotas, y es que las obras musicales que se producen en una época determinada no son comprendidas —salvo algunas excepciones— por su misma generación sino mucho tiempo después. A qué se debe esto? ¿No tendrá mucho que ver ahí el esnobismo por una parte y por otra la fuerza de la costumbre? Es frecuente, tratándose de obras modernas que éstas no nos agraden a la primera audición, pero a medida que las vamos oyendo una y otra vez y que nos esforzamos en encontrarles sentido llegan a sernos agradables, podríamos citar varios ejemplos en apoyo a esta idea de que somos esclavos de la costumbre y que toda novedad, vista u oída o percibida de cualquier manera, tiene que chocar invariablemente con nuestro acervo psicológico-cultural hasta que ella, dejando de ser novedad ingrese en nuestro repertorio de hábitos psicológico-culturales. Así va pues un ejemplo y es el mismo Stravinsky quien relata el hecho en las *Crónicas de mi vida*. En su juventud, acompañó una vez Stravinsky a su maestro Rimsky-Korsakov a un concierto, en cuyo programa figuraba una obra de Debussy. El discípulo preguntó a su maestro lo que opinaba de ella. “Más vale no escucharla —contestó el autor de Scherezada— pues se corre el riesgo de acostumbrarse y acabaría por gustarle a uno.”

Para Stravinsky, sin embargo, lo más difícil es saber aquilatar los valores pertenecientes a la época inmediatamente anterior a la nuestra, pero no dice por qué. En todo caso, él prefiere las reacciones del público —que oye una obra en primera audición— que los juicios que sobre la misma formulan los técnicos de la crítica, siempre que ese público no haya sido prevenido en favor o desfavor de una obra, ni que tampoco esté “contaminado por el virus del esnobismo”. Los snobs son malos clientes “porque están al servicio del error tanto como al de la verdad”. El esnobismo —dice el autor de *Pulcinella*— tiende a engendrar otro mal que es su contrario: el *pompierisme*. En el fondo el snob no es sino una especie de *pompier* de vanguardia que habla de música del mismo modo que de freudismo o de marxismo. Evoca a cada paso los complejos del psicoanálisis. Puesto en la disyuntiva, prefiero a los *pompier*s que hablan de melodía, que reivindicán, la mano en el corazón, los derechos imprescindibles del sentimiento; que defienden la primacía de la emoción, muestran

preocupación por lo noble, se dejan arrastrar en ocasiones por la aventura de lo pintoresco oriental y llegan incluso a rendir homenaje a mi Pájaro de Fuego. "Estos pompiers son menos peligrosos que los snobs sus hermanos mayores."

El verdadero melomano y el verdadero mecenas escapan a estas categorías pero es difícil encontrarlos, es más frecuente hallar el falso mecenas que "se recluta ordinariamente en la categoría de los snobs, como el viejo pompiers en la clase burguesa".

La quinta conferencia esta dedicada a la música rusa, últimas manifestaciones considera Stravinsky muy adecuadas para servir de ejemplos en la tesis que él sustenta. Empieza por hablar brevemente de la evolución de la música rusa, desde que ésta nació como arte culto por obra de Glinka. Para rápidamente revista a Glinka, Dargomisky, los "cinco" y Tschaikowsky, alabando a todos como músicos. La música rusa había nacido prometiendo mucho pero ya en la época de Tschaikowsky un grupo de compositores conocido como el *círculo Belaieff* —del nombre del mecenas que los había reunido— presentaba al decir de Stravinsky "los síntomas alarmantes de un nuevo academismo", síntomas que posteriormente se trocaron en franco academismo. Cuando esto sucedía los imitadores de Tschaikowsky caían en "un afectado lirismo". Se corría entonces el peligro de desembocar en un "dictadura de lo conservador" o desorden conservador cuando apareció en la escena el "desorden revolucionario". Este se comió aquél y la consecuencia de ello fué la aparición de una nueva etapa en la historia de la música. Nos referimos a la música soviética. Y antes de hablar de ella, el autor de las Bodas hace un pequeño estudio sobre la época anterior a la Revolución del 17. Desde luego critica la teoría marxista que hace del arte una *super estructura establecida sobre las bases de los rendimientos de la producción*, lo que ra hecho que el arte ruso se convierta en "un instrumento de propaganda política al servicio del partido comunista y del gobierno".

