

CRONICA RETROSPECTIVA

Romain Rolland. Viajes musicales al pasado

LA MUSICA, FLOR DE LA HISTORIA.

Se puede nombrar a la música con igual certeza con todas las definiciones que se le aplican: es arquitectura de sonidos en ciertos siglos de arquitectura y entre pueblos arquitectos, valga la calificación, como los franco-flamencos de los siglos XV y XVI. Es dibujo, línea, melodía, belleza plástica entre aquellos pueblos que disponen del sentido y el culto de la forma, entre los pueblos pintores y escultores, como los italianos. Es poesía íntima, efusiones líricas, meditaciones filosóficas, en los pueblos poetas y filósofos, como los alemanes. Se adapta a todas las condiciones de la sociedad. Fué un arte de corte, galante y poético, bajo Francisco I y Carlos IX; un arte de fe y de combate, con la reforma; un arte de pompa y orgullo principescos bajo Luis XIV; un arte de salón durante el Siglo XVIII; se transforma, ante la proximidad de la Revolución, en la expresión lírica de las personalidades revolucionarias; será la voz de las sociedades democráticas del porvenir, como lo fué de las sociedades aristocráticas del pasado. Ninguna fórmula lo encierra. Es el canto de los siglos y la flor de la historia. Se inclina sobre el dolor como sobre el júbilo de la humanidad.

FISONOMIA DE LULLY.

Una figura inteligente y vulgar. Las cejas, espesas; los ojos, «pequeños y negros, enrojecidos, que veían apenas y que causaban pena de ver», pero que brillaban con sagacidad y malicia. La nariz, gruesa, de aletas hinchadas; boca grande y voluntariosa, de carnosos labios, que cuando no se burlaba, tenía una expresión de desdén. El mentón amplio, partido por medio. Ancho el cuello.

Su moral es conocida. Se sabe que con todo su talento no hubiese llegado jamás a la situación excepcional que le fué concedida sin ese espíritu de baja intriga, mezcla de bufonería y adula-

ción, que le conquistó, por lo menos tanto como su música, la protección del rey. Se sabe por medio de qué intrigas,— digamos: de qué perfidias,— suplantó a Perrín y Cambert, fundadores de la Opera francesa, y traicionó a Molière, de quien era asociado y amigo.

Mas, con todos sus vicios, este intrigante personaje, este «vil», este «glotón», este «avieso», fué un gran artista y el dictador de la música en Francia. No es uno de los menores elogios que pueden dispensársele el de que Gluck, en la mayoría de sus reformas de la escena, tanto como en muchos de sus principios artísticos, no hizo sino volver, por encima de un siglo de anarquía, al punto en que Lully había dejado a la ópera.

GLUCK, EL UNIFICADOR.

Gluck tuvo el privilegio casi único de influir directamente, a la vez, sobre las tres grandes escuelas musicales de Europa, para marcarlas con su impronta. Porque pertenecía a las tres, sin estar encerrado en los límites de ninguna de ellas. Porque había empleado al servicio de su obra de arte europeo los elementos artísticos de todas las naciones: la melodía italiana, la declamación francesa, el *Lied* alemán, la claridad del estilo latino, la naturalidad de la ópera cómica,— este «artículo de París», de fabricación reciente,— la gravedad soberana del pensamiento germánico, sobre todo del de Händel; que es errado olvidar, puesto que Händel, de quien se dice que no gustaba a Gluck, fué su maestro preferido, por la maravillosa belleza de su melodía, por su estilo colosal y sus ritmos de ejército en marcha. Por su educación, por su vida que compartió entre todos los países de Europa, Gluck estaba hecho para ese gran papel de maestro europeo. El primero, si no me equivoco, que haya impuesto a Europa, por la dominación de su genio, una especie de unidad musical. Su cosmopolitismo artístico resume los esfuerzos de tres o cua-

tro razas y de dos siglos de ópera, en un puñado de obras que expresan la esencia de aquéllas de una manera superior,— y económica.

