

mente, como es de rigor hacerlo en tratados empíricos, á presentar una nomenclatura más ó menos detallada de las diferentes partes constitutivas de la fuga. Cuando aborda un punto determinado de prácticas da, aparte de la definición exacta, la teoría y los medios de proceder en la práctica. La *musicalidad* de la fuga, finalmente, es una de las condiciones de esta forma de arte que más han llamado su atención, sentando la conclusión indiscutible, que la fuga ha de ser tratada como una *obra musical*, no como la resolución de una serie de fórmulas, que por esto la llamaba Berlioz «la obra ingrata de un compositor». La buena labor educativa hecha por el tratadista, merece que se le haga justicia, precisamente porque no ha deducido los principios de la enseñanza de esta forma de arte de sus prejuicios y gustos particulares, sino de la naturaleza, de la naturaleza misma de las cosas.

Destínanse al final de la obra algunos capítulos complementarios á ciertas cuestiones curiosas históricas y literarias, que llamarán la atención de los lectores profanos: la historia de las teorías armónicas (puramente acústicas en un sentido y prácticas en otro); la del *motete* (estudio teórico de la composición de este nombre, primeramente técnica y luego litúrgica); la de la *canción* (artística) y del *madrigal* (siempre avalorado el texto con ejemplos bien elegidos y nociones históricas exactas) y la de la *evolución progresiva* del arte, desde la Edad Media hasta el Renacimiento.

Como se ve, el plan, aunque no nuevo, pero que se presta á destruir rutinarias enseñanzas, era indispensable hasta cierto punto, y obligado tratándose como se trata en la obra de asimilarse las evoluciones de la forma por el conocimiento teórico é histórico de sus desarrollos múltiples, que han de dar para lo sucesivo la norma exacta de otras evoluciones á que tiende incesantemente el arte.

## MONODIA Y POLIODIA

Á mil leguas huelen estos términos á técnica ó á cuestión de enseñanza musical. Y ¿qué será esto de enseñanza monódica ó poliódica?

Piensa la generalidad que la monodia—la melodía, como se dice vulgar y empíricamente—no se enseña, sino que nace de la inspiración. Y de la misma manera se cree que la poliodia—llamada lisa y llanamente la armonía—es toda ciencia, enseñanza, de esa enseñanza que *entra...* haciendo sangre, y que la inspiración no tiene nada que ver con la riqueza armónica de una composición musical.

Estas ideas corrientes y molientes son falsas de toda falsedad. El alma, cuando ha sido conmovida, tocada por una obra de arte, no analiza la obra, no pone en el fiel de una balanza lo que representan la ciencia ó la inspiración como peso específico: la siente y esto es todo.

Las mismas opiniones corrientes, que son falsas porque no se apoyan en la observación ni en lo cierto, son falsas, además, porque no emanan de esas altas percepciones del hombre que á fuerza de ciencia y de constancia obcecada ha podido remontarse á la sencillez primitiva de un orden de conocimientos, sean cuales fueran, considerando la pura nadería artística de toda ley impuesta *a posteriori*, en lucha abierta é incesante, tan

ignara como inútil, al cabo y á la postre, con la ley genérica *a priori*.

A unos y á otros, á los últimos especialmente, es necesario explicarles, *ce por be*, que por medio de preceptos ingeniosos se pueden descifrar los misterios enigmáticos de la poliodia; que, sin embargo, este arte es, ante todo, el lenguaje natural de ciertos individuos bien organizados; que maravillas y más maravillas armónicas pueden albergarse en la mente inspirada de un ser ignorante y, en fin, que la enseñanza de esa fuerza que viene de dentro y no obstante no se enseña, puede formar y forma, realmente, artistas inspirados, que buscan, se atreven y *troban... controbaduras* nuevas sin las vacilaciones ordinarias que ponen obstáculos y hasta asechanzas interesadas á sus sublimes raptos geniales.

