

EL PIANO EN LA HISTORIA DE LA MUSICA

POR

TOMAS ANDRADE DE SILVA

«La historia de la música estaría incompleta sin la historia del clavecín, y tampoco podría ser terminada, sin la historia del piano, aunque este juicio hubiera molestado a Reyer y a Berlioz, pianófobos irreductibles.»

Con estas palabras determina el ilustre musicólogo francés Hery Woollett, la extrema influencia que los instrumentos de teclado, han ejercido en el desarrollo de la música,

Efectivamente, desde la aparición del clavecín, raros han sido los compositores, que a él no han consagrado muchos de sus mejores esfuerzos.

Así, su literatura, es, incomparablemente la más extensa del acervo musical instrumentístico.

En el siglo XVI, precisamente en la hora estelar en que la polifonía, a través de Palestrina y Tomás Luis de Victoria, llegaba a su más genial medida, y en la que la Opera nacía en el salón Bardi, y se desarrollaba bajo el impulso de los Caccini, Peri, y Monte-

verdi, es cuando el clavecín empieza a dibujarse como instrumento importantísimo y pronto imprescindible.

Es la hora en que los compositores, atraídos por el fácil encanto del nuevo mecanismo de teclado, escriben para él obras destinadas a formar un repertorio inmortal.

Conviene aclarar varios puntos, relacionados con el clavecín como instrumento, ya que existen confusionismos y discusiones en cuanto al clavicordio, la espineta, la virginal y el propio clavecín.

El clavicordio era una caja de 70 a 75 centímetros, que se colocaba sobre una mesa. El teclado no tenía más que tres octavas y una nota. Las cuerdas vibraban al ser golpeadas por láminas de cobre.

La espineta y la virginal fueron instrumentos con pies propios, donde sostenerse y sus cuerdas, en lugar de ser percutidas eran pinzadas por la punta de plumas de cuervo.

El clavecín, considerablemente mayor; podía, como en nuestro piano, atacar con cada macillo, dos o tres cuerdas al unísono. Existieron clavecines de dos y tres teclados, que procuraban diversos timbres al sonido.

Por estas diferencias esenciales, se puede discutir a Wanda Landowska su afirmación, de que nunca hubo clavicordistas sino clavecinistas, ya que el clavecín, instrumento un poco posterior al clavicordio, tal y como lo conocieron los compositores de la «gran época», no existía en 1500.

Por otra parte, el primer gran ejecutante que registra la historia y el primero también en componer obras importantes, para los instrumentos de tecla, cabe a España la honra, que fuera Antonio de Cabezón, (1510-1568) *clavicordista*, que no clavecinista, de Carlos V y Felipe II.

La obra musical de Antonio de Cabezón, lo proclama como un genio extraordinario. Sus piezas para órgano y clavicordio publicadas por su hijo Hernando, ofrecen a la consideración actual dos cualidades esenciales fuera de línea comparativa con todo lo es-

crito instrumentalmente hasta entonces: una hondura formal sorprendente, reveladora de su preocupación inteligentísima por encauzar el mensaje íntimo hacia valores constructivos eternos—quedaron muy lejos las simples improvisaciones y el despreocupado preludivar—y una magnífica y valiente audacia en la escritura, destinada a impulsar, desarrollar y perfeccionar la técnica manual de los instrumentos de tecla, tanto aplicada al órgano—Cabezón fué también organista extraordinario—como al naciente clavicordio.

Entre las obras escritas para este instrumento, es preciso destacar como un hito inmarcitable, las maravillosas «Variaciones sobre el Canto del Caballero», estrenado—porque estreno fué para esta era,—por J. Nin en París, en el año 1904.

Indudablemente, ayudado por su experiencia instrumental, Cabezón, supo dar a sus contrapuntos, a su polifonía, una amplia y expresiva libertad, una flexibilidad de movimientos desusada y desconocida en aquellos años. La marcha de sus melodías y de sus ritmos, no se encarrillaron jamás, rígidamente, en leyes inflexibles, ni se anquilosaron entre rigorismos inexorables; clarividente y ductil dejó que su fantasía se orientase en dirección de una verdad musical más directamente entrañable que el exceso escolástico.

Entre sus hallazgos e innovaciones, cuenta para el seguro paso a la más gloriosa inmortalidad, con la creación de la Variación y de la Fuga instrumentística. En ellas no llegó a la perfección absoluta; pero los esbozos de forma que dejó, fueron tan claros y concretos, que sus continuadores no precisaron de gran esfuerzo para conseguir el completo logro. Entre ellos el gran organista flamenco Swelinck (1562-1621) fué el seguidor inmediato que con más aportaciones inteligentes enriqueció el estilo fugado, hasta el punto que muchos teóricos ven en él, al original creador de la «Fuga», cosa absolutamente inexacta, porque, pese a que los ensayos del ilustre español del siglo XVI, no estaban completos ni concluídos, nadie le puede discutir a Antonio de Cabezón, su legítima gloria de precursor.

Por otra parte, el mundo entero, se dá hoy perfecta cuenta, del portentoso avance que, para la contemporaneidad de entonces, representó su música de órgano

Con la maravilla de sus «tientos» y «diferencias», rebasó el marco histórico que lo encuadraba y elevó para el futuro asombro admirativo, uno de los monumentos transcendentales de la historia artística hispana.

Su personalidad aun no ha sido comentada con la profusión precisa; cuando así se haga, seguramente saldrán a la luz, detalles que nos liguén aun más, en fervoroso reconocimiento a su castellanísima figura.

En los 75 años, que van desde la segunda mitad del siglo XVI, al primer cuarto del siglo XVII, o sea todo el reinado de Isabel y algunos años más, Inglaterra hizo de la virginal un verdadero culto. La propia reina, parece ser que fué una virginalista de talento.

Infinitos compositores ilustraron esta gloriosa etapa musical inglesa, pero sobre todos, brillan los nombres de Byrd, Gibboas y Bull; y un poco, muy poco más tarde, también el de Purcell.

Byrd, (1538-1623), fué, a más de un músico puro y refinado, un innovador. A él se le puede atribuir, la creación de la música descriptiva. Y si esta afirmación parece excesiva, al menos es preciso reconocer, que sus obras son las primeras que, claramente, pueden catalogarse dentro de este género.

También debe encomiarse el maravilloso talento que demostró para introducir en sus composiciones la canción popular.

Contacto y gusto de elegido, desarrollaba los aires más populares, variándolos con elegancia y sin abrumarlos, con excesivos recargamientos; el artista dominaba siempre al sabio.

Así, sus obras, nunca fueron virtuosísticas. Se contenían en los límites que marcaba la más alerta y clarividente musicalidad.

John Bull, o un virtuoso del siglo XVI. He aquí el título que debía encabezar cualquier ensayo sobre la personalidad de este compositor.

Dotado por la naturaleza de una facilidad sorprendente, cuen-

tan las crónicas que su habilidad de ejecutante era portentosa. Lo que para otro era imposible, en sus manos privilegiadas se volvía sencillo. Por primera vez ante un virtuoso del teclado, se creyó en el milagro. Naturalmente, su técnica, muy por encima de las limitadas dificultades corrientes en la época, no podía conformarse con encerrarse en tan estrecho marco, y el compositor, cediendo a los deseos del intérprete, creó para su lucimiento toda una serie de escollos manuales inéditos; y los pasajes de terceras, los arpeggios de terceras y sextas, las notas dobles encontradas, etc., hicieron su aparición brillante, poniendo en un aprieto a los clavecinistas contemporáneos y... a más de un pianista actual de los que se enfrentan con estas páginas erizadas.

No por este virtuosismo de escritura, sufrieron de mérito musical las obras de Bull. El más sincero contenido las anima, y sobre todo en los Preludios, se acusa una indudable originalidad llena de gracia.

Pero volvamos la vista a Italia y pasando rápidamente por Merulo, Diruta, el maravilloso Frescobaldi, y por Pasquini, para detenernos aunque sea someramente, en la gigantesca figura de Domenico Scarlatti.