Tanto en la Rusia de hoy como en la de ayer la *intelligentsia* racionante quiere asignarle a la música un papel y un sentido extraño a su verdadera misión.

"La conciencia artística rusa por motivos netamente políticos y sociales rompió bruscamente con las fórmulas de izquierda y se abrió camino en la *simplificación*, en el nuevo popularismo y en el folklore" que había sido objeto de interés desde los inicios de la música rusa. El gobierno soviético quiere que la música que se produzca sea sencilla y comprensible

para las masas que son las que constituyen el público de ahora. El *realismo socialista* ha de ser un hecho por dondequiera. Se estimula la producción artística regional de las once repúblicas que integran la U.R.S.S. "Estos dos hechos han determinado por sí mismos el estilo, el género y las tendencias de la música soviética contemporánea". Se han hecho recopilaciones de cantos populares y en general se practican las danzas y los cantos con sumo empeño. Todo esto está bien dice Stravinsky pero ¿es posible insistir en estos hechos secundarios para encontrar en sus factores cuantitativos la prueba de una verdadera auténtica cultura cuyas fuentes y condiciones, lo mismo que en todos los dominios de la creación, no residen en modo alguno en ese consumo en masa, semejante más bien a un sistema de adiestramiento, sino en cosas absolutamente distintas que la Rusia soviética ha olvidado o cuyo lenguaje se ha borrado de su mente?"

Dos son las corrientes que señalan las tendencias musicales de la Rusia de hoy, una es "el refuerzo de la temática revolucionaria", la otra es la curiosa adaptación sin precedente en la historia de la música de obras clásicas "al servicio de la vida contemporánea". Como ejemplo de la primera tendencia citaremos una ópera intitulada "En la Tempestad" en la cual figura Lenin. En cuanto a la segunda mencionaremos el famoso ballet de Tschaikowsky "Cascanueces" que después de haber sido proscrito del repertorio soviético por considerarse demasiado místico y por tanto inadecuado para las mentes socialistas se reintegró nuevamente al repertorio después de haber modificado el asunto y el libreto. La ópera de Glinka "La vida por el Zar", se representa ahora con el título de "Iván Susanin" y en ella la palabra Zar ha sido substituída por las de "Patria", Tierra o Pueblo que están más en consonancia con el sentir soviético.

"El problema actual de la Rusia comunista —dice Stravinsky— es ante todo un problema de concepto general; es decir, un sistema de comprensión y de estimación de los valores."

En resumen, habría para el espíritu ruso actual dos fórmulas para explicar lo que es la música: una es de estilo profano, la otra es de estilo "elevado o grandilocuente. Los *Kolkhosianos*, rodeados por todos lados de tractores y de automáquinas, danzando con una alegría razonable a los sonos de un coral popular, darían una imagen acabada de la primera. Para la segunda, . . . la música está llamada a *contribuir a la formación de la personalidad humana sumergida en medio de su gran época*". Ale-

jandro Tolstoi, uno de los escritores más apreciados en la U.R.S.S., dice a propósito de una Sinfonía de Shostakowich: "La música debe aportar una fórmula adecuada a las tribulaciones psicológicas del hombre; debe acumular su energía". En lo que a mí respecta —dice el autor de *Petruschka*— "considero esas dos fórmulas igualmente inadmisibles, y las juzgo una verdadera pesadilla", son la consecuencia de "una completa desorientación en la apreciación de los valores fundamentales de la vida. Durante los diferentes ciclos de su desarrollo y de sus metamorfosis históricas, Rusia se ha traicionado a sí misma siempre, minado las bases de su propia cultura y profanando los valores de sus etapas anteriores."

