

CONTIDOS II. Textos

Texto 1.

La edición de las Cantigas ha demostrado que la lírica musical española del siglo XIII merece un lugar de honor entre las naciones cultas de la Europa coetánea. El Códice Musical de Las Huelgas nos dio motivo para estudiar a fondo la gloriosa aportación hispánica a la historia universal de la música durante los siglos VI al XIII, lo mismo en el campo del arte monódico que en el de la polifonía. El repertorio alfonsino de la Corte castellana, al par que el del monasterio del Cister de Las Huelgas, son siempre del género sagrado; el Cancionero Musical de Palacio, en cambio, contiene el fondo de la canción polifónica profana, producto auténtico de la Corte de los Reyes Católicos y de la Casa ducal de Alba. El estudio crítico-histórico de un tal repertorio nos servirá a maravilla para esclarecer una época un tanto desconocida en el sentido artístico, y por tratarse del tiempo en que la música hispánica se presenta ya con características nacionales que la distinguen de la de las otras escuelas europeas (...).

De la música conservada se deduce, asimismo, que a pesar de que nuestros compositores conocían el estilo de la escuela franco-nederlandesa, prefirieron seguir con su tipismo nacional, el cual tendía siempre al expresivismo dramático, valiéndose de formas musicales sencísimas. Quizá en el género de la música profana la simplicidad de medios técnicos es aún más sorprendente. El repertorio que hoy ofrecemos señala que así como el poeta pretendió expresar su pensamiento, profundamente amoroso y finamente delicado, con verso sencillo, avaro de palabras y generoso de sentimiento, así el compositor sabe encontrar efectos de emotividad sorprendente con acordes naturales, aparentemente arcaicos, que acompañan una melodía tradicional típicamente hispánica. El substrato popular que rezuman tantos villancicos y romances castellanos de la presente colección, unido a la simplicidad de formas contrapuntísticas, es lo que forma contraste con el repertorio profano de la canción amorosa de las Cortes de Borgoña y de Francia.

[Higinio Anglés, *La Música en la Corte de los Reyes Católicos, Cancionero Musical de Palacio* (ss. XV-XVI), Vol. 1, II. Polifonía Profana. Barcelona, 1947; pp. 13-14]

Texto 2.

Ningún cristiano desconoce, a mi entender, que cantar himnos religiosos es una cosa buena y grata para el Señor; ya que de todos es conocido, no solamente el ejemplo de los profetas y de los soberanos del Antiguo Testamento (los cuales glorificaban a Dios cantando himnos y tocando todo tipo de instrumentos de cuerda) sino también aquella costumbre especial de la mayoría de los cristianos de cantar salmos desde el principio. Es más, San Pablo lo confirma en los Corintios 14 y recomienda a las grandes personalidades que canten de memoria salmos y cantos espirituales al Señor para que la palabra de Dios y su enseñanza puedan difundirse y practicarse en todas las modalidades (...).

Además estos cantos han sido adaptados para cuatro voces por el motivo que yo deseaba, que los jóvenes (aparte de eso, puedan y deban estar educados musicalmente y en otras artes) tuvieran a su alcance alguna cosa para que se deshicieran de sus cancioncillas de amor y cantos licenciosos y en su lugar pudieran aprender cosas moralmente sanas y de este modo someterse con alegría, como conviene al bien, y como no soy partidario de que, según el Evangelio, todas las artes deban suprimirse o sucumbir, como ciertos beatos pretenden, y que de buena gana tratarían de que todos estuvieran al servicio de Aquel que las creó y donó. Por esa razón pido que todo cristiano piadoso quiera aceptar todo esto, ¡ojalá! Dios le conceda un talento igual o mayor y le ayude a promoverlo. Además, desgraciadamente, el mundo es tan débil e indiferente en lo referente a la

educación de los pobres jóvenes que no se debe de ninguna manera dejar que las cosas sigan así. ¡Ojalá! Dios nos conceda su gracia. Amén
[Martín Lutero, en: Claudio Gallico, *Historia de la música (vol. 4). La época del humanismo y del Renacimiento*. Turner, Madrid, 1986. pp. 114-115]