La primera cualidad que nos deslumbra en su obra, es la profunda, auténtica y absoluta originalidad, que late en su escritura. Todo es nuevo y personal, ni una fórmula, ni un procedimiento, ni un acento, nos trae el recuerdo de lo ya compuesto. La ráfaga del genio lo ha barrido todo, y solo queda él, para crear una medida inédita del teclado, a través de un mensaje también peculiarísimo. Su técnica anuncia ya al piano, sus audacias de ejecución, paralelas a sus audacias contrapuntísticas, van más lejos que todo lo imaginado. Los saltos rápidos y lejanos, los cruces de manos, las series de notas sobre los cinco dedos, todas las facetas, en fin, del «Jeu Perlé», están concretadas en sus Sonatas. El mecanismo clavecinístico, dá así su más rotundo paso.

Difíciles, muy difíciles, las obras de Scarlatti. Y también auda-

ces, muy audaces. Pero sobre todo, por su pura gracia, por su novedad, por su vigor íntimo, absolutamente geniales.

En el siglo XVII, se formó la escuela clavecinística francesa, bajo el signo y la dirección de Champion de Chambonnières.

Virtuoso y músico, es el primero en emplear el ornamento con profusión, una profusión que aumentada, o mejor, llevada a la exageración, más tarde amenazaría con hacer irreconciliable la real línea melódica.

Como continuadores de Chambonnières, citaremos a d' Anglebert (1628-1691) y a Luis Couperin, tío del gran Couperin, cumbre indudable del clavecín francés.

Francisco Couperin, resume en sí, no sólo todo el contenido técnico de sus antecesores, sino que representa espiritualmente a través de su música, la refinada y exquisita galantería del mundo parisino del siglo XVIII.

Nacido en 1668 y muerto en 1733, fué clavecinista del Rey.

De sus composiciones, se desprende una gracia alada, una fragancia poética deliciosa y dejan en el ánimo como un tierno regusto de arcaísmo. Las anima siempre, una intención impresionista o descriptiva y provocan sus filigranas armónicas, con su ingravido barroquismo ornamental, una voluptuosidad aristocrática del cerebro y el espíritu.

Couperin, huye un poco del marco de la Suite; prefiere que una fantasía programática unifique las piezas entre sí y que los títulos literarios fijen el carácter. Así surge «La Fleurie», «Le Babolet flotant», «Le rveil du matin», «Les Bergères»... Evocaciones, descripciones, pequeños cuadros luminosos, dulces, rebosantes de musical encanto. Las páginas de su música encierran el perfume de las Tuillerías, los ocios cortesanos de Versalles, un verso de Molière, y una sonrisa de la Pompadour.

Desde el siglo XII al siglo XV, Alemania, en relación a otros países de Europa, había estado muy retrasada musicalmente. Todavía en el siglo XVI, sus mejores músicos—Paul Hofhaimer, Transgott Eugenius, Roland de Lassus y tantos otros—, formados artís-

ticamente en Flandes y sobre todo en Italia, no encontraban otros medios de expresión, que los aprendidos e importados del extranjero por ellos mismos.

Es a principios del siglo XVII, cuando Alemania, gracias a Gumpel-Haimer, a Melchior Franck y a Scütz, deja de imitar y empieza a tener, musicalmente, conciencia nacional; conciencia nacional que, a través de Kerl, Frohberger y Buxtehude, se convierte en el magnífico antecedente, de escuela y estética, preciso para la iniciación musical de Juan Sebastián Bach, nacido en el año inolvidable para la música—Porpora y Haendel, nacieron en él igualmente—de 1685.

Solo turbada—no entristecida—por pequeñas contrariedades económicas, la vida de Juan Sebastián Bach fué absolutamente perfecta. Llena de amor de hogar y de arte, es el más completo ejemplo de plenitud creadora.

La mejor postura de Bach en la vida, se puede definir en una sola palabra: ¡serenidad! Su música no titubeó jamás para encontrar su acento; sin evoluciones, sin inquietudes, fluía como un mensaje que ha encontrado su concreto medio expresivo. Su vida era un seráfico existir, distendido sin dolor entre su obra y su hogar. Nada más entrañable para penetrar en su dulce intimidad, que ese enternecedor grabado de la época, que lo representa rodeado de sus hijos y alumnos, ejecutando música de conjunto, mientras el más pequeño, juega con una cuna de madera típicamente alemana, y la esposa en un discreto segundo plano, dispone la mesa para la inmediata comida.

Todo un mundo de tranquila ternura, de eficiente reposo, late en la definidora estampa, que claramente y envolviéndola en familiar poesía, nos da la clave de la verdad espiritual de Bach.

Esta verdad espiritual, se completa jubilosamente, en su ecuánime felicidad casi artesana.

En las composiciones para clavecín de Juan Sabastián Bach, se realiza el milagro—milagro sólo repetido más tarde en los Estudios de Chopín—de aunarse en una portentosa concreción de equili-

brio, la voz y el acento musical del genio, con una rara y sabia exposición de problemas técnicos, que dispuestos con maravillosa naturalidad, ofrecen y ofrecerán siempre al ejecutante, un contenido pedagógico, sin posible paralele, para formar la base, la entraña y la médula, sobre la que se establece la moderna técnica de nuestros instrumentos; este contenido, es el dominio completo del juego polifónico.

Y lo más admirable aún, es que esta dualidad establecida entre lo genialmente musical y lo útilmente pedagógico, fué conseguida conscientemente por el preclaro impulso de una voluntad, que sin descanso, pero también sin sacrificio, creaba constante en el feliz molde de la forma eterna.

Así desde las breves piezas escritas para Magdalena Bach, pasando por los pequeños *Preludios y Fugas*, las *Inveniones a dos y tres voces*, y el *Clavecín bien Templado*, hasta las *Suites inglesas y francesas*, las *Partitas* y los *Conciertos*, la obra de Bach, representa—a parte el íntimo valor emocional de la más pura y trascendente de las músicas—el más inteligente y gigantesco esfuerzo que se haya realizado para la completa conquista de un instrumento.

En este sentido, el Clavecín bien templado, es la cima extraordinaria y está consagrado como la obra básica, el fundamento esencial en que se asienta la verdad honda del pianismo universal.

Ante todo, quiero decir de esta obra impar, que los problemas técnicos que están planteados en la mayoría de sus *Preludios y Fugas*, son superiores a los procedimientos de ejecución habidos en su época, y tienen un claro destino de posteridad no sólo musical, sino educador. Yo afirmaré que fueron escritos desde una adivinación de la marcha evolutiva de los instrumentos de tecla, y que a la vez, contribuyeron con fuerza expansiva que se salía del estrecho marco original, al advenimiento del piano.

Si por ejemplo, se estudian detenidamente, las características de las dificultades planteadas en los *Preludios y Fugas* números 4, 8, 12 y 22, al mismo tiempo que las exigencias de prolongación de

sonidos que ofrecen, se verá la base lógica que sostiene a la anterior aseveración.

Antes de Bach y aún en su misma época, se escribieron numerosos tratados sobre la técnica del teclado. Rameau ofrece su «*Mechanique des doigts*»; Couperin, su «*Art de toucher le clavecin*».

Diruta, Frescobaldi y Marcello, también contribuyeron con sus aportaciones teóricas, a descubrir los secretos manuales del juego clavecinístico. Pero ninguno de ellos, en sus composiciones, hace entrega efectiva, no ya de un método práctico que vaya más lejos de sus círculos, sino ni siquiera de una fórmula que determine un real y evidente paso precursor. Sus consejos teóricos, responden sólo a las necesidades del momento, sin visión del futuro; por esto las leyes de ejecución que proclamaron como fundamentales, están en contraposición absoluta, con las que determina la escuela pianística moderna. Bach, por el contrario, no escribe, no dice nada sobre la manera de tocar; sólo pide un sonido expresivo, pero compone el monumento de su *Clavecin bien templado*, en un estilo de mecanismo que es en toda su dimensión básico y eterno.

