

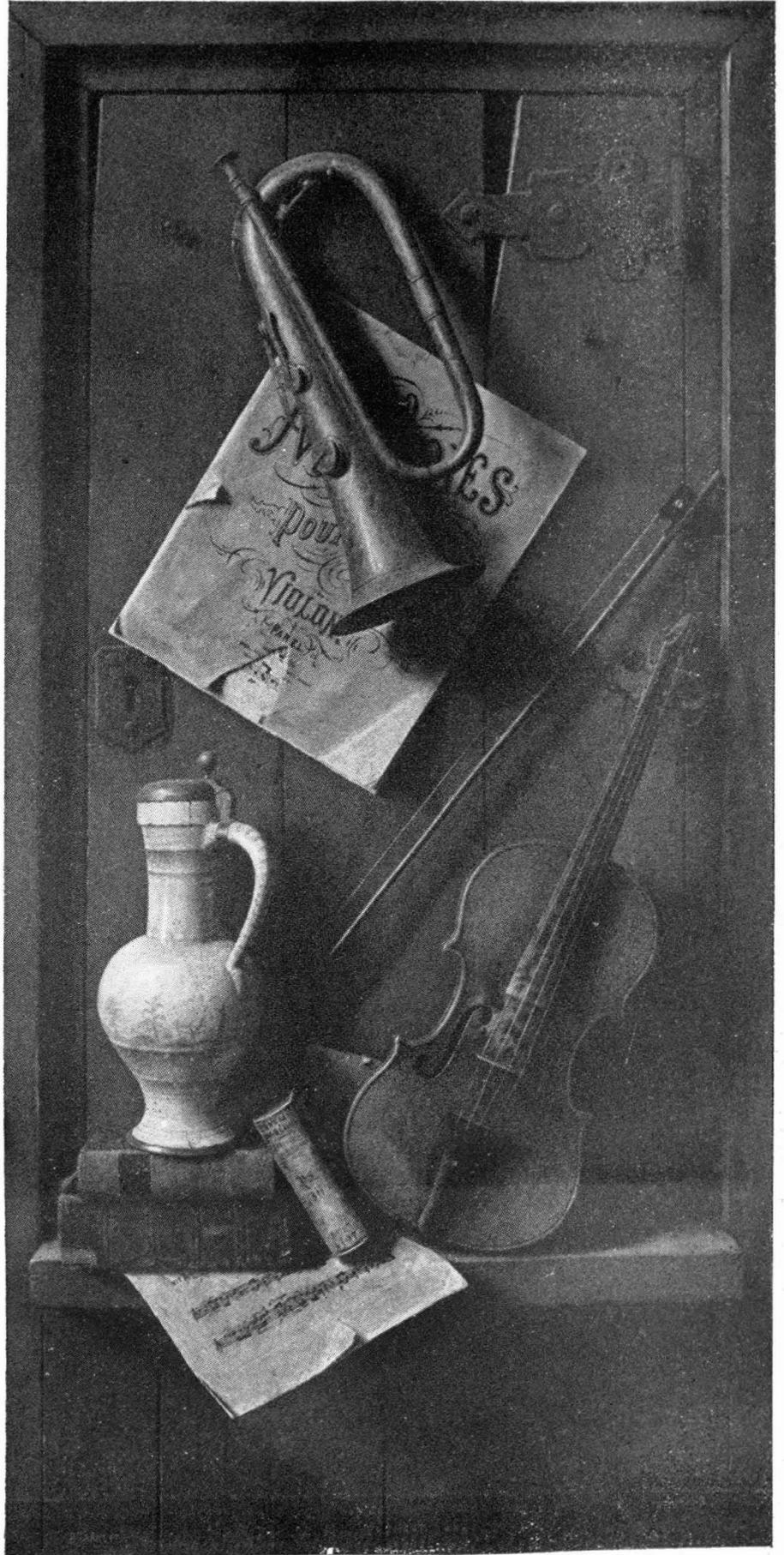
INSPIRACION Y TECNICA EN LA MUSICA

Por Jesús BAL y GAY

El profano suele tener ideas más o menos equivocadas acerca de ciertos fenómenos propios del plano musical. Y ello no cambia con las épocas, ni con los países, ni con los individuos. Por eso la mayoría de los compositores han tenido que exponer, con más o menos rigor y con mayor o menor asiduidad, ciertos principios esenciales de su arte, el mecanismo de su actividad creadora, el secreto, en fin, del ímpetu genésico que preside su creación. Y no creo arriesgar mucho si afirmo que ninguno de ellos lo hizo espontáneamente, sino —robando con ello un tiempo precioso a la composición— por una necesidad apremiantemente sentida. Porque nada hay que contrarie tanto al artista como descubrir en el público errores de concepto fundamentales para el arte. Le duele, sí, que no se comprenda una obra suya; pero mucho más le duele que no se comprendan ciertas realidades de orden general. La necesidad de que éstas sean comprendidas con exactitud es tan vital para el compositor como el producir obras musicales. Porque la comprensión de estas últimas depende de la comprensión de aquéllas. Cuando le dicen a uno que en tal obra suya se ve esta o aquella escena o se trasluce este o aquel sentimiento —cosas, todas, en las que no había ni pensado— se siente, más que la necesidad de negar aquel hecho concreto, la urgencia de demostrar que nadie puede ver esas cosas, no ya en nuestra música, sino en ninguna otra, ya que la Música es incapaz de expresarlas. Tal es la razón de que el compositor aparezca de vez en cuando en alguna tribuna pública —el periódico, el libro o la conferencia— para explicar extremos que atañen al mecanismo de la creación musical y a la esencia misma de la Música. Y lo que él pueda decirnos a ese respecto tiene más fuerza que lo que pudiera decir un mero teórico, puesto que en el caso del compositor no hay conjeturas sino revelaciones, no hay hipótesis sino vivencias.

El tema del presente ensayo constituye un enfoque parcial de la actividad creadora del compositor. Fuera de él quedarán cosas importantes, pero cuya inclusión aquí dilataría sobremanera el panorama, con el riesgo consiguiente de caer en prolijidades que vendrían a dispersar las ideas, nunca demasiado concentradas al tratar de estas cuestiones.

SUMARIO: *Inspiración y técnica en la música*, por J. Bal y Gay. • *La feria de los días*. • *El arco y la lira*, por Raúl Leiva. • *Ovidio, Metamorfosis*, versión de A. Gzoz y R. Bonifaz Nuño. • *El muñeco*, por Carlos Fuentes. • *Unamuno y "El gran inquisidor"*, por Manuel Durán. • *Rouault*, por Paul Westheim. • *"Jim Crow"*, por J. Rojas Garcidueñas. • *Letra y Espíritu*, por Tomás Segovia. • *Artes Plásticas*, por J. J. Crespo de la Serna. • *El Teatro*, por F. Monterde. • *El Cine*, por J. de la Colina. • *Libros*, por Carlos Pellicer, Carlos Valdés, Arturo Cantú, J. de la Colina, Augusto Lunel. • *Pretextos*, por Andrés Henestrosa. • Dibujos de Julio Vidrio. • Fotos de Ricardo Salazar.