De la misma manera la monodia, lenguaje natural de muchos hombres, puede serle enseñada con fruto al individuo, aunque estalle y cante en el cerebro del artista, sin necesidad de otros estimulantes que los de la emoción. El individuo mal dotado no hallará, seguramente, el genio, ni le será dado hallarlo en esta enseñanza cuando ésta, en vez de obliterar facultades, despierte y avive las que pueden estar dormidas: al artista inspirado que las tiene bien despiertas y preparadas, todo le será dado en cambio si las alimenta como estimulantes de la expresión precisa y sencilla de la idea que enciende su mente, dando, á la par, vigor de buen gusto y pureza de líneas á su estilo.

Al llegar aquí el lector observará con cierta sorpresa, sin duda, que empleamos el vocablo monodia en sustitución del vulgar de melodía. Así es, en efecto. En este sentido lo empleamos, ya lo hemos dicho antes, porque la melodía en el decurso de muchos años ha adquirido derechos de ciudadanía musical especialísimos y restringidos por abusos de tales derechos.

La melodía se enseña más ó menos empíricamente en todos los centros en que cada maestrillo tiene su librito destinado á esas enseñanzas. ¿Qué se enseña en los libritos? A escoger una serie de notas rimándolas y á encuadrarlas con olímpica idiotez en el marco obliga-

do de medidas ternarias ó binarias; á agrupar estas medidas en pelotones, encerrándolas en especiales compartimentos, uno de los cuales ha de destinarse, indefectiblemente, á *tout seigneur tout honneur*, á la dominante, y el otro, el de enfrente, por leyes ineludibles de derivaciones de la línea melódica y de exigencias de la cadencia perfecta, á esa otra muy señora nuestra y de todos en general, llamada la tónica, señora muy absorbente y dotada de unas condiciones de autocracia que sólo de nombrarlas pone de punta los pelos.

Las series de notas tales, bien presentadas y apañadas, como forman intervalos más armónicos, en realidad, que melódicos, producen de cuando en cuando, por contingencias largas de explicar (y aquí entramos ya en la segunda parte del librito, en el *sancta sanctorum* de la armonía), producen, decíamos, lo que hemos dado en llamar acordes, los acordes que forman la base de la melodía. Es esto tan cierto y verdadero como la luz que nos alumbra... cuando hay luz, pues la frase musical para merecer el título de melódica (dado el sentido que á esto dan los melodistas de profesión), debe construirse sobre un bajo y no así como así, sino un buen bajo, muy tonal, muy... ¡qué sé yo qué cosas más! que inspira, ciertamente, armonías correctas, de acuerdo con los postulados y fallos del librito en cuestión.

Pero no acaba aquí todavía esta monserga. Melodía y armonía han de modular alguna vez, no mucho, y cuando se alejan de casa sólo les será permitido frecuentar los tonos... del vecindario. Salir á modular al aire libre, llenándose los pulmones de aire bien ozonado, es poco correcto, y expuesto además á coger un tabardillo. Hay que escribir todas estas cosas en el modo mayor y en el modo menor (la paleta musical no tiene más colores que el blanco y el negro), sin olvidar que al menor se le ha de engalanar con aquella curiosa sensible que, con intereses y todo, se pide prestado al mayor. Y con esto, bien mezclado y agitado todo, ¿se cuela, al fin, y queda hecho el producto musical? No: hay que atender, principalmente, á la prohibición absoluta de modificar la esencia pura y única de estos mo-

dos, pues si de modificarlos se trataba, sería tachada la melodía que enseñan los librillos de homofonía híbrida cantollanesca, de exotismo corruptor ó, lo que sería más degradante, de *música natural*.

Y con esto, el fiel y aplicado discípulo del maestrillo del librillo en cuestión, ya está en disposición, pongo por caso triste, de escribir una *Stella confidente* con todas las cualidades de una estrella confidente de tal calibre como la de marras, una de esas naderías de cantinela que tan alto proclaman los campeones de la melodía redentora, los señores del *bel canto* del margen.

No y mil veces no: la monodia y la poliodia no se enseñan en los librillos de los tales maestrillos. Sus enseñanzas han de buscarse en la *música natural*, no reglamentada por un arte circunstancial y erudito con erudición exterior de inopia artística; en la *música natural*, superior á todas las músicas, porque toda la música arte ha nacido de ella, y de ella no podrá separarse si ha de vivir, como vivirá, eternamente.