Pero aquí debo hacer resaltar un detalle que quizá sorprenda a más de un puritano de la tradición, aunque lejos de tratarse de una audacia teórica, es un hecho perfectamente comprobable en la práctica.

Bach quería que el ataque fuese cantáble y ligadísimo, para obtener de él, la más cálida expresividad, y obedeciendo a este mandato psíquico, de la expresión como sangre viva de la música, no duda en hacer pasar—exigencias del legato—el tercer dedo sobre el quinto, el cuarto bajo el tercero y el segundo sobre el quinto etc. Pues bien, los pasajes así fraseados, que son constantes en las Fugas, no pueden ejecutarse *ligadísimamente* como su autor quería, sin la ayuda flexible y discreta de los brazos. Los dedos por sí solos, son incapaces de unir estos sonidos, en un *cantáble* de voz humana.

¿Qué prueba esto?, que hasta en la forma meramente física del

ataque, Bach proyectó la luz de su genio, sobre la escolástica del mecanismo del teclado. ¿Usó el propio Bach en sus ejecuciones— aunque fuera muy moderadamente— de este movimiento de los brazos que cremos exclusivo de la escuela moderna?... Esta es una cuestión a la que nadie puede contestar.

Sin embargo, su clara proyección, pocos han entendido en toda su altura, la extrema importancia que encierra, el propósito de Bach, al crear una enseñanza técnica, a través de un mensaje musical.

Muchas veces, las Invenciones y los Preludios y Fugas, ahogadas entre los Estudios de Cramer y Czerny, son trabajadas como meros ejercicios mecánicos, sin previo análisis, sin preparación intelectual ni espiritual alguna, fundidas bajo el peso de un criterio demasiado elemental.

«Menos expresión y más estilo, señorita». Esta advertencia terrible, cuenta Wanda Landowska que era la muletilla corriente, con que la embrutecía su primer maestro, ya que el tan cacareado *estilo*, quería significar sequedad, frialdad, dureza y rigidez.

Verdaderamente, desproveer a la música de Bach de su esencia, de su fortaleza, de su interés y de su pasión, parece ser una de las misiones, que en todo tiempo persiguió la pedagogía pianística, sin comprender que desnudar a Bach de su mejor contenido, es anular por completo, los beneficios técnicos, que generosamente se propuso ofrecer.

Es preciso declarar terminantemente, que la música de Bach, pide con claridad un estilo absolutamente expresivo. Y no entendamos aquí por expresión los *rubatos*, los *retardandos*, ni las excitaciones rítmicas de cualquier naturaleza que sean; me refiero solo a la noble expresión que emana directamente del sonido y de la responsable sensibilidad cultivada y alerta del intérprete.

Pero, este estilo ideal no se encuentra en la ciega observancia de los dictatoriales mandatos de una tradición, que como acertadamente escribió Jacques Dalcroze, puede muy bien no apoyarse en otra cosa, que en los errores legados por cualquier intérprete

famoso en su tiempo, y excesivamente tomado como artículo de fé por sus alumnos y continuadores, sino en la forma empleada para los ataques, y en la sabia disposición del espíritu abierto, no al postulado intransigente de una pretendida escuela, que carece de util y convincente fundamento, sino al más humano y natural horizonte, de entender, que la verdadera música, jamás puede ser escrita sin pasión o gozo, sin sangre ni alma, por muy contenida que esté en la más formal y rigurosa de las disciplinas.

Sobre la interpretación de la música para clavecín, existen constantes y casi irreductibles dos teorías. Una, aboga por la imitación fidelísima de la forma en que se supone, eran ejecutadas sobre el instrumento original, otra en cambio, reclama la supresión o transformación de la mayoría de los ornamentos y la total modernización de las variaciones.

Concretamente en la obra de Bach, los ornamentos no se prestan a demasiadas polémicas, porque bien claras fijó éste sus intenciones, al escribirlos casi todos con grandes notas; en cambio, el ataque, o sea la forma de pulsar el teclado, es un problema vital en estos momentos y sobre el que se puede discutir, ya que es un postulado de calidad sonora que no atenta contra el pensamiento del compositor, sino que por el contrario, tiende a reforzarlo.

¿Qué forma de ataque debe emplearse para interpretar la música de Juan Sebastián Bach?... Bach mismo nos lo dice de una manera indirecta, ya que, aunque es difícil encontrar un compositor menos pródigo en efusiones literarias que lo fué él,—hasta el punto que sólo nos han llegado algunas cartas y algunas dedicatorias cariñosas—existe un documento precioso referente a la forma interpretativa de sus obras. El prefacio de las *Invenções*, que pese a su brevedad, es lo bastante explícito para orientarnos acertadamente hacia la idea y el propósito que Bach perseguía. «Facilitar la manera de aprender a tocar con precisión, no sólo a dos voces, sino también progresando, a tratar en forma justa y propia, las

tres partes obligadas; pero sobre todo y ante todo, conseguir obtener una técnica cantante y expresiva»...

Con estas palabras queda concretada la esencial finalidad que le movió en su entrega pedagógica: procurar al ejecutante la obtención del «Cantable Art», a que siempre aludió.

Los dibujos contrapuntísticos de Bach, ofrecen al intérprete inteligente, al pianista de talento, unos horizontes de flexibilidad, ponderadamente equilibrados, entre las diversas partes, infinitas; pero aparte de la escala de intensidad que ha de poner de relieve temas y cantos, además de utilizar los planos sonoros que han de destacar o disminuir la importancia de cada trazado y la personalidad independiente de cada voz, dentro del conjunto polifónico, el ejecutante ha de emplear un sistema de ataque homogéneo, que le permita mantener una unidad expresiva y constante, dentro de las alternativas del matiz. Esta homogeneidad del sonido por medio del ataque, puede calificarse como el «cantable Art», que Bach exigía.

Este «Cantable Art», es la antítesis de la embriaguez emotiva, o del desbordamiento sensiblero. Es según el espíritu de Bach, una manera de destacar la belleza y la independencia de una línea melódica; la expresión musical en su más noble sentido, sumisa a la inteligente ordenación del espíritu; más simplemente, el arte de frasear varias voces, dando a cada una de ellas, un relieve distinto.

Y significa también, hacer del teclado, un agente emocional directo guardando con absoluta pureza, el ritmo interior de cada frase para que el contenido agógico se ofrezca claramente y con la mejor fragancia de la obra. Por esto, el estilo, el carácter de una interpretación, lo proporciona el ritmo interior, las rigurosas observancias de sus características, dinámicas y agógicas, la distribución lógica del fraseo, la adaptación intuitiva y estudiada, a la estética emocional de la época; pero el ataque, que al fin de cuentas, es el que realmente ha de procurar la expresividad sonora, debe regirse, y esto es bien lógico, por las posibilidades que le brinde el instrumento, en que va a producirse.

Una obra de Bach, interpretada al piano, con el más puro y riguroso de los criterios, ganará en calor humano, si el ataque se practica, teniendo en cuenta la reacción sonora del mecanismo moderno.

Hoy día, para hacer eficaz las grandes virtudes de nuestro teclado, es imprescindible emplear en el juego, el apoyo de los brazos y la flexibilidad de los hombros, base primordial, de la actual escuela pianística, y por ello es fácilmente comprensible, que el mejor Bach, no es aquél que más articuladamente—y por lo tanto más secamente—se toca, sino el que conservando, su equilibrada pureza originaria, encuentra en el sonido, por medio del ataque, el acento cordial, lleno y caliente, que acercándolo a nuestros espíritus, ligándolo más íntimamente a nuestra anímica verdad, lo aleja de los incomprensivos pianos, que pretenden encerrarlo entre hielos, que ni tienen razón de ser, ni nunca debieron existir.

.....