WILLIAM MICHAEL HARNETT (1851-1892): *Naturaleza muerta*

Inspiración y técnica son los dos agentes fundamentales en todo arte en generación. La inspiración es el azar feliz o —si preferimos remontarnos a otro plano— el “soplo divino” que nos lleva a descubrir el camino del orden y de la belleza en medio del caos en que hallamos la materia artística cada vez que nos ponemos a crear una obra de arte. La técnica es el conjunto de conocimientos —infusos o adquiridos por el estudio— con que contamos para dar forma adecuada a nuestras ideas. La inspiración está presidida por Dionisos; la técnica, por Apolo.

Todo el mundo admite que haya en la Música esos dos elementos. Todo el mundo habla de ellos. Pero ¿cómo?

El concepto que por ahí corre del vocablo “inspiración” es de indudable stirpe romántica, como el del Arte en general. En primer lugar, al artista se le concibe siempre arrastrado por el ímpetu de la inspiración. El artista es, para la mayoría de los mortales y algún que otro inmortal, un ser extraordinario, no por la excepcional lucidez de su espíritu para descubrir y crear cosas bellas, sino por todo lo contrario, podríamos decir, por su supuesta enajenación, ceguera o sumisión a cierta fuerza que está por defuera y por encima de él, con una anulación total de la voluntad, un dejarse llevar hacia metas ignotas, en una actitud que está en abierta oposición a toda idea de voluntad creadora. La imagen típica del artista inspirado es la tan reiterada de un Beethoven a grandes zancadas por el campo, el cabello en desorden, la mirada perdida en el infinito, hasta que, con el espíritu ya grávido de música, regresa a casa para anotar las maravillas así concebidas. Otra imagen no menos favorita de la gente es la de Schubert que escribe una canción en unos cuantos minutos, milagrosamente abstraído en medio de los ruidos múltiples de un café o una taberna.

Ligado a ese concepto de la inspiración operante está el que se suele tener de cómo se origina tal enajenamiento creador. Detrás de cada obra se adivina un motivo de inspiración más o menos novelesco. El favorito de la gente es el amor, con toda su secuela de alegrías y tristezas, de placeres y dolores, de fe y desesperanza. El mundo parece no admitir la posibilidad de una gran creación artística sin que en la vida íntima del creador no haya tremendas perturbaciones: amores desgraciados, imposibles o del orden de los prohibidos, visiones místicas, luchas por ideales éticos o estéticos, el dolor físico, la miseria... ¡qué sé yo! Parece como si fuera de eso no hubiese ninguna fuente posible de inspiración.