"Una renovación no es fecunda más que cuando se une a la *tradicón*. La dialéctica viva quiere que renovación y tradición se desenyuelvan y se confirmen en un proceso simultáneo. Y Rusia no ha visto sino *conservatismo sin renovación o revolución sin tradición*. . . El arte no es ni puede ser *una superestructura establecida sobre las bases de la producción*" como lo quieren los marxistas sino que es "una realidad ontológica" que supone "una cultura, una educación, una estabilidad integral del intelecto, y la Rusia de nuestros tiempos se encuentra tan desprovista de todo ello como nunca lo había estado".

Aquí termina el pequeño capítulo dedicado a la música rusa. Nos acaba de decir el gran músico ruso que el arte es una realidad ontológica, Hegel diría que es una realidad "en sí y por sí". Las dos fórmulas que proponen lo Soviets para la explicación de la esencia de la música son inadmisibles dice el autor del Pájaro de Fuego, son sin embargo las que más circulan por el mundo. La primera sólo quiere ser música popular, la segunda se aplica de preferencia a la música culta, aunque los rusos no vean con buenos ojos esta distinción entre música popular y culta. Les parece burguesa. A la música culta pretenden asignarle una función educativa. No estamos aquí ante una novedad, pues la idea de que la música ha de contribuir a la educación del hombre viene desde Platón, con la diferencia de que el filósofo griego deseaba que la música elevara las cualidades morales del hombre, mientras que los Soviets se conforman con que ella los haga buenos ciudadanos soviéticos y nada más. Atribuir a la música una finalidad que no es ella misma es rebajarla al papel de sierva, no importa a qué partido o a qué ideología se la prenda subordinar. La música y el arte en general, ha de ser otra cosa que un medio, ha de ser un fin en sí y por sí. Si además de esto pudiera

servir de estímulo o de solución de los anhelos espirituales del hombre tanto mejor, pero esta no debe ser su finalidad esencial.

“La música, en su esencia —dice Stravinsky en las Crónicas— es importante para expresar sea lo que sea: un sentimiento, una actitud, un estado psicológico, un fenómeno de la naturaleza etc. La *expresión* no ha sido nunca la propiedad immanente de la música. Su razón de ser no está de ninguno modo condicionada por aquella. Si, como casi siempre acontece, la música parece expresar algo, esto no es más que una ilusión y no una realidad. Es simplemente un elemento adicional que, en virtud de una convención tácita e inveterada, nosotros le hemos prestado, le hemos impuesto como una etiqueta o un protocolo; en suma, un traje que por hábito o inconsciencia acostumbramos confundir con su esencia”.

“La música es el único dominio donde el hombre realiza el presente. Dada la imperfección de su naturaleza el hombre está abocado a sufrir la fuga del tiempo con sus categorías de pasado y de porvenir sin poder jamás hacer real y, por ende, estable el presente”.

“El fenómeno de la música nos es dado con el único fin de constituir un orden entre el *hombre* y el *tiempo*. Por consiguiente, para ser realizado exige necesariamente una construcción. Una vez la construcción hecha y alcanzado el orden, todo está ya dicho. Sería inútil buscar o pedir otra cosa. Precisamente esta construcción, este orden alcanzado produce en nosotros una emoción de un carácter muy especial, que no tiene nada de común con nuestras sensaciones corrientes y nuestras reacciones debidas a la impresiones de la vida cotidiana. No se podría precisar mejor la sensación producida por la música que identificándola con la que provoca en nosotros la contemplación del juego de las formas arquitectónicas. Goethe lo comprendía bien cuando decía que la arquitectura es una música petrificada”.