Con Juan Sebastián Bach, el clavecín había abandonado los excesos ornamentales y había ganado su más honda medida. A través de su hijo Felipe Manuel Bach, de Haydn y de Mozart, encontraría su mejor gracia y la forma, quizá más transcendente de la música: la forma sonata.

Felipe Manuel Bach, luchando con el hielo que le rodeaba, con el injusto menosprecio de los músicos de su época, con la indiferencia de todos, fué el hombre heróico que debía constituirse en autorcha orientadora de los geniales compositores de la segunda mitad del siglo XVIII.

¡Qué altura de genio, qué fé de seguridad en sí mismo, no tuvo Carlos Felipe Manuel Bach, para lograr vencer—aparte su solitario esfuerzo no reconocido—la tremenda influencia de la obra de Juan Sebastián, que le llegaba doblemente desde el estilo aprendido y desde la sangre heredada!..

Porque Felipe Manuel Bach, acometió la creación de la *Sonata*, desde un exacto conocimiento de la responsabilidad que entraña -

ba, romper moldes forjados para la más gloriosa inmortalidad, por el mayor genio de la música, por su propio padre.

Separarse del camino estético, por el que había discurrido feliz su infancia y su adolescencia; desprenderse del perfecto bagaje de sabiduría—es una leyenda su imperfecta educación musical— con que se maduró su espíritu, fueron sin duda motivos de dolorosas luchas; pero el imperativo de su talento ansioso de nuevos horizontes, para la eclosión de su mundo íntimo, lo hizo posible el salto salvador que le libraría de cualquier género de desfallecimientos y vacilaciones.

Sin el apoyo, ni el calor de aplausos y alientos, sin una voz admirativa que lo estimulara, encontrando en sí mismo, toda la fuerza precisa, emprendió su labor precursora, aumentando la capacidad expresiva de la melodía, transformando la forma, dándole mucha más importancia y extensión al desarrollo temático y al fin, creando la «Sonata», su más transcendental revolución.

No hacía aun muchos años, que la «Suite», para Clavecín, había sido creada en Alemania y ganado el favor de los músicos de la época.

En estas «Suites», o sucesiones de danzas de distinto carácter, pero unidas por idéntica tonalidad, se apoyó Felipe Manuel Bach, para crear la «Sonata»; de aquí puede deducirse fácilmente, la capital importancia de su innovación y que sólo un verdadero genio pudo cumplir.

Debo aquí aclarar, que la página denominada «sonata», por los antiguos clavecinistas, no tiene nada de común con la Sonata auténtica, esto es, con la reunión de tres o cuatro tiempos de forma absolutamente determinada por las leyes. Aquella no era otra cosa que una transformación de la «alemana», y que solo podía hacer preveer lo que sería el primer movimiento de las actuales, por su forma establecida en dos repeticiones y por su modulación principal a la dominante.

Naturalmente, las Sonatas de Felipe Manuel Bach, no eran más que un boceto de las grandiosas creaciones beethovenianas, pero

tienen el valor extraordinario, de constituir los cimientos de ellas.

Haydn, sincero y leal, reconoció el genio de Felipe Manuel y la influencia directa que ejerció en su obra con las siguientes palabras: «Aquellos que me conocen a fondo, saben que tengo grandes obligaciones, respecto a Manuel Bach, ya que tras de estudiar sus obras, he seguido su estilo».

Así, Haydn, fué el inmediato heredero del importantísimo legado de Felipe Manuel.

Bajo su genio, la Sonata alcanzó el primer gran escalón de su historia

El padre de la Sinfonía—por otra parte la Sinfonía en puridad es una Sonata Sinfónica—agrandó los tiempos y añadió movimientos, perfeccionó los desarrollos y dió a la forma una personalidad y un valor indescriptible. Con él, la Sonata, adquirió toda su fuerza constructiva y su perfecta unión arquitectónica.

En casi todas las que escribió, puede seguirse con absoluta claridad el plan formal, el andamiaje de la obra. Los temas se desenvuelven y se transforman con absoluta lógica; los procesos melódicos, se abren y se cierran, con un equilibrio perfecto; los enlaces, los puentes son una maravilla de justeza. La mejor ponderación de la música dieciochesca, se plasma en estas Sonatas, por otra parte sorprendentes de verbo, de inspiración, de lozana frescura, y en las que todo, por su natural gracia, parece improvisado.

La técnica instrumentística también es considerablemente perfeccionada en ellas y el dibujo de la escritura, tiene ya un claro perfil pianístico.

Facilidad: he aquí la palabra que mejor define el genio de Haydn, una facilidad de milagro que asombró a sus contemporáneos y que aún hoy día nos colma de estupor. Hay teóricos que quieren explicar la tremenda amplitud de su obra, sumando las horas que dedicó al trabajo en su larga vida; pero aparte de la ingenuidad que encierra el propósito de intentar dar una medida de tiempo al espíritu del genio, estas horas reseñadas, parecen insuficientes, para cubrir la labor abrumadora de que tenemos testimonios. Y lo

más sorprendente aún, es que esta sobrehumana superabundancia, no perjudicó al contenido musical de sus composiciones, ni empobreció sus ideas, ni atacó a la cuidadísima y acabada perfección de su estilo.

Cada mañana, cada tarde, cada noche, Haynd sin agobio, sin pena, al parecer sin esfuerzo, componía su música con la espontánea seguridad y la íntima alegría con que los pájaros saludan al sol desde las verdes rama.

Junto a Haynd se eleva la figura casi milagrosa de Mozart.

Nada en la vida ni en la obra de Mozart—su precocidad fué angélica—sufrió la tortura de lo demoniaco. Su música no luchó jamás por encontrar su acento; sin evoluciones, sin inquietudes, fluía como un mensaje que ha logrado su concreto medio expresivo. Era la verdadera naturaleza de aquel hombre «nacido para angel», en Mozart, nada se hace melodramático, su discurrir cotidiano, se podría reflejar en una lágrima callada que sonríe. Su sufrir humano es pequeño, casi familiar. La tristeza de su vida se nutre en una historia corriente de privaciones, de dificultades económicas. Pero del frío, del hambre que a veces padeciera, Mozart supo extraer el mejor vuelo de su firme ternura.

Nunca deja que su gesto se haga violencia o arrebato; todas sus aptitudes están envueltas en la serena dulzura, en el amoroso equilibrio que constituye su más pura esencia.

Así no es de estrañar, que a la intimidad de su clavecín, dedicara las más poéticas y sinceras confidencias de su genio.

Sus «Sonatas», reflejan todas, sin excepción, una concreción de líneas, un criterio expresivo tan determinante, que nadie puede sentirse desorientado ante su idea.

Sin embargo, esta transparencia de intención, Mozart, es uno de los compositores peor servido por sus intérpretes. La gracil finura y la pura filigrana de los trazados mozartianos, pierden su esencia entre las demostraciones y las pretendidas exigencias de un frecuente manierismo técnico. El virtuosismo con egoísmo exclusivista, con su intemperante y vanidoso yo, con sus tiempos

aerobrutales y sus sonoridades aturdidoras, es la antítesis indeseable del espíritu exquisito que anima a la música de Mozart.

A muchos artistas con aureola de divos, luego de triunfar plenamente en la interpretación de obras erizadas de toda clase de dificultades, los hemos visto luchar penosamente entre dudas y ambigüedades, con las nítidas y diáfanas líneas de una Sonata de Mozart, enturbiando la lógica de los procesos y sin lograr dar a su ejecución, la sutil poesía sonora que como atmósfera ideal envuelve cada una de sus páginas.