De una manera demasiado económica tal vez. Hay que reconocer que si la vena melódica de Gluck es exquisita, es también poco abundante y que si ha escrito algunas de las arias más perfectas de la música, el «bouquet» de estas arias cabría en una mano. Este maestro éliseo vale por la calidad única de sus obras, no por la cantidad. Son pobres de invención musical, no solamente en la polifonía, el desarrollo de las grandes formas, el trabajo temático y orgánico, con frecuencia paupérrimo, sino incluso en la melodía misma, ya que se ve obligado a tomar constantemente arias de sus antiguas óperas para incluirlas en las nuevas. Este hombre, a quien sus admiradores parisinos elevaron en 1778 un busto con la inscripción «Musas praeposuit sirenis», en efecto sacrificó las sirenas a las musas. Fué más poeta que músico y se puede lamentar en él que la potencia musical no igualara a la potencia poética. Fué el poeta de lo que hay de más alto en la vida.

EL FUEGO ROMANTICO EN BERLIOZ Y EN WAGNER.

Berlioz jamás supo dominar su vida y su obra. Jamás lo intentó. Fué la encarnación misma del genio romántico: una fuerza desencadenada, inconsciente del camino que sigue. No caeré en la impertinencia de decir que este genio, tan inteligente, no se comprendía a sí mismo; pero con frecuencia dejaba de entenderse. Se dejaba arrastrar por el azar, como uno de esos antiguos piratas escandinavos, tendido en el fondo de su barca para mirar al cielo; sueña, gime, ríe, se libra a sus alucinaciones apasionadas. Su vida sentimental fué tan incierta como su vida artística. Su obra musical, como su obra crítica, se contradice, duda y retrocede. Se engaña sobre sus pasiones, se engaña sobre sus concepciones. Lírico en el alma, evita escribir óperas; sus admiraciones oscilan entre Gluck y Meyerbeer. Tiene el genio de lo popular y desprecia al pueblo. Es el más audaz revolucionario musical y se deja arrebatar la dirección del movimiento musical por cualquiera que lo intente. Todavía más, reniega de este movimiento, vuelve las espal-

das al porvenir, se lanza hacia el pasado. ¿Por qué razones? No lo sabe. Una pasión, un rencor, un capricho, una herida en su amor propio, ejercen sobre él más imperio que las razones más profundas. No existe la menor coherencia en él.

Comparadlo con Wagner, sacudido por pasiones terribles, pero siempre dueño de sí, manteniendo su potente razón a través de las tempestades de su corazón y del mundo, a través de las tormentas del amor y las revoluciones políticas; que aprovecha para su arte todas las experiencias y las perturbaciones de su vida, que comienza por escribir la teoría de su obra antes de acometerla y no se lanza a ella, sino cuando está seguro de sus pasos, cuando ve claro ante sí. Berlioz, por el contrario, es el primero en desorientarse y en desorientarnos sobre el contenido de su obra.

CAUSA MORAL DEL EXITO DE «PELLEAS».

Entre las causas morales más profundas que han contribuído al éxito del «Pelléas», yo anotaré sobre todo una forma de pensamiento, que no es peculiar de Francia, sino común a una parte de la élite europea del presente. La atmósfera en que se mueve el drama de Maeterlinck es un abandono melancólico de la voluntad de vivir a la fatalidad. Nada puede cambiar el orden de los acontecimientos. A despecho de las ilusiones del orgullo humano, que se cree dueño de sí, fuerzas desconocidas e irresistibles dirigen, de un extremo al otro, la trágica comedia de la vida. Nadie es responsable de lo que quiere, de lo que ama; a lo más si se sabe lo que se quiere, lo que se ama. Se vive, se muere, sin saber por qué.

Estos pensamientos fatalistas, en los que se refleja el cansancio de una aristocracia intelectual de Europa, han sido maravillosamente traducidos en música por Debussy, a los que ha añadido su poesía propia y un encanto sensual, cuya grisura hace su contagio más irresistible. En toda música reside un cierto poder de embriaguez. Esta arrastra el alma hacia el vértigo de un renunciamiento voluptuoso.

(De los escritos de Romain Rolland contenidos en sus libros «Voyage Musical au Pays du Passé», «Musiciens d'autrefois» y «Musiciens d'aujourd'hui»).