Desgraciadamente la música ha gustado y sigue gustando en razón de las emociones que despierta en el oyente y de esta manera se confunde lo que es meramente una consecuencia psicológica con la esencia misma de la música diciendo que ésta ha de expresar tales o cuales sentimientos. Y este vale tanto para el oyente individual como para un auditorio; toda música que no alimenta las “necesidades sentimentales”, según la feliz expresión de Stravinsky, es rechazada y calificada de incomprensible, revolucionaria etc., “Lo que gusta más que la música en sí misma” es la posibilidad que ella ofrece al oyente de “entregarse a ensoñaciones”,

por eso muchos prefieren oírla con los ojos cerrados aunque de esta manera no la oyen mejor que con los ojos abiertos. Es más, Stravinsky considera que en la audición principalmente de una obra orquestal, la vista debe tomar parte activa, interesándose por los movimientos de los intérpretes. El concurso de la vista "es una necesidad fundamental para captar el espectáculo en toda su amplitud. Ello se debe a que toda música creada o compuesta exige un medio de exteriorización para ser percibida por el auditorio. "La visión de los ademanes del o de los ejecutantes —cuando no se trata claro está de una gesticulación superflua como la de algunos jefes de orquesta— ayuda la percepción auditiva. ¡La música no sólo se oye, también *se ve!*"

La mayor parte de la gente busca en la música emociones tales como la alegría, la tristeza, una evocación de la naturaleza, el motivo de una ensoñación o el olvido de sus penas, una diversión, un pasatiempo o una droga. Por eso la gente quiere que se le diga 'qué expresa la pieza que va a oír, en qué situación se encontraba el autor al componerla, sus sufrimientos, sus amores, sus éxitos y sus penas. Todo esto constituye un material adecuado para la elaboración de sus ensueños. A esto probablemente se deba el que las biografías de los compositores gocen de bastante popularidad. El artista es para la mente común aquel que sufre mucho en la vida, goza poco, pero que tiene el privilegio de traducir cada uno de sus estados emocionales en una bella melodía o un hermoso trozo musical. ¿Quién se interesa por la biografía de un Luis XIV, de un Dante o de un Abraham Lincoln? Evidentemente muy pocos, en cambio ¿quién no ha leído la vida de Beethoven o de Chopin?, me refiero al sector culto o semi-culto de la sociedad claro está. A la misma psicología del público se debe probablemente que ciertas obras gocen de mayor simpatía que otras. Las que llevan un título sugestivo encuentran mejor acogida que las meramente denominadas por un Opus tanto. La sonata de Beethoven llamada *Appassionata* o la de *Los Adioses* evocan en la mente de la gente —ya desde antes de la audición no sé qué misterio atractivo que hace que las prefieran a la Sonata Op. III por ejemplo una de las más bellas de Beethoven. Entre todos los Preludios de Chopin, uno de los más gustados es el llamado de la Gota de Agua; no es el más bonito, pero tiene la ventaja de tener "una historia". Fué escrito durante una tarde tormentosa mientras el autor esperaba ansiosamente su amante Jorge Sand, y esto es muy sugestivo. No vamos a seguir dando ejemplos, con esto basta. "Las personas —dice el autor del Pájaro de Fuego—

quieren siempre buscar en la música otra cosa de lo que es. No llegan a comprender que la música es un hecho en sí, independiente de lo que ella pueda sugerir. El día en que hayan aprendido a amar la música por sí misma... su goce será de un orden mucho más elevado y potente, que les permitirá juzgar la música desde otro plano y les revelará su valor intrínseco. Evidentemente una actitud semejante supone un cierto grado de cultura. Desgraciadamente, la enseñanza de la música está viciada desde su origen. No hay más que pensar en todas las tonterías sentimentales que se oyen decir a menudo sobre Chopin, Beethoven y aún sobre Bach, y esto en las escuelas destinadas a formar música profesionales. Estos comentarios fastidiosos y al margen de la música no solamente no facilitan la comprensión, sino que por el contrario son un serio obstáculo que impide percibir su fondo y substancia". ¿Qué importa que la Tercera Sinfonía haya sido inspirada por la figura de Bonaparte republicano o de Napoleón emperador..., es en la alta calidad de su substancia sonora y no en la naturaleza de sus ideas en que reside la verdadera grandeza de Beethoven".