En las Sonatas de Mozart, todo obedece a la más alta musicalidad. Puro encanto, juego de arte sin esfuerzo, con la ingrátida ligereza de una improvisación de pájaros fugaces, es sin embargo, la música más exigente y que más pone de relieve las deficiencias básicas del pianista. De nada sirve los grandes recursos, la caja de los truenos ni el charlatanismo; la transparencia de su aparente sencillez lo acusa todo, lo recoge todo y ridiculiza todo gesto inhábil o insincero. Y que nadie se deje engañar por su escritura sin complicaciones, por su rápida y agradable lectura, y porque nuestra enseñanza un poco alegremente y a la ligera, utilice alguna de sus páginas, como piezas obligadas, para los alumnos de cuarto o quinto año; la obra de Mozart, es en la literatura pianística de una importancia extrema, y encierra problemas como el «jeu perlé», cuya resolución precisa de meditado estudio, y de ponderada ordenación de los propios valores.

Pero, la mayor dificultad que encierra el servicio pianístico de la Sonata, es su cantante expresividad, siempre y únicamente conseguida por la calidad del sonido y por su variedad y sabia disposición de planos.

Un Mozart seco, rígido, encuadrado en un compás escueto y metronómico martilleado por una mecánica articulación exterior de dedos, sin médula humana que le dé calor y anime, será un Mozart tan triste como ese señorón romántico que entre retardandos y suspiros histéricos, se empeñan en presentarnos algunos pianistas, como prototipo de un Mozart emocional.

Nunca queda un pianista en más pobre evidencia, que cuando quiere mostrarnos a Mozart desde su atalaya personal, por muy genial que este sea, porque la *verdad* mozartiana es indestructible como todas las fuerzas puras.

Con Haydn y Mozart, las Sonatas para clavecín, bajo el signo del orden y la gracia, cumplen su primer ciclo; con la revolución beethoveniana alcanza la fuerza expresiva arrolladora que abre las puertas inmortales del piano romántico.

Es difícil, muy difícil para un pianista—quizás la actitud de mayor perplejidad de un intérprete ante una obra—adoptar la postura exacta y convincente—para sí y para los demás—que centralice y equilibre en justa medida su intervención de las Sonatas de Beethoven.

Por un lado, el exceso de mala literatura, que como una rémora casi invencible, persigue, falsea y adultera el espíritu de la producción beethoveniana—Beethoven es con Chopin, el compositor más castigado por la cursilería irresponsable e indocumentada de muchos de sus pseudos-comentaristas—y por otro la última oleada romántica representada por los Paderewsky, Bauer, Friedmann, Lamond y algún otro—y por sus desmelenadas versiones de un Beethoven frenético—haciendo ejemplo con sus envidiables y clamorosos éxitos universales, han contribuido a deformar, casi irreparablemente, la visión y la medida musical de las más bellas, grandiosas y revolucionarias Sonatas que se hayan escrito.

Nosotros junto a Witter y Backhaus—también algo lejanos de los excesos dinámicos de Schnabel, y sobre todo de la exacerbada y desmedida lentitud desolada de sus Adagios—queremos y abogamos por una completa objetividad estrictamente musical, como base fundamental para la interpretación de las Sonatas que nos ocupan.

Esta objetividad musical, solo se puede obtener enfrentándose con el mensaje beethoveniano, con la más absoluta naturalidad, haciendo de la *técnica* el mejor agente de expresión. Y no se entiende aquí por técnica—nunca nos cansaremos de repetir, que la téc-

nica es producto directo del espíritu—la mejor ejecución de las notas, sino la plamación sonora—por medio de un conjunto de procedimientos sabiamente meditados y depurados en un rigor de escuela—de una inteligencia obediencia a los estrictos y claramente explícitos, mandatos de la partitura. Y llegados a este punto, tropezamos con el escollo de las ediciones.

En realidad, no existe ninguna edición de las Sonatas de Beethoven, que pueda reputarse como absoluta y completamente perfecta. La mayoría de los revisores—unas veces sin reparto ni criterio, y otras con sólida razón; pero no excesivamente felices—han puesto demasiado de sí mismo en el fraseo, en la metronomización, en los matices y en la digitación de las inmortales páginas. Así comprobamos con estupor, como el alto músico, que es Alfredo Casella, en la edición Ricordi, cambia ¡seis veces! de tiempo, sólo en la primera parte de la Sonata op. 53—escogerá esta conocida sonata como ejemplo—metronomizando cada caprichosa alteración, de la manera más arbitraria; como Moszkowski, en su edición, no señala ni destaca, en los compases números 344 al 370, del Rondo de la misma Sonata, una clara y determinante correspondencia melódica, de gran importancia para la comprensión del fragmento y pese a estar marcada en el manuscrito original; como Schultze,—en la colección Litolff—abruma toda la sonata, matizándola con una cantidad de reguladores tal, que si se observaran devotamente—contrariamente al carácter más elemental de la música beethoveniana—convertirían la obra en un insoportable y continuo vaivén sonoro.

La mejor fórmula para librarse de la torcida comprensión y de las equivocaciones personales de algunos *guías*, es profundizar en el estudio del transcendente pianismo de la Sonata, que vaya a ejecutarse.

Porque, pese a la contraria opinión de algunos ensayistas que, probablemente nunca han trabajado a Beethoven sobre un teclado, las Sonatas de Beethoven tienen—salvo contadísimas excepciones—una alta y señera personalidad pianística. No llegamos tan

lejos como Strawinsky, asegurando que muchos problemas de composición fueron vencidos en ellos sobre las necesidades—y facilidades también—de un teclado, pero sí creemos que en la mayoría de las sonatas beethovenianas, la más pura expresión de su construcción sonora va íntima y formalmente ligada a un categórico y determinante procedimiento, precursor—y ya vinculado—de la moderna escuela del piano.

¿Cuántos problemas de mero mecanismo no plantea en su conjunto las treinta y dos sonatas de Beethoven..? Que contesten por nosotros, el primer tiempo de la «Aurora»—maravilloso ejercicio para los cinco dedos—el segundo Allegro de la op. 7, extraordinario ejercicio para la flexibilidad de ambos brazos; la última parte de la «Claro de luna»—magnífica fórmula de arpeggios en todas las posiciones—; la «Fuga» de la op. 110—, suprema dificultad del juego polifónico—; y esto por citar solamente trozos de todos conocidos y popularizados.

Creemos deber decir, que hoy día—y sobre todo en España, en que, salvo contadísimas excepciones, no hay una escuela de piano definitivamente formada—es preferible conocer en qué radica y como debe observarse el *ritmo interior* en un Allegro de Beethoven, que el *programa sentimental*— muchas veces inexacto—que lo inspiró; que es mejor saber emplear el fraseo, el digitado y el ataque adecuados y precisos para la justa versión de un adagio, que estudiarlo bajo la impresión emotiva de la historia del momento psicológico que lo produjo.

El completo conocimiento de las posibilidades del piano, el empleo de una técnica adecuada para aprovechar estas posibilidades en todos los instantes, y aplicarlas a las necesidades de la obra, la *naturalidad*, la honradez y la sinceridad forman el conjunto de elementos que nosotros señalamos como esenciales para servir dignamente las Sonatas de Beethoven.

Todo esto quizás suene agriamente en algunos oídos; quizá parezca algo decepcionante para ciertas imaginaciones, pero es preferible buscar la verdad musical en la misma música, que disfrazar-

la o perdela, ahogándola en humo de trasnochada literatura.

Las últimas obras de Beethoven, con su arrebatadora entrega, con su calor y valor humano y sus magníficos hallazgos instrumentísticos, abrieron para el futuro de la música, caminos amplísimos y posibilidades expresivas insospechadas.

Entre ellas, las sonatas finales, constituyeron el más grandioso paso que la música daba, en la conquista pasional de un instrumento. El teclado así, fué ganado para el nuevo lenguaje que se iniciaba y los compositores que escriben para él, lo hacen ya bajo el signo del romanticismo.

El último mensaje del genio de Bonn, había sido entregado en Viena, en la dulce Viena postnapoleónica, ¿quién mejor qua el dulce Schubert, el vienés divino, podía recogerlo?...