Paralelamente a ese concepto de la inspiración, pero con signo contrario, corre en la imaginación de la gente la idea de la técnica. Si la inspiración, entendida como acabamos de ver, podría decirse que es la poesía de la creación musical, la técnica, según el mismo criterio, sería su prosa. Tanto como se admira y enaltece la inspiración, tanto se desdeña y rebaja la técnica. Cuando una obra no gusta ni conmueve, pero impone, se dice que carece de inspiración y es fruto sólo de una gran técnica, ¡como si la sola técnica fuese capaz de producir nada dotado de vida!

Volviendo a los motivos de inspiración tal como se los suele imaginar, resumiré aquí una estupenda caricatura que sobre

el tema trazó hace ya bastantes años el terrible Ernest Newman. Es un artículo en que se comenta el descubrimiento hecho por un colaborador del *Musical Times* de Londres acerca del compositor Bantock. Según él, Bantock, para conservar íntegro su espíritu escocés y comunicarlo sin mengua a sus composiciones por medio de una inspiración que podríamos denominar de “pura sangre”, decidió llenar su casa inglesa de cuantos objetos escoceses pudo conseguir. El celtismo quedaba así asegurado. Newman agarra tan peregrina idea y la lleva a sus últimas consecuencias en una serie de cartas que dice haber recibido de algunos compositores a los que había escrito tan pronto como leyó el artículo sobre Bantock. Sir Edwar Elgar le comunica que, en efecto, según la receta de Bantock, al ponerse a

escribir sus *Cuadros del Mar* dejó de comer carne, adoptó una dieta rigurosa de pescado y se estuvo bañando dos veces al día en agua salada. Por su parte Ricardo Strauss confiesa que para escribir su *Elektra* encadenó a una pobre criada a un poste que había en el jardín de su casa y dejó que los niños del lugar la azotaran con látigos y palos; que para encontrar la música que conviniese a una cierta escena de *Salomé*, hizo determinados experimentos con una guillotina y unos cuantos amigos suyos, los cuales desde entonces han desaparecido misteriosamente; y, en fin, que durante la composición de *La leyenda de José* no fumó más que cigarrillos egipcios. Debussy confiesa que utilizó como modelos para su *Doncella elegida* y su *Mélisande* a muchachas sometidas al régimen más eficaz para producir el grado necesario de clorosis. Cosas por el estilo las confiesan también Edward German, Stravinsky y Stanford. Pero la nota discordante la da Ricardo Wagner, que escribe indignado con la teoría del colaborador del *Musical Times*. “La música ca —dice—, al igual que el amor, nace del deseo y no de la posesión.” Y añade: “Si yo deseara escribir una sinfonía escocesa, no haría un viaje por Escocia ni estaría sentado en mi casa envuelto en una manta escocesa y cubierto con la correspondiente gorra: viviría tristemente en la fea Londres, suspirando por la nunca vista Escocia con toda la fuerza de mi espíritu hambriento. Todos esos aficionados de psicólogos comienzan por donde debieran acabar. Los tontos que escriben mi biografía se imaginan que compuse el *Tristán* porque estaba enamorado de la señora de Wessendonck. La verdad es que me enamoré de la señora de Wessendonck porque estaba escribiendo el *Tristán*. Cualquiera otra mujer bonita, joven y razonable, de buena figura y mejores rentas me habría servido igual de bien... En lo que concierne al artista, hay que proceder por contrarios. Cuando yo estaba demasiado pobre y demasiado enfermo para poder entregarme a las voluptuosidades de mi gusto, fue cuando concebí la música del *Venusberg*; y descubrí la clave de la renunciación de Parsifal a la carne cuando estaba hartando la mía.” Frente a los absurdos atribuidos a Elgar, Strauss, Debussy, etc., de acuerdo con la teoría descubierta por el colaborador del *Musical Times*, la supuesta carta de Wagner, basada en unos cuantos hechos reales de su vida, viene a demostrar desde el otro extremo que la fuente de inspiración suele ser una pura fantasía de la gente. Ni siquiera el estado de ánimo del compositor influye a veces en el carácter de la obra que se está gestando. No olvidemos el caso de Beethoven, el hombre que en uno de los períodos más amargos de su vida produce las obras de más radiante alegría que hayan salido de su pluma.

La obra de arte es, en un sentido, un cierto orden introducido en la materia por voluntad del autor. No hay que confundir la cosa bella con la obra artística, porque entre ellas hay la diferencia fundamental que va de lo formado por operación ciega, puntual y rutinaria de unas fuerzas que actúan según leyes que les fueron dadas de una vez para siempre, a lo creado por un acto volitivo consciente y radicalmente singular. La naturaleza

(Pasa a la pág. 9)

UNIVERSIDAD NACIONAL DE MEXICO

Rector:

Doctor Nabor Carrillo.

Secretario General:

Doctor Efrén C. del Pozo.

REVISTA UNIVERSIDAD DE MEXICO

Director:

Jaime García Terrés.

Coordinador:

Henrique González Casanova.