Texto 3

El teatro ordinario de París, cerca del Palais Royal, haría, comparado con otros una triste figura, si no fuera por la pompa y el esmero de las escenografías que hacen olvidar la mediocridad de la arquitectura: muy sorprendentes son, sin embargo los coros, donde aparecen más de 30 doncellas espléndidamente vestidas y un número todavía mayor de hombres. Se pueden ver 16 espíritus que combaten entre las nubes; sin bajar el telón se asiste a cambios de escena instantáneos, y de ordinario compiten mutuamente 12, 16 o hasta 20 bailarines. No por casualidad de bailes y de coros consisten preponderantemente las óperas que allí se dan (...). Muy poco natural es que allí luego hagan aparecer tan a menudo divinidades y personificaciones de fuentes, árboles, colinas y ríos con figura humana que, para hacer ver sus máquinas, bajan del cielo de pie a las divinidades, en cada acto, y que concluyan sus dramas (sean tragedias recitadas o cantadas) de manera siempre tan lúgubre que no sobrevive a menudo más de uno o dos sobre la escena (cosa que en Alemania y en Italia se consideraría ridículo). Más allá de todo esto, sus óperas consisten, por lo general, solo de recitativos; las arias son, tal vez, no menos de 3 o 4, y cuando las recitan entonces todo el auditorio (que, fuera de alguna damisela, consiste por lo general solamente en *abbés*) se pone a canturrearlas (...). A sus glorias las hacen descender tan rápidamente del techo de las escenas que se estaría sentado de creer que sus nubes caen del cielo; las empresas de guerra y los asedios a las ciudades los tratan bufonescamente antes que seriamente, tanto más que los soldados, vestidos todos principescamente, parecen más que nada óptimos equilibristas y acróbatas.

[Barthold Feind, *Idee intorno all'opera*, en: Lorenzo Bianconi, *Historia de la música (vol. 5). El siglo XVII*. Turner, Madrid, 1986; pp. 293-294]

Texto 4

De la forma en que se deben tocar estos conciertos.

6. La primera nota del *Concerto Grosso*, que suena desde el principio mismo o que después de alguna pausa o suspira entra, o cae, debe ser tocada fuerte por todo el conjunto y con gran decisión (a no ser que lo prohíba el término *piano*), y si esta nota se pasa por alto, o bien queda tímidamente expresada, hace perder a toda la armonía todo su garbo y la vuelve oscura y confusa.
7. El *forte* y *piano* deben seguirse por todos desde la primera nota donde estén señalados, de tal forma que en el *piano* apenas se oiga y en el *forte* se toque con tanta vehemencia que los espectadores queden como entontecidos con tanto ruido.
8. En cuanto al compás, al margen de las arias, debe imitarse al máximo a los italianos, los cuales en el *adagio*, *grave* y *largo* van mucho más lentamente que los nuestros y de tal forma que resulta muy a menudo inesperado, pero en el *allegro*, *vivace*, *presto* etc. tocan todos con mucha más rapidez y vivacidad. Y de la puntual observancia del contraste entre la lentitud y la rapidez, de la fuerza a la ternura y de la plenitud del "concerto grosso" a la delicadeza del concertino, como le ocurre a la vista con el contraste del claro y del oscuro, así le pasa al oído cuando se queda extasiado. Por mucho que se diga que lo bueno es bueno, nunca se dirá suficientemente.
9. Téngase cuidado de que, en cada una de las partes igualmente para las violas medianas, no se introduzcan intérpretes solo vulgares o flojos, sino también algunos buenos, y no hay que avergonzarse de haber incluido lo bueno en dichas partes antes que en las más notables, en contra

de la costumbre perversa de algunos orgullosos que se sienten ofendidos si no se les pone con los violines.

10. En las *sonatas* que inicia en el concierto, en las *fugas* y *graves* afectuosos se ha de mantener al máximo el estilo italiano; y en las *síncopas* o *ligaduras* se debe tocar más bien *forte* y *staccato*, si la nota que inicia la ligadura, como la que en la otra parte marca la disonancia, y aún aquella que la resuelva, antes que debilitarla con un golpe de arco tímido y lánguido, cosa que los entendidos captan muy bien. En las *arias*, a continuación, y en los *ballets* debe seguirse el estilo francés o del difunto señor Lully en toda su pureza y no corrompido, para el cual en mi *Florilegio Segundo* o *Antología Segunda* he dado una gran cantidad de normas.