No hay en Schubert, la pasional serenidad de Bach, ni la fuerza oceánica de Beethoven, ni la titánica energía indomable de Ricardo Wagner. Su espíritu no se arrepiente de la timidez ni de la modestia y concibe la posibilidad de sentir amor por la oscuridad y el alejamiento. Su genio es íntimo, recóndito; va por sus venas consustancial con la sangre, pero jamás sigue el cauce que lleva a las grandes voces, a los gestos desaforados. No conoce ni la vanidad ni la soberbia; por esto, su corazón sabe mejor que cualquier otro, cual es la verdadera expresión de la ternura.

Schubert, desnudo y real en su retrato, desprovisto del melodramatismo literario y de anecdotario alseado, quizá resulte desilusionador; pero es precisamente así, comprendido a través de sus actitudes cotidianas, conociendo sus debilidades y sus gustos como puede llegarse a entrever en toda su inmensidad, la potencia emotiva de su genio, de su facultad creadora.

La obra de Schubert, extensa y muy completa, alcanza su mejor cualidad en la riqueza melódica extraordinaria y en la profusión de ideas originales.

Por esto, la espontaneidad, es la virtud esencial del alma schubertiana. Esta espontaneidad encontraba en el piano, un precioso

instrumento, en el que directamente podía manifestarse, y a él consagró Schubert, muchas de sus mejores horas de compositor. Pero Schubert, no era precisamente un gran ejecutante. Hasta cierto punto desconocía los secretos del virtuosismo.

Técnicamente pues, desde el punto de vista exclusivo del pianismo, la obra de Schubert, sólo ofrece un relativo interés. ¿Dónde radica entonces el fundamental valor del Schubert pianístico?...

Empezaré por afirmar que el piano de Schubert, contiene muchas de las más bellas confidencias del espíritu poético del compositor. El vuelo soñador de su imaginación, hallaba en el teclado, su expresión ideal. En este sentido, fué un genial precursor del intimismo chopiniano, del evocador romanticismo de Schumann, del lírico dulzor de las Romanzas mendelsshonianas.

Sus «Momentos musicales», sus «Impromptus», sus «Divertimientos», son verdaderos poemas en miniatura, viñetas expresivas de deliciosa sinceridad, que a más de abrir el camino a la filigrana de la obra menor, que tanta intimidad procuró al piano romántico, inmediatamente posterior, hizo también necesario una mayor atención, un mejor cuidado de la expresividad, diversidad, y equilibrio de los sonidos.

Schubert, abordó la Sonata en perfecto ortodoxo de la forma. En casi ninguna de ellas deja de sentirse el aliento, la influencia beethoveniana. La op. 120, en la mayor; la op. 42, en la menor; y la en re mayor op. 53, son las más importantes.

La «Fantasía del caminante» es la más considerable obra pianística de Schubert. Poemáticamente, la sacude un aliento de noble grandeza. Poéticamente, se desarrolla movida por el más exquisito lirismo. La magnífica y dramática Fuga del tercer tiempo, constituye su más alta dificultad. Para servirla dignamente el pianista, ha de recrearla en su imaginación, y huyendo de todos los excesos—aun de los del propio autor—, verterla desde un concepto de pureza absoluta.

Por este concepto de pureza, el mejor Schubert pianístico, es el íntimo y soñador que abrió para el teclado la ruta deliciosamen-

te romántica de las deficiencias, sin costosos y trascendentes problemas. Ruta que nos conduce estremecidos hasta el evocador piano de Roberto Schumann.

.....

Uno de los triunfos esenciales del espíritu, sobre la materia que anima, es su hermosa y perenne capacidad evocadora. El cuerpo humano, vive en un presente indesviable, sus sensaciones de dolor o placer, sin específico temblor de añoranzas o recuerdos; si acaso se tiende en un mero deseo movido instintivamente hacia un inmediato porvenir, que por su misma inminencia, carece de elevación de anhelo.

Es el alma la que desde su consustancial unidad y permanencia divina, recordando atmósferas, paisajes, sonidos y acciones, nos crea una conciencia vital y una responsabilidad sentimental que, son las fuerzas regidoras y determinantes de nuestro mundo interior y de nuestra personalidad evidente.

Por esto, una de las virtudes más diversas y puras, con que la música nos domina, es su inagotable y luminoso poder evocador.

Sin copiar, sin meditar, sin determinar concretamente algo real, su onda sonora nos conmueve como un don de inefable gracia, con el lenguaje inmaterial misteriosamente sutil, de la sugerencia.

Schumann, desde su alma de poeta, sintió esta verdad, y la hizo suya, entregando en sus páginas sin reserva, los secretos emocionales de su vida transcurrida sobre el lírico pedestal del sentimiento.

Para Schumann, la música fué un maravilloso medio de liberación. Dejar hablar y hablar al corazón; desprenderse y entregar la voz constante que le inunda, para volver a llenarse de infinito; interpretar y cantar las pequeñas cosas dulces y buenas, que la vida le ofrece, acoger y mirar todo lo circundante, con la ternura de una inmediata y personal recreación. Estas eran las facetas claras, de su personalidad más íntima.

Por esto Schumann, es el músico evocador por excelencia.

Nada más sutil, más dulcemente expresivo, más absolutamen-

te genial, que esas transparentes y sencillas «Escenas de niños, viñetas brevísimas, en que la ingenua gracia del más puro de los poetas, evoca deliciosos momentos infantiles.

Nada más exacto, expresivamente, en su romanticismo sin excesivos desgarros, puramente descriptivos, de un estado líricamente anímico, que las páginas, diversas entre sí, por sus motivos inspiradores, de la obra ofrecida bajo el título de «Phantasiestücke».

Nada más íntimo, en su desenfado de jugar el cuadro con la caricatura, en un gozoso alternar, de la ternura y el humor, que la policromía sonora del «Carnaval».

Por esto, ante la obra pianística de Schumann, el mejor consejo que se puede dar al intérprete, inspirado en un pensamiento y concepto estético de Cortot, es: «Buscar infatigablemente, la verdad espiritual del hombre, a través de su expresión melódica, fijada y destinada en su milagro de belleza para la eternidad».

Pero no creemos por esto, que en el piano de Schumann, todo fué ocasión e intimidad. Su teclado, también conoció, el grito pasional, la tremenda voz desgarrada de su alma atormentada. Al pequeño cuadro poético y luminoso surgen también, monumentos grandiosos de textura ciclópea.

Su piano intimista de las «Escenas del bosque», del «Humoresque», del «Arabesco», de «Papillons», sabe transformarse bajo su genio, en el instrumento magnífico y deslumbrante, de los grandes mensajes formales. La Fantasía, las Sonatas, los Estudios Sinfónicos, el Concierto, nos entrega la verdad portentosa de un Schumann, más combativo, que entra de lleno, resolviéndolos en los conflictos agotadores del alma de su siglo. Su inconfundible acento romántico, no toma aquí cauces de ensueño, sino que sacude su natural energía, en una apasionada ráfaga, hermosa y terriblemente viril. La poesía y la evocación, siguen latentes, en todas sus páginas, pero ya no se detiene, estática y húmeda, ante la cabeza rubia de un niño que juega, ni ante la fuente ensombrecida de árboles, sino que va directa al fondo de la vida, arrebatadas por más

hondas y trágicas sugerencias, movida por impulsos esenciales más dolorosamente humanos.

El puro y tímido temblor espiritual—fronda romántica ideal—ha sido sustituido por el estremecimiento apasionado que suscitan los grandes problemas. El piano, adquiere su más amplia dimensión y se sitúa personal y potente junto al transcendental valor de las Sinfonías.

Este piano puede ser quizás, el de más profundo contenido del siglo romántico, porque nada de él está falseado; porque ninguna página está construida con concepciones más o menos claras, a un virtuosismo instrumental, que estaba por aquellos años en todo su apogeo. Tan verídica, tan escuetamente sincera es su tempestuosa Sonata en sol menor, como la sencilla frase de «Habla el poeta». Tan entrañable, tan legítimos son los dificultosos «Estudios Sinfónicos», como la sencilla expresividad serena y simple, de la segunda romanza en fa sostenido mayor.

