

M U S I C A

LA "AUTORIZADA OPINION" DEL VIRTUOSO

Por Jesús BAL Y GAY

EN MI ARTÍCULO anterior traté de examinar las características del profesional, en cuanto compositor o intérprete. Pero me quedó por considerar otra cuestión íntimamente relacionada con aquélla: la de la autoridad del profesional para opinar de música.

En teoría y aparente buena lógica, el profesional de la música tiene más autoridad para opinar de ella que el aficionado, de igual manera que parece más autorizado que éste para componer o para tocar un instrumento. Pero así como esto último resultó según aquel examen un supuesto falso, lo primero pudiera resultar también. El tener como profesión la música no es garantía de musicalidad. El saber mucha armonía no es prenda de nuestra capacidad para componer. El llevar toda la vida tocando un instrumento no significa que lo toquemos a la perfección. En cualquiera rama de la música puede darse el caso de que un aficionado supere con mucho a un profesional.

Pues bien, otro tanto sucede a la hora de juzgar. La opinión de un simple aficionado puede ser más valiosa —aunque, por supuesto, se cotice menos— que la de un crítico profesional. Por ejemplo, las *Notas sobre Chopin* de André Gide resultan infinitamente superiores a lo escrito por muchos ilustres chopinistas, pianistas y compositores archiprofesionales. El lector que no las conoce pensará que se trata de una sagaz interpretación literaria de la música chopiniana. Pero no hay tal: se trata —¡quién lo diría!— de un estudio verdaderamente musical, técnico, animado de una musicalidad de primer orden. Pero —replicará el lector— ¿era Gide músico?, ¿no fue toda su vida un escritor y nada más que un escritor? Pues sí, eso fue Gide toda su vida, un caso ejemplar de vocación literaria, un profesional de la literatura como el que más. Pero, además, sabía muy bien su música y tocaba muy bien el piano y —lo que es todavía más importante— estaba dotado de una fina musicalidad. Exento de la vanidad del virtuoso, pudo acercarse a la música con tanto amor como humildad. Y a quien así se acerca a ella ésta no deja nunca de revelar sus secretos más íntimos. Por eso las *Notas sobre Chopin*, obra de un aficionado, valen por muchos libros sobre el músico polaco aureolados por el prestigio profesional de sus autores.

Claro está que, en principio, hemos de conceder más autoridad a la opinión de un profesional que a la de un aficionado. Lo contrario sería una actitud subversiva, enteramente inadmisibles. Pero el que depositemos en principio nuestra confianza en la opinión del profesional no quiere decir que hayamos de admitirla a ciegas, y definitivamente. Porque, aparte lo falible de toda opinión humana, muchas veces está condicionada por el prejuicio, la incomprensión y, lo que es peor, la ignorancia.

La opinión del profesional puede nacer con el prejuicio como vicio de origen. El que a lo largo de los años logró forjarse —quizá un poco inconscientemente— un credo estético, o una cierta tabla de valores, caerá fácilmente en errores de estimación ante lo que no se ajuste a aquel credo o aquella tabla. Sus opiniones —si le falta una mínima, necesaria dosis de amplitud de criterio— no serán juicios, sino prejuicios.

Puede darse también en él la incomprensión, esa impermeabilidad del espíritu para con ciertas cosas que ostentan a primera vista una apariencia extraña. La incomprensión tiene raíces aún más hondas que el prejuicio y, por tanto, es más difícil de destruir que éste.

Y, en fin, puede darse también la ignorancia, sí, la ignorancia del profesional. Vamos a verlo.