[Georg Muffat, *Primera selección de la más exquisita armonía instrumental con una mezcla de seriedad y alegría. Prefacio*, en: Alberto Basso, *Historia de la música (vol. 6) La época de Bach y de Haendel*. Turner, Madrid, 1986; pp. 159-160]

Texto 5

Para muchas personas, el sello distintivo de la música de Bach radica en la lucidez de su estructura y en la satisfacción matemática de sus proporciones. Ambas contribuyen a la fascinación que ejerce para los compositores e intérpretes profesionales; pero deberían también explicar su probada atracción para matemáticos y científicos. Sin embargo, esa claridad secular y atractiva tuvo su origen en una perspectiva fundamentalmente religiosa. Como hemos visto, una proporción muy alta de la música de Bach, al contrario que la de sus contemporáneos, se dirigió a una congregación eclesiástica, no a una audiencia profana. La religión fue esencial no solo en su formación y su educación, sino también en los lugares en que ejerció su profesión y en su actitud general ante la vida. Para él se trataba de algo que estaba más allá de dogma, que tenía una aplicación tanto práctica como espiritual y que se encontraba sustentada por la razón. La mecánica de la fe de Bach es algo que necesita abordar cualquier persona que desee comprenderlo como hombre o como compositor. La dedicación de su arte a la gloria de Dios no quedaba confinada al hecho de que cerrara sus cantatas con el acrónimo S [oli] D [eo] G [loria]; la máxima se aplicaba con igual fuerza a sus conciertos, partitas y suites instrumentales (...). Vemos, por lo tanto, que el impacto del reformador Lutero en el impresionante joven Bach fue inmenso: moldeó su visión del mundo, reforzó su sensación de vocación como artesano-músico y vinculó esa vocación al servicio de la Iglesia, de una manera más profunda de lo que fue el caso con sus coetáneos alemanes Telemann, Mattheson y Händel. Porque, aunque también ellos tenían fuertes raíces luteranas que moldearon su manera de hacer música, la religión se vio atenuada para ellos muy pronto por una exposición más amplia al sofisticado mundo de la ópera (...). Bach habría definido muy brevemente su objetivo concreto en este estadio de su vida como “una música religiosa bien regulada para la gloria de Dios”.

[John Eliot Gardiner, *La música en el castillo del cielo. Un retrato de Johann Sebastian Bach*. Acantilado, Barcelona, 2015; pp. 205-206 y 224]

Texto 6

Conversando un día con él [con Mozart] sobre esta materia, me preguntó si me sería fácil reducir a drama la comedia de Beaumarchais titulada *Las bodas de Fígaro*. Me gustó bastante la propuesta y le prometí hacerlo. Pero había que superar una dificultad grandísima. Unos días antes el emperador había prohibido a la compañía del teatro alemán representar aquella comedia, escrita, decía él, demasiado libremente para un auditorio decente. ¿Cómo proponérsela entonces para un drama? (...). Me propuse escribir la letra y la música en secreto, y esperar una oportunidad favorable para mostrarla a los directores teatrales o al emperador, de lo cual osadamente me atreví a encargarme (...). Me puse, pues, a la obra y, a medida que yo escribía las palabras, él

[Mozart] hacía la música. En seis semanas todo estaba en regla. La buena fortuna de Mozart quiso que en el teatro faltasen partituras. Aprovechando la ocasión, me fui, sin hablar con nadie, a ofrecerle el *Fígaro* al propio emperador. “¿Cómo?”, dijo. “Ya sabes que Mozart, excelentísimo con los instrumentos, no ha escrito nunca más que un drama vocal, ¡y no era gran cosa!” “tampoco yo”, repliqué humildemente, “sin la clemencia de Vuestra Majestad, habría escrito más que un drama en Viena”. “Es cierto”, replicó, “pero esas *Bodas de Fígaro* se las he prohibido a la compañía alemana”. “Sí”, agregué, “Pero, al componer un drama para música y no una comedia, he tenido que omitir muchas escenas, acortar muchas más, y he omitido y acortado todo cuanto podía ofender la delicadeza y decencia de un espectáculo presidido por vuestra Soberana Majestad. Y en cuanto a la música, además, por lo que puedo juzgar, pareceme de maravillosa belleza”. “Bien; siendo así, me fío de tu gusto en cuanto a la música y de tu prudencia en lo que a la moral atañe. Haz que le den la partitura al copista”.