Y esto es así, porque los escollos de ejecución que presentan estas obras capitales de Schumann, provienen y están emanados naturalmente, de las necesidades y exigencias planteadas por la música; para poder encerrar en toda su verdad, el mensaje que motivándolas, las creó.

Por esto, el intérprete, ante la obra de Schumann, ha de olvidarse un poco, del mero formalismo pianístico, para entrar más dentro del mundo espiritual, de la atmósfera en que la idea del compositor se desenvuelve. Es inútil querer abordar el piano de Schumann, por los caminos de la virtuosidad; por estos senderos, sólo aguarda el fracaso, hay que afrontarlo con el corazón desnudo y llenarlo con oleadas de generosa sangre. Así, la virtuosidad, se dará por añadidura, con un resultado directo de la interpretación.

Hasta ahora, el piano ha sido un medio, no una finalidad.

Federico Chopin, por el contrario, en el teclado ve su única dimensión musical, sólo a él se entrega y sin que a su sensibilidad dulce, casi femenina, le tienten las sugerencias emotivas de otros

instrumentos más naturalmente expresivos, en él vuelca confesional y constante, el más lírico y poético mensaje de romanticismo.

Chopín, así se nos ofrece como ejemplo de predestinación pianística más claro y más fecundo de toda la historia de la música.

Su genialidad circunscrita, y orientada en una sola dirección, fué decisiva para el instrumento. Por esto, el piano de Chopín, es siempre absolutamente perfecto. El contenido musical de sus obras, encuentra en el teclado, su marco justo, insustituible, gracias a esa predestinación ideal a esa milagrosa intuición pianística, por lo que todo se hace luz de hallazgo para la técnica y donde no hay sitio para la fórmula, obligadamente construída como recurso deslumbrante, sino que por el contrario, en ella todo se convierte en procedimiento insospechado, nuevo y legítimo de expresión—secreto descubierto y revelado—legado a la posteridad, por la fácil y sencilla naturalidad de las verdades eternas, como base y potencia fundamental, para la creación de una enseñanza y de una escuela.

En ningún momento la obra de Chopín, es convencional. El piano visto desde dentro del espíritu por el pianista, no ofrece problemas al compositor, y libremente el músico no encuentra en él rémoras ni límites, para exprimir el sentido íntimo, el carácter genuino de su entrañable lenguaje.

El romanticismo de Chopín, no es—contrariamente a lo que muchos creen, arrebatador ni declamatorio. Soñador, íntimo, poético, sustancialmente confidencial, se envuelve en un pudoroso rubor, que no quiere saber nada de desmelenamientos excesivos.

Chopín, no desgarrar nunca sus vestiduras, no se mesa los cabellos, ni se desata en ademanes descompuestos, cuando vierte musicalmente su desesperación. Es más hondo, más sincero y más sencillo. Su verdad no precisa para ser expresada y para ser comprendida, que la espolée, y le dé fuerza impresionante, el oropel de una teatralidad más o menos barata. Su verdad es tan humana, y tan divina, que, en sí misma, en su pureza, tiene la suficiente fuerza para convencer y emocionar.

No; no es posible interpretar a Chopín, desde una atalaya de exacerbada pasión. Chopín, no es ráfaga, sino brisa; no conoce la selva sino la fronda; no corre hacia el abismo, se detiene en los valles. Por esto no se interesa por la tremenda voz de la orquesta; su latir, su vibrar, no es estremecimiento sino temblor. Todo en él es recóndito, interior, contenido en el molde irreal de un ensueño.

He hablado antes de la predestinación pianística de Chopín. En efecto, aunque nos refiramos a él en un sentido meramente técnico, todo su piano en el momento de producirse, es absolutamente inédito. El mismo dibujo de su escritura, es completamente personal y fácilmente reconocible.

Pero sobre lo que quiero insistir, es sobre la originalidad con que Chopín resuelve sobre el teclado las dificultades de los nuevos problemas de ejecución, hasta entonces no entrevistos, que plantea al pianista.

No existe una sola faceta del mecanismo que no haya sido tratada por él, desarrollada y perfeccionada. Su pianismo resume en sí, todas las experiencias, y un núcleo sorprendente de posibilidades desconocidas. Por esto sus obras ofrecen a la consideración del intérprete, un tremendo escollo de dificultad, oculto tras una aparente sencillez un poco desconcertante. Así es preciso decir, que todo Chopín—sí, también el de los valeses, el de las mazurcas, el de los nocturnos—sólo debe ser abordado, luego de estar de vuelta de un buen dominio del teclado. Es erróneo creer que el Chopín más mundano, más de pequeño salón, sólo representa un divertimento, al que todos se pueden entregar. Tras su diáfana escritura a primera vista fácilmente abordable, existe un mundo particularísimo en el que no se puede entrar legítimamente, sin un grado elevado de técnica. Pese a múltiples apariencias, la obra de Chopín, no es virtuosística. Para ello su técnica es demasiado perfecta, sus hallazgos instrumentales demasiado geniales y su espíritu demasiado puro y sincero.

El exceso de virtuosismo que a veces se le reprocha, no está en él sino en sus equivocados intérpretes.

Por otra parte, ya he dicho cómo su sensibilidad repudiaba todo exceso y cómo su arte delicado era antítesis del divismo espectacular.

En este sentido, su técnica de pianista, es una razón más para comprender la verdad de su personalidad.

Su juego pianístico, elegante, sugeridor y ligero, se apoyaba en dos propósitos fundamentales; la expresión noble, obtenida por la calidad del sonido, y la infinita variedad de matices para dar colorido a esta expresión. Es un error—como más de un musicólogo asegura—creer que Chopín no empleaba las velocidades de vértigo, ni las sonoridades brutales, por su débil estado de salud. Si Chopín no empleaba en sus conciertos estos procedimientos tan queridos de la gran virtuosidad, era sencillamente porque iban contra su manera de ser, contra su convicción estética; en una palabra porque le repugnaban. Para aporrear un piano no hace falta, ni mucho menos ser un Goliat; con no saberlo tocar bien, es suficiente.

Asegurar, como cierto ensayista asegura, que «la variedad de su ataque podía reemplazar una potencia, que su condición de enfermo le impedía» es falso y absurdo. Afortunadamente, no se precisa un esfuerzo, extraordinario, para despertar el caudal de armonías o de ruidos que en la caja sonora se remansa. La abstinencia, pues de Chopín, no encuentra su razón de ser, en un agotamiento físico, que ni en caso extremo, podía llegar a tales límites, porque Chopín sorprendió—y conquistó—a París, con su técnica interpretativa, soñadora, desde su primer concierto en la casa Pleyel, dado el 26 de febrero de 1832, cuando sólo contaba veintidos años, cuando aún la tisis, no le había hecho presa. No; no fué su debilidad sino su personalísimo arte de tocar, el que hizo exclamar a Auber: «¡Chopín, usted me hace descansar del piano»... Y era verdad, Chopín, hacía descansar de aquel piano abrumador, que tenía en Liszt, su más genial epígono. Pero, no se crea por es-

to, que Liszt fué sólo un virtuoso; lejos de ello puede reconocérsele como uno de los más fecundos talentos de la historia de la música.

Vario, superabundante, genial, se entregó con entera generosidad, a todas las empresas musicales, y llenó el siglo XIX, con el calor de su humanidad, de su fervorosa y abnegada nobleza.

Si estudiamos sus obras más serias, sus pensamientos más hondos, veremos que están desprovistos de oropel. Lo fundamental está logrado en músico puro, que olvida la posibilidad de la concesión.