La última lección de la Poética está consagrada al tema de la ejecución. Es preciso distinguir —dice Stravinsky— dos estados en la música: la música en potencia y la música en acción. Fijada en el papel o retenida por la memoria, preexiste a su ejecución, diferente en ello de todas las demás artes, del mismo modo que se distingue, como hemos visto, por las modalidades que presiden a su percepción".

"La entidad musical presentada pues, esta extraña singularidad de revestir dos aspectos, de existir sucesiva y distintamente bajo dos formas, separadas una de la otra por el silencio de la nada. Esta naturaleza particular de la música dirige su propia vida y su influencia en el orden social, puesto que supone dos clases de músicos: el creador y el ejecutante... El arte del teatro, que comporta la composición de un texto y su traducción verbal y visual, nos proporciona un problema análogo, ya que no semejante... pues el teatro se dirige a nuestra inteligencia haciendo un llamamiento conjunto a la vista y al oído". Al lector de una obra teatral le es más fácil representarsela que al lector de una partitura.

"Por otra parte, el lenguaje musical está estrictamente limitado por su notación. El actor dramático se encuentra así mucho más libre con relación al *cronos* y a la entonación que el cantante, el cual está estrechamente sometido al *tempo* y al *melos*".

Es preciso distinguir entre ejecutante e intérprete y por lo tanto entre ejecución e interpretación. La ejecución es la "estricta realización de una voluntad explícita que se agota en lo que ella misma ordena", mientras que "la noción de interpretación sobreentendiendo los límites que están impuestos al ejecutante, o que éste se impone a sí mismo en su propio ejercicio, que termina en la transmisión de la música al auditor". El conflicto de esos dos principios —ejecución e interpretación— es el origen de todas las falsificaciones y equívocos que se interponen entre la obra y su auditor y que hacen que éste reciba a aquella más o menos desvirtuada.

Cada intérprete es forzosamente un ejecutante, pero un ejecutante no es siempre un intérprete. El ejecutante se encuentra "ante una música escrita en la que la voluntad del autor está explícita y se desprende de un texto correctamente establecido. Pero por escrupulosamente anotada que esté una música, . . . en la indicación de los *tempi*, matices, ligaduras, acentos etc., contiene siempre elementos secretos que escapan a la definición ya que la dialéctica verbal es impotente para definir enteramente la dialéctica musical. Estos elementos dependen de la experiencia, de la intuición y del talento del ejecutante".

A diferencia de los escritores, pintores y escultores, cuyas obras una vez terminadas permanecen idénticas así mismas los ojos del lector o del espectador, el compositor necesita forzosamente de un intermediario para dar a conocer su obra y corre así el riesgo de que ella sea falsificada. Stravinsky es muy pesimista a este respecto pues dice textualmente que la obra musical será "en todos los casos traicionada", y nos parece que exagera un poco pues si todos los ejecutantes fueran traidores sería preferible abandonar una vez por todas el honorable oficio de músico y dedicarse a otra cosa.

Entre el ejecutante y el intérprete "existe un diferencia de naturaleza que es de un orden ético más que estético y que plantea un caso de conciencia: teóricamente, no se puede exigir al ejecutante más que la traducción material de su parte, . . . mientras que de intérprete tenemos el derecho de exigir, además de la perfección de esta traducción, una complacencia amorosa, lo cual no quiere decir una colaboración . . ."