Director artístico:

Miguel Prieto.

Jefe de redacción:

Juan Martín.

Secretario de redacción:

Emmanuel Carballo.

La Revista no se hace responsable de los originales que no hayan sido solicitados.

Toda correspondencia debe dirigirse a:

“REVISTA UNIVERSIDAD DE MEXICO”

Torre de la Rectoría, 10º piso,

Ciudad Universitaria, Villa Obregón, D. F.

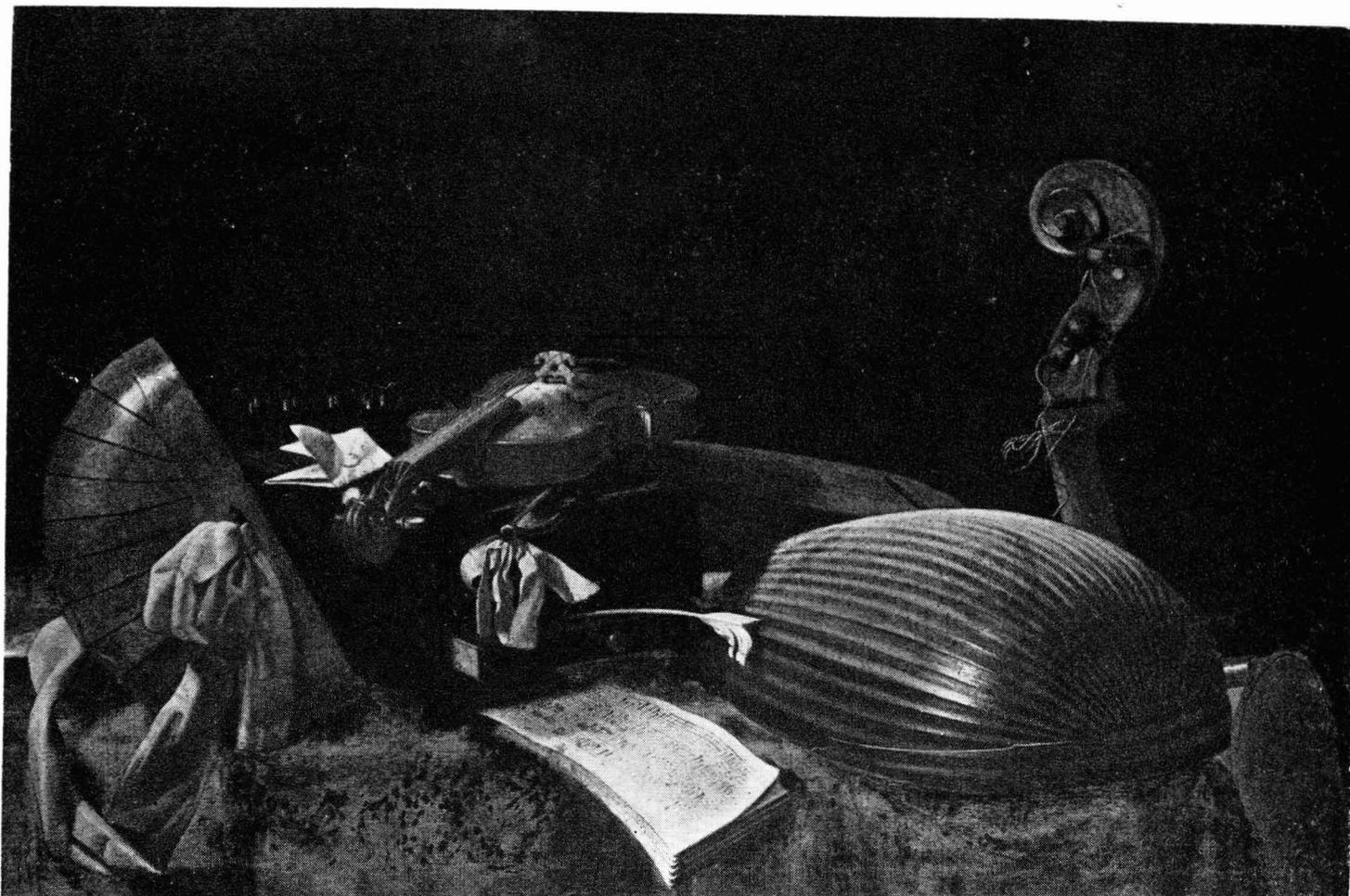
Precio del ejemplar: \$ 1.00

Suscripción anual: „ 10.00

PATROCINADORES

ABBOT LABORATORIES DE MÉXICO, S. A.—BANCO NACIONAL DE COMERCIO EXTERIOR, S. A.—CALIDRA, S. A.—COMPAÑÍA HULERA EUSKADI, S. A.—COMPAÑÍA MEXICANA DE AVIACIÓN, S. A.—ELECTROMOTOR, S. A.—FERROCARRILES NACIONALES DE MÉXICO, S. A.—FINANCIERA NACIONAL AZUCARERA, S. A.—INGENIEROS CIVILES ASOCIADOS, S. A. (ICA).—INSTITUTO MEXICANO DEL SEGURO SOCIAL.—LOTERÍA NACIONAL PARA LA ASISTENCIA PÚBLICA.—NACIONAL FINANCIERA, S. A.—PETRÓLEOS MEXICANOS.