Siglos y más siglos han escuchado la pura emanación de la monodia popular: sólo ella permanece en pie mientras evolucionan y se transforman por misteriosas regresiones y avances la técnica, los procedimientos, los convencionalismos de formas ocasionales, los modos del arte; sólo ella permanece firme, ajena á toda preocupación, diríase que conservando la memoria de almas y de sentimientos que se han transfundido en otros sentimientos y en otras almas, transmitiendo de edad en edad la verdad pura de la emoción, convertida en música por mera exaltación de la emoción hablada en su eterna y majestuosa sencillez.

La monodia popular es tan bella como lo ha sido siempre, como lo será sin duda perdurablemente: será posible igualar su perfección estudiando el modo de asimilársela: será posible, y lo es ya gloriosamente en nuestros días—contémplese si no ese surgimiento espontáneo de nacionalidades musicales que han entrado en lo que podríamos llamar la cosmogonía ideal del arte,— será posible, repetimos, asimilársela para restaurar lo caduco y perecedero por incesante necesidad de reno-

vación de formas; mas no será sobrepujada quizá jamás su belleza, fuente perenne de inspiraciones primeras. Todas las bellezas que el artista ha creado son bellezas posteriores, irradiaciones de aquella pristina inspiración: como ha cantado ayer, así cantará mañana el alma misteriosa de la humanidad.

## CRÍTICAS BATUECAS

«Hoy adelantan las ciencias que es una *barbaridaz*»— dicen en aquella conocida zarzuelita.—Y ¿qué me cuentan ustedes de lo que adelanta hoy también la crítica artística? Una *barbaridaz*, ó con más propiedad dicho, muchas *barbaridaz-des* en una sola toma.

Algunos botones (de fuego) de muestra. Ahí van.

«Los dedos marfileños de la gran pianista» (menos mal que quedase en *marfileños* y no en *marfilados*, como dijo otro crítico)... «Los dedos marfileños de la gran pianista hieren el teclado con el vigor masculino ó lo acarician con la suavidad, la elegancia, la *ternura* de las alas de una mariposa...» Vamos á cuentas. Si los dedos humanos fuesen de marfil, el arte de tañer el piano resultaría un juego *granizado* de carambolas, un divertidísimo choque de marfil contra marfil que convertiría el piano en un *xilofón*. No me resulta, además, la galantería de llamar *marfileños* á los dedos de una dama, colocándola de golpe y porrazo entre los *dignos* individuos de la familia de los proboscídeos. Tampoco me resulta que unos dedos marfileños acaricien con la suavidad, la elegancia y la *ternura* de las alas de una mariposa. ¡Oh! Las cosas que se escriben... para no decir nada. Pero prosigamos.

«Los que aguardaban el acento femenino en todos los momentos... se admiran de aquellas sonoridades gran-

diosas que luchan con el nutrido conjunto instrumental y lo vencen en formidable contienda, en la que los brazos» (*¿marfileños también?*) «se agitan con ademanes de caudillo victorioso» (*¿armas al hombro, arrr!*) «y las manos» (*¿marfiladas?*) «caen enérgicas» (como la maza de Fraga), «viriles, impetuosas, sobre el piano, buscando» (como quien busca caracoles) «el acorde solemne y hallándolo» (que es mucho hallar) «siempre justo» (*¿cuénteselo usted al afinador*), «preciso, vibrante, para irlo amortiguando con las gradaciones de un crepúsculo» (no confundir el crepúsculo pianístico con la familia de insectos lepidópteros, dados los arranques zoológicos de ese crítico) «hasta que la frase melódica, la idea, quedan flotando como un hilillo de oro» (eso es hablar fino) «que se desprendiera envuelto en nubes misteriosas desde el cielo al mar».

¿Van ustedes entendiendo algo de toda esa mezcla de marfilerías, de *ternuras* de alas de mariposa», de «ademanes de caudillo victorioso», de búsquedas de «acordes que siempre se hallan justos» cuando los dedos... y el afinador no los marran, de «gradaciones de crepúsculos y de hilillos de oro que se desprenden envueltos en nubes misteriosas»... *ut supra?* Yo tampoco, gracias á Dios y... á la Constitución del reino. Pero prosigamos.