[Lorenzo Da Ponte, *Memorias*. Siruela, Madrid, 2006; pp. 105-106]

Texto 7

Probablemente, en la forma sonata la música se organiza por primera vez con un lenguaje sintácticamente robusto que no ha de coger nada en préstamo de otros lenguajes (...) solamente la forma sonata hace realidad, por primera vez y por completo, una larga aspiración: la música habla por fin *su* propio lenguaje en *su* propio ámbito. Empleando una metáfora literaria, podríamos decir que si la invención de la armonía sentó las bases de una gramática del lenguaje musical, la forma sonata creo no solo una sintaxis, sino una estructura narrativa parangonable a la novela tal como se entiende modernamente. La acusación que los iluministas dirigían contra la música instrumental -consistente en que no podía hablar, ni comunicar, ni expresar nada de manera perfecta, sino únicamente rozar los sentidos- acaba siendo superada gracias, justamente, a la institucionalización lingüística y narrativa de la forma sonata (...).

Ahora bien, la forma sonata cuenta con una historia que va más allá del iluminismo y está dotada coma por su naturaleza, de una ductilidad, de una capacidad de mutación y de transformación muy grande, a pesar de su incuestionable fidelidad al esquema inicial, para poder encarnar también ideales musicales y culturales muy alejados de su origen iluminista. Se podría decir que la estructura de la forma sonata contenía ya en sí los gérmenes de las futuras tensiones que músicos como Beethoven le añadirían: de la estructura primordialmente discursiva de Haydn y, en el fondo, también de Mozart, se pasó a la estructura dramática y dialéctica en la que las tensiones propenden a la laceración, en la que la diversidad y la variedad temáticas se sustituyen por la contraposición violenta y en la que la imitación de los afectos se sustituye por la expresión en el sentido más pleno del término: en el sentido de la interioridad. (...)

La forma sonata constituye uno de los modelos más significativos por medio de los cuales se pudo expresar a la perfección un momento histórico tan tenso y tan problemático como fue el del tránsito de la cultura iluminista a la romántica. Las transformaciones internas de la forma sonata encarnan, quizás con mayor elocuencia que muchos tratados filosóficos o teórico-musicales, el trabajo de pensamiento que caracterizó las últimas décadas del siglo XVIII: Haydn y Beethoven fueron no solo los dos testimonios más señeros de las vicisitudes musicales y culturales de dicho período, sino los auténticos artífices y protagonistas de los cambios que entonces tuvieron lugar. [Enrico Fubini, *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*. Alianza, Madrid, 1988; pp. 246-247, 249-251]

Texto 8

Toda Alemania se pondrá en contra de ello; este tipo de guías [se refiere al *programa* explicativo para la Sinfonía Fantástica de Héctor Berlioz] tienen siempre algo de deleznable, de charlatanería.

En cualquier caso hubieran bastado los cinco títulos; las demás precisiones, por interesantes que puedan ser para el compositor que ha vivido y sentido la sinfonía, deberían dejarse a la tradición oral. En otras palabras, dada su delicadeza de sentimientos y su gran aversión hacia todo lo íntimo y personal, los alemanes no gustan de que alguien penetre en su pensamiento de un modo tan torpe; incluso con la sinfonía pastoral se sintieron ofendidos porque Beethoven no confió en que ellos comprendieran el carácter de la obra sin la ayuda del compositor... En este sentido Berlioz ha escrito sobre todo para sus franceses, que no suelen impresionarse por lo inmaterial y comedido. Puedo imaginarlos, programa en mano, sin hacer demasiado caso a la música, leyendo y aplaudiendo a su compatriota que con tanto acierto ha sabido describirla. No estoy yo en posición de decidir si la música evocará, o no, en el oyente que no ha tenido acceso al programa, escenas similares a las que el compositor deseaba expresar, pues yo he leído el programa antes de escuchar la música, y una vez visto algo el oído no está en condiciones de juzgar con independencia (...). En cuanto a mi, en un principio el programa me echó a perder el goce de la música: su novedad. Pero cuando, poco a poco, fue pasando a segundo plano y empezó a funcionar mi propia imaginación, fui encontrándolo todo, y aún mucho más, y casi todo en un tono cálido y vibrante.