INSPIRACION Y TECNICA EN LA MUSICA



EVARISTO BASCHENIS (1617-1677): *Instrumentos musicales*

(Viene de la pág. 2)

abunda en cosas bellas a las que nadie pensará denominar obras de arte: la geometría luminosa del cristal de cuarzo, la gracia columnaria del ciprés, el temblor forestal del venado. Esas cosas son un milagro de belleza y pueden calmar en un momento dado nuestra sed estética en la misma medida, quizá, que un poema, una sinfonía, un cuadro o una escultura. Pero nunca nos atreveremos a situarlas en el plano que reservamos a las obras de arte: les falta la voluntad clarividente que encontramos en éstas y que, muy rectamente, estimamos sobre todas las cosas.

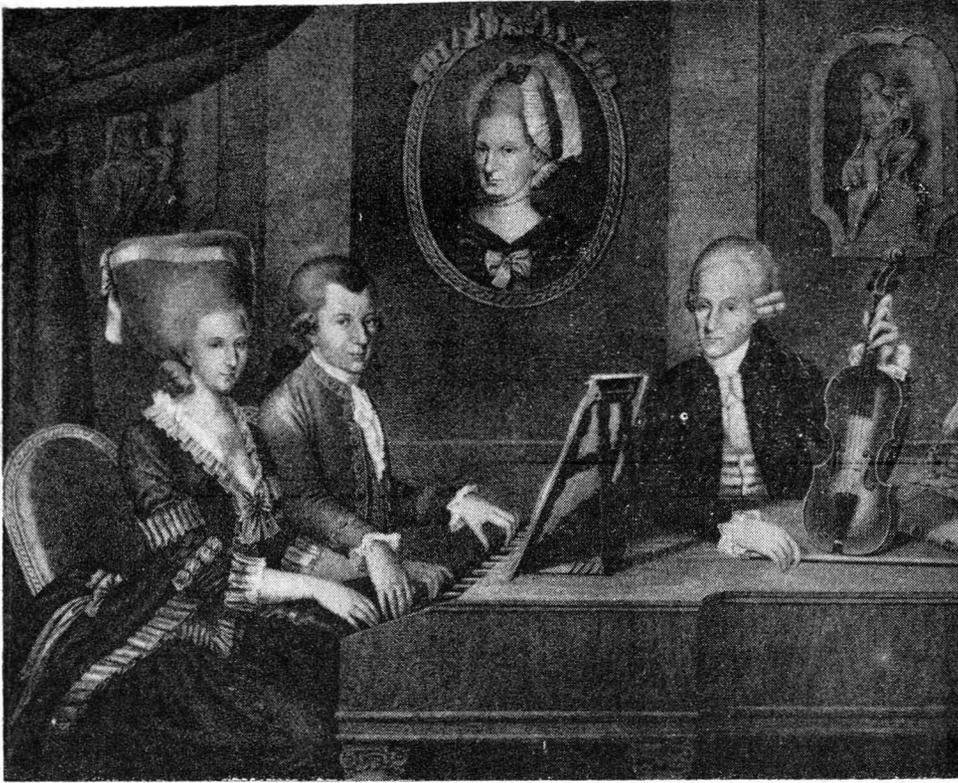
Pero algo hay de común entre las cosas bellas de la naturaleza y las obras artísticas. Ese algo es la belleza —la belleza estética, se entiende— y esa belleza no es tanto el “esplendor de la verdad” como el “esplendor del orden”, el fruto radiante de la obediencia a determinadas leyes. Tan pronto como entra en operación una ley ordenadora, tectónica, percibimos un alborar de la belleza. En todo lo que tiene forma, por humilde y prosaico que sea, desde un cuadro de Picasso hasta una pieza de cerámica popular, desde una sinfonía de Mozart hasta una rueda de acero bien cortada y pulimentada, podemos descubrir belleza. Solamente lo amorfo —el revoltijo cromático de una paleta o la pella de arcilla, los sonidos arrancados al piano de un manotazo o el bloque de acero sin desbatar— carece de ella. Y todo lo que tiene forma obedece a una ley normativa, es orden producto de una determinada orden. La belleza del cristal de cuarzo, del ciprés y del venado nace del ritmo armonioso, del orden entre sus diferentes partes.