Esta colaboración de que habla Stravinsky es bastante frecuente, no digamos en ejecutantes mediocres sino en artistas de fama mundial que la crítica considera como maestros en su especialidad; no damos nombres para no hacerlo quedar mal ante su insigne colega cuyos pensamientos

tratamos de analizar. Dejémosle que sigan colaborando con los autores y ocupémonos de los malos intérpretes que son los que pululan por doquier. Estos suelen "sutilizar sobre lo superfluo" —sobre un pianísimo por ejemplo, que llega a veces a ser tan piano que no se oye— pero no vacilan en cometer las más groseras faltas de ejecución. Estos malos intérpretes se dedican de preferencia a la música romántica. La música de un Bach, de un Haendel o de cualquier otro "clásico" no se presta a sus caprichos más o menos morbosos, ni tampoco las obras de los modernos que entre otras cosas les ofrecen dificultades técnicas frecuentemente superiores a sus fuerzas, pero los autores románticos. Chopin particularmente son obligados a servir de chivos expiatorios. Basta con asistir alguna vez a una de esas veladas "literario-musicales" para cerciorarse de la certeza de lo que estamos diciendo. Hay excepciones claro está. Pero sigamos con la Poética.

A propósito de la interpretación el siglo pasado nos dejó, según Stravinsky, "una especie curiosa y particular de solista, sin precedentes en los tiempos pasados, que es el llamado director de orquesta", sucesor del Kapellmeister o del "batteur de mesure", pero dotado de una vanidad y de un sentimiento de autosuficiencia que aquellos no conocieron jamás. El director de hoy no es ya el servidor de las obras confiadas a su ejecución sino el dictador de ellas. "Desde lo alto de su trípode sibilino, impone a las composiciones que dirige sus movimientos, sus matices particulares y termina hablando, con ingenuo impudor de sus especialidades... ¿ah oído usted "mi quinta", "mi octava"? preguntan inocentemente."

"La primera condición que debe cumplir quien aspire al prestigioso nombre de intérprete es la de ser ante todo un ejecutante sin falla". Deben someterse al espíritu de la obra, pero este implica una flexibilidad de carácter, una "maestría técnica, el sentido de la tradición y por encima de todo, una cultura aristocrática que no es fácil adquirir". Estas cualidades las deben tener compositores y virtuosos. Pero además todo instrumentista, cantante o director de orquesta ha de tener buenos modales como músico se entiende —es decir, no gesticular arbitrariamente sino tener ademanes que hagan más comprensible el lenguaje musical. Tal educación hasta ahora no se imparte en ninguna parte del mundo. ¿Será preciso en el futuro introducir en los conservatorios y escuelas de música cátedras de lo que Stravinsky llama "*el savoir-vivre musical, pueril y honesto*" para no tener ya el espectáculo que ofrecen esos gesticuladores

de la batuta, del teclado o del arco que a veces mueve a risa y que distrae la audición de la obra.

Otra consecuencia de la mala educación musical es según el músico ruso, el empleo desmesurado de los conjuntos orquestales en obras que, como la Pasión según San Mateo de J. S. Bach, fueron escritas para orquesta de cámara. Cuando Bach dirigió por primera vez esa su obra maestra su pequeña orquesta se componía de 34 ejecutantes, ahora se presenta la misma obra con centenares de ejecutantes que se acercan a veces al millar. Se padece hoy en día de una avidez de opulencia orquestal, censurable desde varios puntos de vista pero principalmente desde el aspecto acústico. La multiplicación de los conjuntos orquestales hace confusa la recepción auditiva. Es de tal importancia una proporción en la distribución de los ejecutantes que el mismo Stravinsky nos narra en sus Crónicas que al presenciar un ensayo de una nueva obra suya intitulada Apollon en el cual actuaba como director Klemperer, le sorprendió oír una sonoridad confusa y a la vez una resonancia excesiva. Esto se debía al hecho de que las proporciones entre los distintos grupos orquestales no habían sido observadas por el autor mismo al escribir su partitura. Inmediatamente se hizo la corrección necesaria y la audición fué entonces nítida y agradable. Si en estos errores incurren a veces los compositores, con tanta más razón los directores de orquesta que suelen cuidar mucho menos la obra confiada a su ejecución que la impresión espectacular que de su misma persona habrá de recibir el público. "Se cree generalmente que se puede aumentar sin límite la potencia, multiplicando esas duplicaciones dice Stravinsky —y es completamente falso: expresar no es fortalecer. En cierto modo y hasta cierto punto, los redoblamientos pueden dar una ilusión de fuerza al determinar una reacción de orden psicológico en el oyente. La sensación de choque simula el efecto de potencia y contribuye a establecer un equilibrio relativo entre las masa en presencia, más allá de cierto grado y extensión, la impresión de intensidad disminuye en vez de aumentar y no hace sino embotar la sensación".