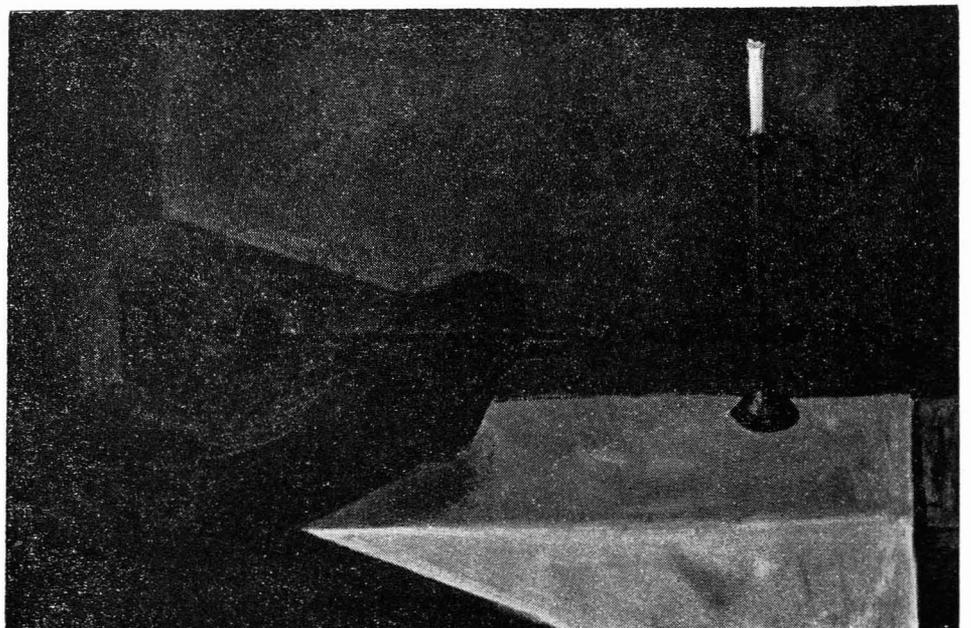
A medida que se fue acentuando la tendencia a la especialización, tan característica de nuestro tiempo, se ha hecho más imperativa la desconfianza ante las llamadas *opiniones autorizadas*. En otras épocas el profesional de la música era un músico completo, esto es, conocedor de todas las ramas del arte musical. El maestro sabía componer y tocar bien algún instrumento, a veces más de uno. El instrumentista poseía la técnica de la composición. El compositor dominaba algún instrumento, varios por regla general. Hoy no ocurre así. El estudio de un instrumento no suele ir acompañado del de las demás técnicas —armonía, contrapunto, composición, etc.— Cuando un muchacho muestra grandes dotes para tocar, por ejemplo, el violín, se le pone a estudiar ese instrumento con una asiduidad que no le dejará tiempo para asomarse a ninguna otra disciplina. Parece que exagero, ya que en los planes de estudios de los conservatorios figuran como obligatorias para el instrumentista las materias destinadas a proporcionarle una

formación musical completa. Pero la realidad es que, aparte muy contadas excepciones, el futuro violinista no se interesará por ellas, sino que las considerará simplemente como otros tantos obstáculos que a la hora del examen habrá de salvar del modo más fácil posible, para nunca más volver a ocuparse de ellas. Y no digamos las materias no musicales que necesita el músico para ser un hombre cabalmente culto, porque ésas todavía le merecerán menos atención. Lo único importante para él es llegar a ser un violinista famoso, un virtuoso.

En tales condiciones aquel muchacho podrá llegar, efectivamente, a ser un virtuoso y, por tanto, una verdadera autoridad en la técnica del instrumento, pero no dejará de ser al mismo tiempo un perfecto ignorante en las demás ramas de la música, incluso en la interpretación, porque el tocar muy bien un instrumento no significa necesariamente ser un buen intérprete. Todo eso se echa de ver a diario en la conducta profesional de la mayoría de los virtuosos. Faltos de verdadera cultura, siempre en contacto con el mismo repertorio —sumamente limitado en la mayoría de los casos—, lejos de abrirse su espíritu a la plural realidad de la música, se le va cerrando más y más, hasta convertirse en una especie de monomaniaco.

Ese hecho no tendría en el fondo mayor importancia si el mundo tomara al virtuoso como lo que realmente es: un especialista al que debemos escuchar con todo respeto cuando actúa o habla dentro de su especialidad, pero cuyas opiniones o actuaciones fuera de ella no podrán tener más autoridad —si carece de verdadera formación musical— que la que concedemos a las de cualquier aficionado. Pero, por desgracia para todos, acaece que el virtuoso, por el mero hecho de serlo, queda catalogado automáticamente como un gran músico, y, según la lógica más elemental, un gran músico debe de ser una gran autoridad en música.