La obra que se pretende artística y no es orden, construcción armoniosa, ritmo bien articulado, está muerta, en principio, como obra bella. Pero es que además de esas condiciones —exigibles también, como hemos visto, a las cosas de la naturaleza si hemos de llamarlas bellas— necesita la cualidad que le presta la voluntad creadora, el pensamiento consciente del autor. Por eso el superrealismo es el mayor fracaso de los tiempos modernos en

el terreno de la creación artística. No podemos negar su importancia como liberador de ciertos elementos valiosos hasta ahora ahorrados en nuestro subconsciente. Gracias a él una mina riquísima —según se mire— ha sido descubierta en lo más hondo del alma humana y, de ahora en adelante, los materiales extraídos de ella vendrían a aumentar el caudal de que el artista podía disponer para sus creaciones. Pero como evangelio estético que



JUAN GRIS (1887-1927): *Album*



La familia MOZART

propugna la más completa pasividad del artista ante la avalancha de esos materiales, la más absoluta ausencia de voluntad de forma, el superrealismo es una negación de la esencia del Arte, la glorificación del caos, la apoteosis de la materia amorfa. No nos dejemos engañar: hay poemas y pinturas superrealistas que satisfacen las condiciones exigibles a lo artísticamente bello, pero que no nos digan sus autores que han sido creadas "automáticamente", dentro del superrealismo más ortodoxo, pues detrás de ellas se adivina la mano consciente del autor que ha sabido darles equilibrio, forma, orden. Y si han sido realmente producto del azar, ello no destruye nuestro argumento, porque no quiere decir que no estén patentes en ellas, por fortuitos que sean, ese orden, esa forma, ese equilibrio indispensables, como lo están en las cosas bellas de la naturaleza. Tal es el caso —mucho antes del superrealismo— de músicas como esas célebres canciones de Schubert, que fueron escritas al correr de la pluma. No sólo la línea melódica está plena de belleza, sino que la estructura formal nos deja satisfechos por su equilibrio perfecto, su ritmo armonioso, la necesidad justificada de todos sus elementos. Sabiendo, como sabemos, que esas canciones no costaron a su autor ni un instante de duda, de meditación, de cálculo, diríamos que fueron escritas no por quien las firma, sino por los propios ángeles, esos seres benévolos que, según la tradición, le mezclaban los colores a un Murillo y le guiaban las yuntas a San Isidro Labrador. Quien en aquel trance ordenaba los sonidos, mientras Schubert estaba absorto en el poema, habrá sido el mismo —o "lo" mismo, eso según las creencias de cada cual— que ordenó en las entrañas de la tierra las moléculas del cristal de cuarzo o, sobre la superficie, las células del ciprés y del venado. El que no se conozca al agente de ese orden, no quiere decir que éste no exista. Y tal es el caso del buen arte, del único arte producido por el superrealismo.

La gente imagina que también la buena música que hay en el mundo ha sido es-



HAYDN



BEETHOVEN

crita, a la manera superrealista, en un trance de inspiración, automáticamente, bajo un estímulo emocional. Pero si en efecto se ha dado alguna vez ese caso, el hecho no corresponde a la totalidad de lo mejor que se haya escrito en papel pautado. Paul Valéry ha dicho, más de una vez y de maneras diversas, que las grandes emociones, lejos de ser agentes positivos de la creación artística, son, mientras duran, un obstáculo para ella. Ese criterio podría parecerse una exageración fruto de ciertos prejuicios personales hábilmente defendidos por Valéry a lo largo de su vida. Mas cuando lo encontramos también en un músico romántico de exaltado temperamento y que murió loco, es decir, una viva antítesis del intelectualista poeta francés, ya no nos es fácil desecharlo. El músico en cuestión se llamó Roberto Schumann y lo que dijo a propósito de esta cuestión fue lo siguiente: "Un Orlando frenético no habría podido escribir el *Orlando furioso*; un corazón enamorado no puede discurrir acerca del amor. Si Franz Listz comprendiera eso, sus composiciones serían menos extravagantes, más coherentes. Los secretos más curiosos de la creación deberían ser investigados teniendo presente esta idea. Si queremos mover alguna cosa, no podremos estar encima de ella."

Schumann estaba en lo cierto. Sólo por puro azar o ministerio angélico puede el artista crear algo valioso mientras está "encima" —o "debajo"— de su propia emoción. Normalmente, su fuerza, su capacidad para crear le viene de un cierto distanciamiento de esa emoción. Orlando podría, sí, haber escrito el *Orlando furioso*, pero solamente años después de haber sido presa del frenesí, cuando ya pudiese contemplar éste como un objeto exento. La creencia general de que la inspiración brota inmediatamente de una emoción violenta que nos embarga, es un error, una novelería —muy bella si se quiere— perfectamente ajena a la realidad. No se puede negar que, por ejemplo, el amor no sea capaz de impulsar, o, cuando menos, condicionar una determinada música; pero no es cierto que lo haga en tanto no se haya transferido al plano de lo pretérito. La felicidad de un amor correspondido favorecerá la creación artística, pero solamente por la claridad mental y la agilidad para el trabajo que la felicidad trae siempre consigo. Se sabe que Schumann escribió una enorme cantidad de música en el primer año de su matrimonio; los musicógrafos románticos se inclinan a atribuir el fenómeno al ardiente amor de los jóvenes esposos; pero mejor sería pensar que aquella fecundidad de Schumann se debió más bien a la felicidad hallada en el amor satisfecho.