Son muchos los que miran con excesiva cautela la difícil cuestión de qué debe hacer la música instrumental para representar hechos y pensamientos, pero tal vez no deberíamos tener una opinión tan pobre en cuanto a las oportunas influencias e impresiones externas.

Inconscientemente, y paralela a la imaginación musical, a veces una idea permanece activa -en el oído, en la vista- y al final, el órgano que nunca descansa, la retiene entre sonidos y tonalidades, hasta ciertos confines, que al ir progresando la música pueden condensarse y desarrollarse en figuraciones más nítidas. Consecuentemente, la partitura ejercerá una impresión mucho más plástica poética cuantos más pensamientos o representaciones pictóricas, nacidos de la calidad tonal, puedan contener los elementos relacionados con la música; y cuanto más imaginativa o certeramente perciba el músico las cosas, tanto más conmovedora e inspirada será su obra.

[Robert Schumann, *Neue Zeitschrift für Musik* (1835), en: Alfred Einstein, *La música en la época romántica*. Alianza, Madrid, 1986; p. 136]

Texto 9

Si consideramos ahora el drama del porvenir tal como tenemos que representárnoslo como realización del propósito poético definido por nosotros, advertiremos que no hay en él espacio alguno para la exhibición de individualidades en una relación tan subordinada al drama que éstas pudieran ser empleadas, al objeto de la consecución de la percepción polifónica de la armonía, sólo por medio de la participación musical y sinfónica en la melodía del personaje principal. En la condensación y el reforzamiento de los motivos, como de las acciones, sólo llegan a ser imaginados participantes en la acción que ejerzan siempre una influencia decisiva por su manifestación individual necesaria, así pues, sólo personalidades que, para la manifestación musical de su individualidad, necesitan otra vez de un apoyo sinfónico polifónico, esto es, de una elucidación de su melodía, pero que en modo alguno -excepto sólo en los raros casos que aparecen plenamente justificados y necesitados de la comprensión más elevada- pueden servir a la justificación puramente armónica de la melodía de otro personaje. Incluso el coro, empleado hasta aquí en la ópera según el significado que le estaba atribuido allí aun en los casos más favorables, habrá de desaparecer en nuestro drama; también él es de efecto vivamente convincente en el drama sólo cuando le es arrebatada del todo la manifestación meramente masiva. Una masa no puede interesarnos jamás, sino meramente aturdirnos: sólo individualidades bien distinguibles pueden capturar nuestro interés. El dar también a un entorno numeroso, allí donde éste sea necesario, el carácter de la participación individual en los motivos y las acciones

del drama es la necesaria preocupación del poeta que dondequiera aspira a la más clara inteligibilidad de sus disposiciones: nada quiere él ocultar, sino revelarlo todo. Quiere abrirle al sentimiento, al que él se comunica, el entero organismo vivo de una acción humana, y esto lo alcanza sólo cuando le presenta este organismo en la manifestación más cálida y más espontánea de sus partes (...).

En el drama del porvenir, en la obra del poeta que se comunica desde el entendimiento al sentimiento, la efusión lírica debe resultar de los motivos condensados ante nuestros ojos certeramente condicionados, pero no extenderse sin motivo desde un principio.

[Richard Wagner, *Ópera y drama*. Ediciones Akal, Madrid, 2013; pp.223- 224]

Texto 10

La obra de Wilhelm Heinrich Wackenroder, que aparece en los umbrales del romanticismo unida indisolublemente a la de su gran amigo Johann Ludwig Tieck, sirve de modelo al pensamiento romántico ulterior: todos los problemas que en decenios sucesivos serán objeto de profundización y reconsiderados uno tras otro (...), ya están presentes -aunque solo sea a veces, de refilón- en la escasa obra de Wackenroder (...).