...Y «aquél Tschaikowski, elegíaco y lloroso, que parece haber pretendido» (eso son voces que hicieron correr los patos por no dar su cuello á torcer) «en su Concierto en *Si* azul marino—*bemol*—menor, que la orquesta y el piano riñeran duelo empeñado de sentimientos y pasiones.»

Pero ¿está usted seguro, seor crítico, de que el señor Tschaikowski se propusiera reñir tal «duelo empeñado de sentimientos»? Pues le digo á usted, á mí me lo parece, por lo menos, que el tal señor, muy señor mío, tendría un llanto *elegíaco lloroso* muy fuerte y de muy malas pulgas.

«Con unanimidad galante se acogió la obra de (un maestro español)... Algo parecido, mejor dicho, agravado, ocurrió con una serenata del maestro ruso Glazou-

noff, inspiración lindísima y graciosa, sin otra trascendencia, y que parece, y sin duda lo será, percibida en la música popular de Andalucía, á través de Bizet...» Y si resultase, ahora, que quien miró «de primera mano», «á través» de los cantos de los bohemios rusos fué Glazounoff, que no tenía más que asimilárselos, y no Bizet, que los miró «á través» de un españolismo andaluz musical de *clínquant*, ¿qué diría usted, seor crítico? A haber sabido que por allá, en los países de Oriente, se dan *soleares* y *playeras* y *cañas* y *paños morunos* como en Andalucía, no habría usted escrito, como caso extraño, que «alguien hubiese pensado que esta serenata» (la de Glazounoff) «debiera ser obra del español Fulano» (¡quíá!), y el poema de éste (*El diablo mundo*, nada menos) del ruso Glazounoff... Y no repito ya el ¡quíá!, porque Glazounoff hubiera podido escribir *El diablo mundo* tan perfectamente bien como escribió la serenata *sin mirar*, de primera mano, por supuesto, á través de Bizet ni de nadie.

«Los que se sorprenden por las maravillas de mecanismo á lo Roshental, se han convencido de que el piano es vencido por la agilidad prodigiosa de esta mujer...» (¿la agilidad es mecanismo ú qué?)... «Los que ensalzan ó discuten la interpretación caprichosa que da á las obras de los grandes maestros Paderewski y se rinden fácilmente á los efectos hallados en una traducción libre y caprichosa, quedáronse atónitos ante la traducción fiel, correcta, respetuosa, de las bellezas inmortales de aquellas páginas dictadas por la musa que inspiró al genio...» O en términos más... contundentes, como escribía otro crítico batueco: «¡Qué diferencia tan grande entre la simpática distinción de esta ilustre dama y las excentricidades (*trop fort, trop fort, mon ami*) presuntuosas (¡comprímete, Julián, que tiés madre!) de un Roshental ó de un Paderewski!» A Roshental se le dijo todo esto de las «¡qué diferencia!», comparándolo con el anterior en orden á la venida de Roshental. Llega Paderewski y salen otra vez á relucir las ¡qué diferencia! acostumbradas.

Aparece no ha mucho la Teresa Carreño y se echa

mano de las ¡qué diferencia! que en materia de crítica batueca implican la valentía del «á moro muerto gran lanzada», algo así como el «te perdono la vida, caste-gao, si me sacas del pozo».

Para la crítica batueca y el *servum pecus* de los que toman el chocolate intelectual con migas tostadas de tal crítica, el último tenor, el último pianista, la última ópera de la tanda, el último *croquenotes* de turno es el mejor, el marfileño ó marfilado, el crepuscular, el viril, el caudillo, el que flota «como un hilillo de oro que se desprendiera envuelto en nubes misteriosas»... *ut supra*.

Y para terminar, ahí va ese cohete final inventado por un pirotécnico-crítico batueco:

«En el programa de mañana figura el gran *septimino* de Beethoven, ejecutado, como se debe ejecutar siempre, por los siete instrumentos para que fué escrito.»

—Y, diga usted—pregunta un curioso á Gedeón:— si se cuadruplica el número de ejecutantes del *septimino*, ¿qué será entonces la composición?

Respuesta de Gedeón, muy serio:

—Un *veintiocheto*.

¡Oh! las cosas que se escriben para proteger la industria papelara y la fabricación de tintas de imprenta.