La inspiración existe en la creación musical, pero no es lo que la gente se imagina. Va ligada estrechamente a la técnica, nació de realidades que, por lo general, nada tienen que ver con los afectos del alma y viene de modo mucho menos milagroso de lo que suele pensarse. Por otra parte no se limita a la invención melódica, que es lo que parece creer la gente cuando califica de "inspirada" una determinada música. La inspiración lo mismo produce una bella línea melódica, que una modulación bien conducida, que un acorde bien distribuido, que una combinación instrumental perfectamente ade-

cuada al pensamiento musical. La inspiración es hallazgo, y en nada modifica la calidad de éste el que se produzca inesperada y súbitamente o que, por el contrario, sea consecuencia de una búsqueda ardua. Si la inspiración es lo que hizo a Schubert, a Mozart o a Verdi escribir fácilmente melodías sin par, no menos fué ella el agente que, con lenitud y trabajo, hizo que Beethoven llegase a perfilar sus temas hasta dejarlos aptos para la construcción de sus obras monumentales. El trabajo solo no produce obras valiosas; lo que las produce es el acierto en el trabajo, y el acierto no es sino un nombre más de la verdadera inspiración. Cuando escuchamos una obra maestra de Bach o de Mendelssohn, nos parece que música tan flúida y natural tuvo que haber brotado de un sólo trazo. ¡Y no sabemos cuánta dificultad, cuánta angustia significaron esas páginas para sus autores en lucha con la materia rebelde! Son, sí, músicas "inspiradas", pero no por la inspiración que muchos se imaginan, sino por una inspiración sostenida a lo largo de días y días de trabajo, una inspiración que poco a poco va proporcionando aciertos al mismo tiempo que evitando errores. Cuando nos asomamos a la vida de esos músicos que solemos calificar de sumamente inspirados, descubrimos, por lo general, que su obra fué engendrada fría y penosamente. Tal es el caso, por ejemplo, de Chopin. Según testimonio de George Sand —y no se dirá que aquella señora ignorase la vida íntima del compositor polaco—, Chopin se encontraba de pronto con la música de una nueva obra; pero a la hora de escribirla comenzaba la autocrítica, el modificar esto y lo otro, el cambiar un compás cientos de veces, hasta que casi nada de la idea original quedaba intacto. Y eso lo hacía Chopin encerrado en su cuarto de trabajo, quejándose, paseándose impaciente de arriba abajo —al igual que Beethoven—, rompiendo desesperado las plumas y, en fin, dolorosamente insatisfecho con lo que la inspiración le había ofrecido de primeras. Entonces, sabido eso y a la vista de la obra maravillosa que nos ha dejado, cabe que nos preguntemos en qué momentos estuvo más inspirado Chopin, si en el de concebir la primera idea de una pieza o en los de someterla a juicio y perfeccionamiento.

Tanta inspiración es necesaria, por lo menos, para concebir una idea como para acertar en el descarte de otras muchas que ningún provecho traerían a la obra en gestación. "El escoger —escribió Gide en *Les nourritures terrestres*— no me parecía de ningún modo que fuese tanto elegir como rechazar lo que no elegía." Y él mismo encuentra muchos años más tarde un apoyo para esa idea en la fórmula de Spinoza "Determinatio est negatio". Bernard Shaw dijo a su vez: "La buena literatura representa la supervivencia de un dos por ciento de los pensamientos que nos vienen espontáneamente. Más tiempo suele llevar revisar una página que escribirla." Y Ortega y Gasset apunta en la misma dirección al lanzar su frase: "Un ser que no fuera capaz de renunciar a decir muchas cosas sería incapaz de hablar." Así en el arte como en la vida, el hombre está a cada momento en una encrucijada y tiene que decidirse por un determinado camino, que es tanto como decir que ha de renunciar a todos los de-

TIZIANO (†1576): *El concierto*

más. Elegir y rechazar: anverso y reverso de todo quehacer. A ningún compositor medianamente dotado le faltan "ideas"; lo que ocurre en realidad es todo lo contrario: que le sobran. Y necesita de la inspiración para decidir en favor de cuál ha de renunciar a todas las demás.

Lo que ayuda a esa inspiración, a ese acierto en la selección de lo que primero nos viene a la mente es la técnica que —no tanto según las reglas aprendidas en las escuelas como según experiencia adquirida en la composición— le dice al compositor cuál es la idea musical que real-

ORAZIO GENTILESCHI (1565-1638): *Tocadora de laúd*

mente encierra posibilidades de desarrollo, cuál la que en su estructura ofrece los suficientes elementos de contraste para que se la pueda colocar al lado de otra, cuál el procedimiento más eficaz para obtener un determinado efecto, etc., etc. La técnica no se reduce, pues, a lo que por tal suele entender el profano: cuatro reglas de gramática musical.