Según Wackenroder, todas las artes actúan como medio en orden a manifestar nuestros sentimientos más profundos; Ahora bien, la música es en este sentido el arte por excelencia, superior a todos los demás en lo concerniente a su capacidad expresiva. La música es el lenguaje primigenio de los sentimientos; en esto radica su privilegio si se la compara con otras artes. En el caso de la música, la capacidad a la que nos referimos es dominio expresivo, no solo fruto de desarrollo histórico, sino un fenómeno originario que la civilización se limitó a perfeccionar. Existe, por consiguiente, una afinidad secreta, electiva, entre el sonido, incluso en su forma más ruda y sencilla, y el sentimiento. En semejante contexto, el sentimiento no representa la emotividad personal, sino más bien, con respecto al intelecto, el órgano privilegiado de acceso a los secretos más íntimos del mundo, a la esencia de las cosas y al mismo Dios. De hecho la música representa tal vez la forma de contacto más directa del hombre con la divinidad. “Ningún otro arte, a excepción de la música, dispone de una materia prima que esté ya, de por sí, tan llena de espíritu celestial”.

La música reviste, por tanto, carácter sagrado, religioso divino; sin embargo al mismo tiempo, reviste carácter humano: la música “describe los sentimientos humanos de manera sobrehumana [...], puesto que habla un lenguaje que nosotros no conocemos en la vida corriente, acerca del cual no sabemos ni dónde ni cómo lo hayamos aprendido, pudiéndose admitir tan sólo como lenguaje propio de Los ángeles”. La música es el arte concilia, que armoniza lo humano y lo divino; que calma, que resuelve cualquier contradicción del espíritu con su íntima armonía; la música es una ventana abierta al misterio.

[Enrico Fubini, *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*. Alianza, Madrid, 1988; pp. 259-260]

Texto 11

En el actual periodo de la producción musical española ocurre un fenómeno por demás curioso e interesante. Nunca como ahora han demostrado los compositores españoles una convicción más profundamente nacional, y, sin embargo, ahora precisamente es cuando una parte de la crítica les acusa de traición a esos mismos principios.

Pero hay algo todavía más digno de consignarse, y es que los modelos que esos acusadores nos invitan a acatar como intangibles son, salvo rarísimas excepciones, producto de la imitación extranjera más palpable que podemos encontrar en toda la historia del arte europeo. Me refiero, o mejor dicho, se refieren a nuestra llamada Zarzuela *grande*, la que, como cualquiera puede

comprobar con poquísimos trabajos, no es más que un calco de la ópera italiana en boga durante la época en que esas obras se produjeron (...). Barbieri, en su deseo de nacionalizar nuestra música, rompió con aquella manera de proceder, y El barberillo de Lavapiés y Pan y toros son pruebas ilustres de tan noble empeño. Pero aún en estas obras de carácter sinceramente nacional, los procedimientos musicales de que se sirvió el maestro dejan raramente de estar influidos por los italianos al uso.

(...) Muchas de esas obras perdurarán como timbres gloriosos del arte español, y su gracia melódica será difícilmente sobrepasada por nuestros compositores del presente y del porvenir. Pero de esto a declarar que el condimento -llamémosle así- con que se aderezaron esas obras es puramente nacional..., hay un abismo, como dijo el otro.

Claro está que las canciones basadas totalmente en la modalidad mayor o menor (la jota y la seguidilla, por ejemplo) conservan íntegramente en aquellas obras su carácter nacional; pero..., no solo de seguidillas y de jotas se compone nuestro tesoro popular ¿no es verdad? Además, ¿quién podrá convencernos de que los ritmos del chotis, del vals o de la mazurca, que tanto abundan en esas producciones, son españoles?.

(...) Pienso modestamente que en el canto popular importa más el *espíritu* que la *letra*. El ritmo, la modalidad y los intervalos melódicos, que determinan sus ondulaciones y sus cadencias, constituyen lo esencial de esos cantos, y el pueblo mismo nos da prueba de ello al variar de modo infinito las líneas puramente melódicas de sus canciones. Aún diré más: el acompañamiento rítmico o armónico de una canción popular tiene tanta importancia como la canción misma. Hay que tomar la inspiración, por lo tanto, directamente del pueblo, y quien no lo entienda así solo conseguirá hacer de su obra un remedo más o menos ingenioso de lo que se proponga realizar. Yo me permito aconsejar a cuántos quieran hacer música estrictamente nacional, que oigan las que podríamos llamar orquestas populares (en mi tierra, las guitarras, los palillos y los panderos), y solo en ellas encontrarán esa anhelada tradición, imposible de hallar en otra parte.