Mas para que alguien pueda opinar autorizadamente de la valía de una determinada música, pueda estimarla por su *razón de ser* dentro de la época en que ha visto la luz, pueda aquilatar la importancia de los problemas que esa música plantea —o le fueron planteados—, necesitará una auténtica cultura musical —do-



Charles François Philippe. Naturaleza muerta con guitarra.



"el profesional era un músico completo"

blada o sustentada por otro linaje de conocimientos que no se adquieren en los conservatorios—, y no le bastará con tocar perfectamente un instrumento.

La hostilidad que la mayoría de los virtuosos sienten y exhiben contra la música contemporánea, demuestra irrefutablemente su radical incultura. El virtuoso se formó —y deformó— por el contacto constante y exclusivo con su limitado repertorio. Fuera de éste, la música no existe para él. Toda la que se haga habrá de ajustarse a los patrones generales de aquellas piezas. Si no, no será música. Y como la desbordada autoridad de que le inviste la fama en cuanto virtuoso se le sube, tarde o temprano, a la cabeza, acaba lanzando opiniones en tono de oráculo, opiniones que —no haría falta decirlo— son casi siempre otras tantas majaderías.

A veces también la vanidad le lleva al virtuoso a otro linaje de desvarios no menos peligrosos para el inocente aficionado: la dirección de orquesta o la composición. Y volvemos a encontrarnos en el caso de antes. ¿Cómo el virtuoso que no hizo otra cosa en toda su vida que tratar de dominar la técnica de un instrumento, que, como hemos visto, cada vez que habla de música demuestra su ignorancia, va a ser capaz de dirigir bien una orquesta o de escribir una obra que tenga consistencia y no sea un mero pastiche de su autor favorito? Pero el prestigio del virtuoso —al fin y al cabo ¿no es un músico célebre?— lleva a muchos a ver en su obra o en su dirección de orquesta excelencias que en realidad están absolutamente ausentes de ellas.

Todo eso me recuerda lo que alguna vez dijo García Morente y que no deja de corroborar —aunque en otro plano— lo que estoy exponiendo aquí: "No hay nada más descorazonador, sobre todo en el transcurso de estos treinta o cuarenta últimos años, que el espectáculo que los científicos más ilustres en sus disciplinas positivas ofrecen cuando se meten a filosofar sin saber filosofía. El hecho de haber descubierto una nueva estrella en el firmamento o de haber expuesto una nueva ley de la gravitación universal, no autoriza ni mucho menos legítima, que un físico de toda la vida, un matemático

de toda la vida, se ponga de pronto, sin preparación alguna, sin ejercitación previa, a hacer filosofía. Suele ocurrir lamentablemente que grandes espíritus científicos, que tienen toda nuestra veneración, toda nuestra admiración, hacen muchas veces el ridículo, porque se ponen a filosofar de una manera absolutamente pueril y casi salvaje"... "El hecho, por ejemplo, de haber descubierto la neurona, el elemento mínimo del sistema nervioso, no puede autorizar a un neurólogo, por ilustre y sabio que sea, a escribir las banalidades y trivialidades más pedestres sobre los problemas elementales de la filosofía".

Eso lo dice Morente a propósito de la diferencia fundamental que existe entre

la ciencia y la filosofía. Una mente, una gran mente científica no está capacitada, por el mero hecho de ser una gran mente, para el ejercicio de la filosofía. El filósofo ha de partir, para serlo, de una posición muy diferente de la del científico. Y además ha de manejar unos métodos de investigación muy distintos de los que se emplean en las ciencias positivas. Pues bien, de igual manera, el que quiera componer o dirigir una orquesta o entender la evolución de la música ha de proceder con métodos y partir de posiciones que el virtuoso desconoce por completo, salvo honrosas excepciones. Porque una cosa es ser cabalmente todo un músico y otra tener impecablemente un instrumento.