En seguida el compositor ruso habla de las relaciones entre autor y espectador. "Toda creación tiende a desbordarse". Al ver terminada su obra el artista se llena de gozo y quiere hacer participar a otros ese gozo que lo embarga. El arte postula la comunión. El arte es un diálogo entre el autor y el espectador. Este reacciona ante la obra y "se convierte en compañero del juego instituido por el creador". El compañero es libre

de aceptar o rehusar su adhesión al juego, pero no tiene el derecho de erigirse en su juez. Toda obra de arte, el resultado de un esfuerzo prolongado de su creador, la opinión, que de ella expone el espectador es por el contrario siempre improvisada. "Entre los deberes de quien compone y los derechos de quienes juzgan, la desproporción es notoria".

La suerte de una obra depende del gusto del público, de sus costumbres, de su cultura y de su capricho, "pero no de su juicio como sentencia sin apelación". Es necesario para que el público se de cuenta cabal del valor de una obra que ésta sea presentada tal como lo hubiera deseado su autor, pero también es indispensable cierta educación musical por su parte, puesto que él es el compañero de juego del autor como dice Stravinsky. Para que el oyente comprenda la obra y la goce en toda su plenitud, para que "participe, en cierto modo, de las peripecias de su transcurso" ha de tener una cultura musical que no es tan frecuente encontrar en los públicos. "Esta excepcional participación proporciona al compañero un placer tan vivo, que le une, en cierto modo, al espíritu que ha concebido y realizado la obra que escucha, dándole la ilusión de que se identifica con el creador... Pero esta es la excepción: el auditor corriente, tan atento al proceso musical como se le pueda suponer, no goza más que de un modo pasivo".

"Existe desgraciadamente, otra actitud respecto a la música —sigue diciendo el autor del Ruisenior— a más de la del auditor que se identifica con ella, se une al movimiento musical y lo acompaña, y de aquel que se esfuerza dócilmente en seguirla —porque es preciso que se nombre a la indiferencia y la apatía— es la de los *snobs*, la de los falsos aficionados que no buscan en un concierto o en una representación más que la oportunidad de aplaudir a un gran director de orquesta o a un renombrado virtuoso. Basta con observar un instante esas "*caras grises de aburrimiento*", según la expresión de Claude Debussy, para medir el poder que tiene la música de sumir en una especie de estupidez a los desdichados que la escuchan sin entenderla."

La música más que interpretada debe ser transmitida. "La interpretación suele revelar más bien la personalidad del intérprete que la del autor... El valor del ejecutante se mide precisamente por su facultad de ver lo que en rigor se encuentra en la partitura y de ningún modo por su obstinación en buscar en ella lo que él querría que fuese."

En nuestra época "el número de Directores "divos" se ha acrecentado de una manera considerable en razón inversa a su mérito técnico y

a su cultura general". No vaya a creerse con esto que Stravinsky es un crítico insaciable de los directores de orquesta. De ninguna manera, él es el primero en reconocer las altas dotes musicales de algunos directores famosos. Alaba especialmente a Ansermet a quien considera como "ejecutante perfecto" de sus obras, a Klemperer, a Monteux, a Toscanini, de quien lamenta la falta de "concepto general" en la elaboración de sus programas y la poca exigencia "en la elección de su repertorio moderno". Stravinsky tanto en su Poética como en sus Crónicas hace justicia a los verdaderos músicos, pero es inexorable con los malos.