[Manuel de Falla, *Escritos sobre música y músicos*, "Nuestra música" (1917). Austral, Madrid, 1950 (ed. revisada 1988); pp. 55-57]

Texto 12

El primer principio en el que se basa el nuevo ballet es el de no adoptar combinaciones de pasos de danza ya existentes y conocidos, sino crear a cada caso una forma nueva que corresponda al argumento; la forma que expresa de la mejor manera posible el período y el carácter del pueblo del que se trata.

La segunda norma es que la danza y la mímica no tienen significado alguno en un ballet si no sirven para expresar la acción dramática, y no deben usarse como simple *divertissement* o para ofrecer una agradable diversión, sin ninguna relación con el esquema de la totalidad del ballet.

El tercer principio del nuevo ballet consiste en admitir la utilización del gesto convencional sólo donde lo requiera el estilo del ballet, mientras que en todos los demás casos hay que esforzarse en sustituir los gestos de las manos con la mímica de todo el cuerpo. El hombre puede y debe ser expresivo de los pies a la cabeza.

El cuarto principio es el de la expresividad de la danza de grupo o de conjunto. En el ballet antiguo, los bailarines se colocaban en grupo sólo con fines ornamentales y el maestro de baile no cuidaba de la expresión de un sentimiento en las danzas de grupo o de conjunto. Por el contrario, el nuevo ballet, al desarrollar el principio de la expresividad, pasa de la expresividad del rostro a la de todo el cuerpo, y de la de un solo cuerpo a la expresividad de un grupo de cuerpos y de una compleja danza de conjunto.

El quinto principio es la alianza de la danza con las demás artes. El nuevo ballet, que se niega a someterse a la música o a la escenografía, y que reconoce la alianza entre las artes sólo si se

efectúa en un plano de completa igualdad, permite la plena libertad al escenógrafo y al músico. A diferencia del antiguo ballet, éste no exige del compositor una “música para ballet”, entendida como acompañamiento de la danza, sino que acepta cualquier tipo de música con tal de que sea buena y expresiva. No exige del escenógrafo que vista a las bailarinas con tutú y zapatillas color de rosa. No dicta ninguna condición “balletística” específica al compositor o al escenógrafo, dejando total libertad a sus facultades de creación.

[Michel Fokine, *Carta al Times* (1914), en Guido Salvetti, *Historia de la Música (vol, 10). El siglo XX (1ª parte)*. Turner, Madrid, 1986 pp. 183-184]

Texto 13

El que la música francesa olvidara a Rameau durante medio siglo es un misterio frecuente en la historia del arte, que no se explica sino por el arbitrario y extraño encadenamiento de los acontecimientos históricos. La reina María Antonieta, que nunca dejó de ser austriaca, lo que se le hizo pagar de una vez por todas, impuso a Gluck en el gusto francés, falseándose así nuestras bellas tradiciones, ahogando nuestra necesidad de claridad, y, pasando por Meyerbeer, desembocamos, muy lógicamente, por otra parte, en Richard Wagner. ¿Por qué?... Wagner es necesario para la expansión del arte en Alemania -prodigiosa expansión, pero también virtuales funerales-, pero se puede dudar que tuviera nada que hacer en Francia, para influir en nuestra manera de pensar, se entiende; y aunque solo el futuro puede juzgar los acontecimientos, podemos al menos, sin partidismo, dar fe de este hecho brutal: ya no hay tradición francesa. ¿Por qué no añorar -puesto que además es imposible volver a encontrar las huellas de Couperin- esa manera encantadora de escribir música que hemos perdido? Evitaba toda redundancia y tenía ingenio; nosotros ya casi no nos atrevemos a tenerle, por temor a carecer de grandeza, con lo que nos sofocamos sin lograrla la mayoría de las veces.