E L C I N E

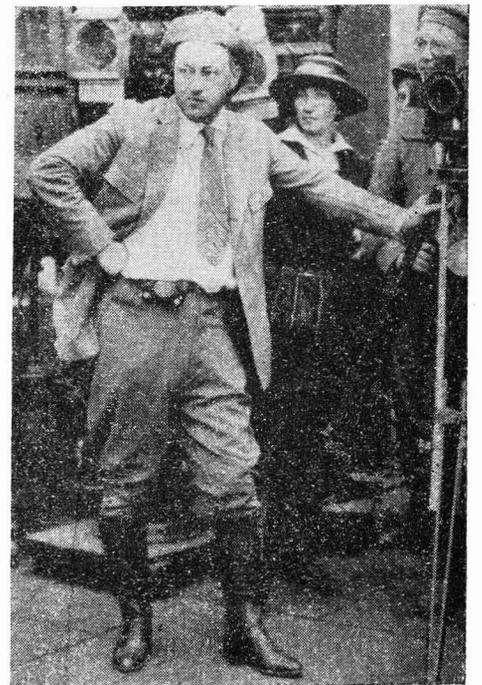
Por Emilio GARCIA RIERA

CECIL B. DE MILLE

A LA EDAD de 77 años ha muerto Cecil Blount de Mille. Setenta y siete años de los que más de cuarenta fueron dedicados al cine. ¿Sería justo, en nombre del indiscutiblemente bajo nivel estético de su obra, ignorar todo lo que ha representado este autor de más de setenta películas en la historia del cine norteamericano? Hablar de De Mille es, en cierto modo, hablar de Hollywood. En su obra encontramos una moral característica que se particulariza por la necesidad de hacer frente a dos imperativos contradictorios. Por una parte, el de hacer dinero, a como dé lugar, explotando al máximo los gustos, por pobres que sean, del gran público. Por otra parte, el imperativo de satisfacer el tradicional puritanismo norteamericano, fiel guardián del orden establecido y enemigo acérrimo del menor asomo de rebeldía. Para De Mille, cada película constituyó un verdadero problema por cuanto debía gustar, tanto a los rectos y severos caballeros de Filadelfia o Boston, con algún pasajero del "Mayflower" en su árbol genealógico, como al simple entusiasta de unas buenas pantorrillas. Pero, ¿no ha sido ese el eterno problema de Hollywood? Es verdad que, junto a ese Hollywood que tan perfectamente representa De Mille, está el Hollywood de los rebeldes, el que nos ha dado centenares de hermosas películas, el Hollywood que hoy parece cobrar tan inusitada fuerza que la muerte de De Mille se antoja simbólica. Pero lo cierto es que la fuerza ha estado casi siempre, en medio siglo de cine norteamericano, del lado de la tremenda maquinaria de la que De Mille fuera pieza tan importante.

Hijo de dramaturgos, Cecil B. de Mille heredó su afición por el teatro. Escribió dos obras: *Stampede*, con David Belasco y *The return of Peter Grim*. Pero, en 1913, el emprendedor Jesse Lasky le encarga la realización de *The squaw man*, un film de Oeste protagonizado por el entonces famoso Dustin Farnum. Es curioso constatar que, como tantos otros realizadores norteamericanos, De Mille, cultivador de todos los géneros, fue sin-

gularmente afortunado en el *western*. Y es en sus *westerns* donde resulta posible encontrar lo poco que de verdadero artista tenía nuestro hombre. Después de *The squaw man* que, por cierto, fue la primera película que se rodó en Hollywood, suburbio de Los Angeles, De Mille realiza unos cuantos films más con Dustin Farnum (entre ellos *Cameo Kirby*, en 1914) y en 1915 obtiene un enorme éxito con *The cheat* (o *Forfaiture*) sombrío melodrama interpretado por el excepcional actor japonés Sessue Hayakawa. Siguen unos cuantos films protagonizados por la cantante de ópera Geraldine Farrar y el que habría de ser el más importante galán de aquella época: Wallace Reid. Así, realiza, sobre temas archisobados y archiconocidos, pero de imán taquillero, *Carmen*, en 1915; *Maria Rosa*, en 1916; *Joan the woman*, coloreada a mano, 1916, y *The woman god forgot*, en 1917. Pero todavía no se puede hablar de un "estilo Cecil B. de Mille". Este surge como resultado de la tremenda impresión causada en nuestro hombre por el cine de Grif-



Cecil B. de Mille, en 1917