Entre tantos errores en que incurren los dictadores de la batuta, uno es el de alterar la medición de ciertos pasajes difíciles, desfigurando de esta manera el texto. Algunos temiendo equivocarse en una serie de compases de diferentes valores, para facilitarse la tarea miden los compases iguales, desplazando de esta manera los tiempos fuertes y débiles y dejando a los músicos la iniciativa de reponer los valores en su lugar. Otros, al decir de Stravinsky "no intentan siquiera resolver el problema que se les plantea y transforman simplemente esta música en un galimatías indescifrable que se esfuerzan en disimular mediante una gesticulación desenfadada". Ya hemos hablado de esas interpretaciones arbitrarias que traicionan la intención del autor y engañan al auditor. Un remedio eficaz para esto sería que cada autor grabara en discos sus propias obras tales como quisiese que fuesen tocadas. Los ejecutantes podrían saber así con precisión la manera en que el autor exige que su obra sea ejecutada, es decir, estos discos tendrían la importancia de un documento fidedigno al cual los directores y ejecutantes deberían apearse rigurosamente. Desgraciadamente muy pocos son los directores que acuden a los discos. El disco y la radio, estos inventos que la ciencia ha puesto al servicio de la música si bien le aportan muchas ventajas, también ofrecen serios inconvenientes a la propagación de la misma. Ofrecen a compositores y virtuosos la oportunidad de darse a conocer a un número prácticamente ilimitado de oyentes y a éstos de ampliar cada vez más su cultura musical, pero la facilidad que tiene el auditor de oír música a cualquier hora del día y de la noche redundará en perjuicio suyo. "La falta de esfuerzo activo de su parte y el placer que obtienen con esta facilidad vuelve perezosas a las gentes. Ya no tienen necesidad de trasladarse a un sala de conciertos. Ya no sienten tampoco la necesidad de hacer música ellas mismas, de estudiar algún instrumento. De esta manera las facultades activas, sin la participación de las cuales no se podría

LA POÉTICA DE IGOR STRAVINSKY

asimilar la música, se atrofian poco a poco en el oyente a fuerza de no ser ya ejercitadas. Esta progresiva parálisis acarrea consecuencias extremadamente graves. Sobresaturados de sonidos, estragados con sus combinaciones más variadas, las gentes caen en una especie de embrutecimiento que las priva de toda capacidad de discernimiento y las hace indiferentes hacia la calidad misma de los trozos que se les sirve. Es más que probable, que semejante sobrealimentación desordenada les haga perder pronto el apetito y el gusto por la música.”

La música es un elemento de comunión. El hombre cualquiera que sea su actividad en el mundo busca, sin tener a veces conciencia de ello, “la unidad a través de la multiplicidad. Parece que la unidad que perseguimos se forja sin saberlo nosotros y se inscribe dentro de los límites que imponemos a nuestra obra. Pero la Unidad de la obra tiene su resonancia. Su eco, que rebasa nuestra alma, resuena en nuestros prójimos, uno tras otro. La obra cumplida se difunde, pues, para comunicarse, y retorna finalmente a su principio. El ciclo entonces queda cerrado. Y es así como se nos aparece la música: como un elemento de comunión con el prójimo y con el Ser”.

Con estas palabras termina Stravinsky su pequeña obra, llena de enseñanzas valiosas, de sugerencias interesantes y de reflexiones filosóficas que merecen ser analizadas detalladamente. Tiempo nos falta para ello y por eso damos aquí por terminado este pequeño estudio de las ideas estéticas de Stravinsky.

INÉS VARGAS DE NÚÑEZ