Pero la facilidad tiene sus caídas, y la facilidad para el virtuosismo que Liszt poseía, como una de sus más destacadas cualidades natas, se convirtió en lo que puede reputarse como su único defecto. No es extraño que este exceso de virtuosidad como efecto buscado, se amparara preponderantemente, en la música compuesta para el instrumento que tantos desvelos técnicos, que tantos éxitos sin precedentes, le había proporcionado: en el piano. Ahora bien; dentro del concepto *virtuosidad*, no puede encuadrarse igualmente, todas las obras pianísticas de Liszt. Porque si la buena virtuosidad, es en ocasiones imputable al genial músico, en otras, es preciso reconocerle nada menos que la creación de una forma virtuosística, legítima e inédita; que abrió al teclado nuevos horizontes, y preparó al mecanismo el camino para la conquista de específicos valores técnicos.

No es posible, valorizar igualmente, la esencia poemática y descriptiva de los grandes «Estudios transcendentales», con la superficialidad de los «Nocturnos», ni la íntima poesía de las «Peregrinaciones», con la banal grandilocuencia de las adaptaciones de óperas. Ni es lo mismo en el orden técnico, los verdaderos hallazgos pianísticos de los Estudios, que las fórmulas charlatanescas de las «Rapsodias». Estas últimas composiciones han hecho mucho daño a la reputación de Liszt.

El mismo autor nunca las tomó demasiado en serio. No son otra cosa que una estilización de la rítmica sincopada, y de las

melodías emotivamente pegadizas de la música zíngara. Sin embargo, en ellas se ha basado una generación de músicos para juzgar el piano de Liszt. Y a estas alturas, no es lícito equivocarse. El verdadero mensaje pianístico del gran compositor húngaro, no está, ni mucho menos, en estas brillantes imitaciones de los rapsodas de su país, sino en la entrega absolutamente genial de su original medida de músico, encerrada en problemas de mecanismo hasta entonces no entrevistos por nadie, expuestos en su «Gran Sonata» en su «Fantasía después de una lectura del Dante» y en sus «Leyendas».

Quizá sea acertado calificar a Chopín como poeta y a Liszt como orador. Porque Chopín, siempre escribió con el corazón, sin dejarse arrebatar nunca por el eco de la propia voz, mientras que Liszt, a veces, gustaba en dejarse llevar por la fuerza de su torrente interior. Pero que nadie crea por esto, que Liszt desconocía el intimismo en el piano.

Quien así piense, que interprete o que oiga «Los Sonetos del Petrarca», las «Armonías poéticas y religiosas» las páginas diversas de «Peregrinaciones a Suiza», y «Peregrinaciones a Italia».

Si, el piano de Liszt, es virtuosístico; pero no sólo el deslumbrante de la «Campanela», o del «Mefisto Vals», sino el trascendental de las obras que por su envergadura están fuera del vulgar alcance.

.....

Tras del ciclópeo e íntimo piano de Brahms,—contraste del torrente que arrolla y la fuente que canta, esencia de Schumann, y fuerza e idea de Beethoven—último mensaje de los teclados románticos y de las picantes y dulces audacias de Grieg, surge Debussy.

El sistema armónico no ha cesado desde su creación, de enriquecerse con continuas conquistas. La evolución ha sido completa y ya no se puede ir más lejos por huellas conocidas.

Por lo tanto, la hora de la revolución ha llegado. Y es Debussy,

el que la lleva a cabo, transformando el sistema y ampliando los hallazgos instintivos de Moussorgsky.

Y junto al virtuosismo de Liszt, Talberg, o Rubinstein, se concretó otro virtuosismo, más ideal, e igualmente costoso. El mundo impresionista estaba ganado para el teclado.

Desde su primera obra para piano inicia Debussy su maravilloso camino. Ya en la «Sarabanda» de la *Suite* «Pour le piano», el sensual, el refinado Claudio Aquiles, descubre su elegante indolencia, su galante orientalismo; pero no por ello esta página, deja de tener una grave nobleza de ritmo y de expresión, casi ceremoniosa muy siglo XVI.

El «Preludio» de esta obra, está escrita muy en virtuoso y la «Tocata» que la concluye, es, con «Mouvement», el trozo más puntillista, más secamente mecánico de su producción.

Aunque «Masques» acusa aún, aristas de seca dureza, es un buen apunte, que nos lleva a su primera obra pianística por completo independiente; a «la Isla alegre»...

En esta obra, en que la mas desbordada fantasía, la más exuberante riqueza de espíritu convertida en dibujos ajilísimos, aéreos, pero de intención aguda y penetrante; en que maravillosos e ingrávidos trazados de notas, sofocan los temas en combinaciones originales y variadísimas, la policromía cegadora del conjunto, es ya enteramente debussysta.

Es aquí donde el pianista inteligente se encuentra con la primera gran dificultad interpretativa de Debussy. Para ejecutar sus pasajes en arpegios, escalas, sobre los cinco dedos, para lograr su pimpante vertiginosidad, ha de servirse del «Jeu perlé», especialísimo, en el que los dedos desfloran el teclado bajo el flexible impulso de los brazos, que son los que han de crear el sonido exacto vibrante o dulce, claro o perdido, pero siempre redondo, pleno, sugerente.

La magia de las veladas de las misteriosas sonoridades debussystas, fantásticas, alucinantes, tienen su apogeo, su poética plenitud en las «Estampas», en «Reflets dans L'eau»—fluidez de soni-

dos, que evoca el tenue movimiento de las ondas, y los arpones que la luz clava sobre la masa acuática—en «Poissons d'or», dorados peces que bajo el verde del estanque ritman en fugaces y eléctricas escapadas, su maravillosa teoría de luz—... en los dos cuadernos de «Preludios».

El mecanismo desaparece, como tal mecanismo, para dejar paso a un exquisito sentido del «touché», a una milagrosa ingravidez y flexibilidad de la ejecución. El espíritu, el sentido auditivo, una anímica necesidad ineludible de crear la sonoridad precisa, determinarán la manera de pulsar las notas; sólo así, podrá encontrarse el medio de plasmar una realidad que sueña desde los más amplios fortísimos a esos acordes que se pierden impalpables difundidos en una lejana niebla, en la que se oyen campanas, voces de niños o risas entre flores.

«Brumas», «Hojas muertas—«Canope», «La niña de los cabellos de lino», «Lo que vió el viento del Oeste», «Velos», «La Catedral sumergida». etc., son sutiles cuadros que reflejan, no una forma, sino una manera de sentir; una refinadísima inclinación del alma, sobre la dulzura más o menos sensual del perfume, que como vida íntima, se desprende de la existencia real o imaginada de las cosas.

Que nadie se acerque a estas obras, como un juego definido y concreto, aunque lo haga hablando de exactitud, de claridad, ni aun de pureza de técnica.

Esto es arrebatarse a Debussy, su medular consubstancialidad, su mejor y quizá único mensaje, su lírica y poética verdad. Pensemos que la transparencia, la diafanidad, la ternura del alma musical de Debussy, tiene siempre en su entrega, el misterioso temblor de la gota de rocío que vive su único minuto sobre el rojo terciopelo de la rosa.

.....

La influencia del arte de Debussy, sobre los músicos europeos inmediatamente posteriores; marca con un signo de fuerza indudable, sus diversas trayectorias estéticas, por opuestas que sean.

El eco de su voz, propagándose por todos los rincones de Europa, escandalizando a las viejas academias, y encandilando a los nuevos llegados, sacude e inquieta al mundo musical consciente, y proclama el triunfo del luminoso impresionismo. Es la hora de los Caplet, Sevorac, Ducasse, Ravel y Roussel.

De todos los teclados se desprende el nebuloso ensueño de sutiles impresiones un poco inconcretas, difuminadas por su propia atmósfera envolvente.

Pero todo pasa y la reacción no se hace esperar mucho.

Con los Kolchlin, Strawinsky, Hindemith, Schomberg y Alban Berg, llegan los *retornos*, la poliritmia y la politonía; detrás el grupo parisino de los «seis», con Honegger, Milhaud y Poulenc a la cabeza. Con ellos estamos ante las más actuales fisonomías de la música.