Y ¿qué se hizo de esa sutileza tan flexible para pronunciar las sílabas de nuestra dulce lengua? La volveremos a encontrar en esa *Hipólito y Aricia* de 1733, que la ópera va a representar en 1908. A pesar del melancólico reproche implícito en el emparejamiento de estas dos fechas, podemos estar seguros de que aunque el marco, la música de pompa -de alguna manera- se ha marchitado, la expresión permanece intacta, hasta tal punto está “en su lugar”, como todas las cosas eternamente bellas que, a pesar del injusto olvido de los hombres, nunca podrán morir del todo. ¿Por qué no haber seguido los buenos consejos que nos dio Rameau de observar la naturaleza antes de intentar describirla? ¿Es ya demasiado tarde, quizá? Mientras tanto, nuestra música va a remolque de las gacetillas que nos llegan de Italia o de legendarias anécdotas -migajas caídas de la mesa tetralógica-. Dejamos así sin uso alguno el “ballet con canto”, tan nuestro gracias a los decisivos ejemplos que nos dejó Rameau. Aunque Rusia no los haya tomado, se adaptaba infinitamente mejor a ciertos aspectos de nuestro carácter; bastaba con conservar en él alguna preocupación de elegancia.

[Claude Debussy. “A propósito de Hipólito y Aricia”, *El Señor Corchea y otros escritos*. Alianza, Madrid, 1987; pp. 180-181]

Texto 14

Las primeras Jornadas Musicales del Reich organizadas por el nuevo estado, y concretamente por el consejero musical Heinz Drewes, que había recibido el encargo de Goebbels, arrancaron el 22 de mayo de 1938, coincidiendo con el 125 aniversario del nacimiento de Richard Wagner. En este contexto Ziegler inauguró dos días después, en el Palacio de las Artes de Düsseldorf, la exposición «Música degenerada» (..).

Ziegler citaba con todo detalle el ensayo de su amigo Nobbe «atonalidad y bolchevismo artístico en la música». Después volvía a sus fuentes ideológicas más importantes: Richard Wagner y Adolf

Bartels. (...). Ziegler escogió al compositor Ernst Krenek como principal enemigo. A pesar de que no era de origen judío, Krenek era considerado, por su ópera jazz *Jonny spielt auf* (Jonny empieza a tocar), un pionero de la mezcla racial y de la “vergüenza racial”. Según Ziegler, el público que se había entusiasmado con esta ópera estaba en su interior tan confundido y enfermo que ya no sería capaz de comprender la pureza y profundidad sentimental de los primeros compases de *El cazador furtivo*. Arnold Schönberg, como “padre de la atonalidad”, desempeñó un papel esencial tanto en el discurso inaugural de Ziegler como en la propia exposición. Un plafón de la muestra lo estigmatizaba junto a Paul Hindemith, tildando a ambos de “teóricos de la atonalidad” y “charlatanes sin raíces”. Como Ziegler consideraba el acorde natural una ley de la naturaleza, despreciaba la atonalidad, pues le parecía un divertimento aberrante. Pensaba que la expansión de la armonía conduciría a una desvalorización de la tonalidad y con ello a su degeneración. Como la exposición «Arte degenerado» presentada en Múnich, la muestra de Düsseldorf sobre la música era también el resultado de una característica típica de los nazis: su sobrevaloración del arte. Algunas personas, como Ziegler, esperaban de la música alemana nada menos que la curación del alma alemana. Por este motivo debía ser depurada de elementos “ajenos a la raza”. En su discurso inaugural el consejero de Estado señaló:

Como la atonalidad (...) tiene sus raíces en la teoría de la armonía del judío Arnold Schönberg, la declaro producto del espíritu judío. Quien come de ella, por ella muere. Quien va a la escuela de Beethoven no podrá traspasar el umbral del taller de Schönberg. Sin embargo, quien permanezca durante mucho tiempo en el taller de Schönberg necesariamente perderá el gusto por la pureza del genio alemán Beethoven (...)

Esta muestra (...), como la exposición “Arte degenerado” para las artes plásticas, señalará de manera decisiva lo que hay de enfermo, insano y altamente peligroso en nuestra música, y lo que convendría por tanto erradicar.

[Albrecht Dümling, “Norma y discriminación: las Jornadas Musicales del Reich y la exposición «Música degenerada»”, en: Pascal Huynh (dir.), *La música en el III Reich: de Bayreuth a Terezin*. Fundación Caixa Catalunya, 2007; pp. 123-125]