De la lucha entre las ideas y la técnica puesta al servicio de la voluntad de forma surge la maravilla de la obra de arte. "En todo lo que se comba con gracia —dice Chesterton— hay necesariamente una tendencia a la rigidez. Los arcos, al curvarse, son bellos sólo porque tratan de mantenerse rectos." De esas frases se aprovecha Stravinsky para explicar una parte del proceso creador. Y nos habla de "aquella colaboración de lo inesperado que de una manera inmanente participa en la inercia del proceso creador y que, llena de posibilidades que no han sido solicitadas, viene a punto para doblegar todo lo que, con un poco de rigor excesivo, existe en nuestra voluntad desnuda." Pero a mi modo de ver, es todo lo contrario: no es lo inesperado —es decir, lo inspirado— el elemento que viene a vencer la rigidez de la voluntad, sino que es la voluntad la que tiene que vencer la rigidez de lo inspirado. La primera idea que la inspiración nos trae viene tan plena de autoridad, tan cegadora de luz, tan rígida, que nuestro primer impulso es doblegarnos ante ella. Hace falta la clarividente voluntad de forma para que aquella primera idea ceda, acceda, entre en el orden que ha de ser la obra de arte. Si dejamos correr nuestra fantasía sin freno alguno, no obtendremos más que una improvisación, con las consiguientes fallas que amenazarán su estabilidad.

Pero la técnica no sólo sirve para decirle a la voluntad cómo doblegar la fantasía y formar el arco admirable: sirve también para que el compositor ejerza eficazmente, fecundamente la virtud de esforzarse por dar al prójimo lo que merece, que siempre deberá ser, por precepto ineludible, lo mejor de que seamos capaces. La perfección de nuestra obra no es meta de nuestra soberbia, sino de nuestra abnegación. Por eso un buen oficio es una cosa magnífica. Los grandes artistas del pasado —de aquellas épocas que nada supieron ni pudieron sospechar del tipo turbio y enturbiador del *divo*— reverenciaban la técnica, el oficio, como la cosa más alta de su profesión. Se dice que Juan Sebastián Bach llegó a afirmar que lo que él hacía lo podría hacer cualquier otro músico que trabajase como él.

Como el objeto principal de este ensayo es exponer el error que considera a la inspiración como un flúido especial que desciende sobre el artista mientras éste escribe automáticamente, en un estado de absoluta enajenación, y como, por otra parte, mucho de lo que acabo de decir no tiene más peso que el de mi escasísima autoridad, aduciré ahora hechos y opiniones de compositores famosos que vengán a corroborarlo. Lo que sigue está tomado de un sólo libro de consulta, el primero de que eché mano; excuso decir que una búsqueda más minuciosa haría multiplicar grandemente lo que aquí se transcribe.

En primer lugar, cómo viene la inspiración o —hablando en términos más prosaicos— las ideas. César Franck solía ponerse a tocar algún trozo de Bach o de Wagner; al cabo de un rato comenzaban a germinar en su espíritu las ideas propias. Pero este procedimiento no le llevaba a ninguna especie de raptos en el que se pudiese a escribir la obra de un tirón. El pobre hombre tenía que ganarse la vida, y una de sus fuentes de ingresos eran las lecciones. Entonces ¡nada de raptos! ¡a enseñar música! Y se cuenta que de pronto, en medio de una lección, agarraba un papel y anotaba algo: el fruto de su meditación sobre las ideas encontradas antes. Haydn se dedicaba a improvisar —a "hurgar", como dice Stravinsky— hasta que encontraba un tema que pudiese servir para una futura obra. Schubert, ya lo hemos visto, no buscaba nemorosos retiros para ponerse a componer: entre la batahola de una taberna se encontraba perfectamente. Mozart concebía muchos de sus temas cuando estaba solo y de buen humor, en coche o dando un paseo a pie después de una buena comida, y también por la noche en los ratos de insomnio. En el párrafo en que él mismo nos cuenta eso añade: "Las ideas que me agradan las retengo en la memoria y me las tarareo repetidas veces. Si insisto en ello, pronto se me ocurre el modo de hacer con este o aquel trozo un buen plato, es decir, de acuerdo con las reglas del contrapunto, las peculiaridades de los diversos instrumentos, etc." Otra confesión muy elocuente al respecto es la de Strauss: "Trabajo —dice— muy fríamente, sin agitación, sin emoción siquiera. Tenemos que ser dueños absolutos de nosotros mismos para poder dominar ese ajedrez cambiante, movedizo que es la orquestación. La cabeza que compuso *Tristán* debía de estar fría como el mármol." Stravinsky, por su parte, nos ha contado muchos secretos de su actividad creadora. Acerca de la inspiración afirmó que es cosa que viene trabajando, de igual manera que el apetito viene comiendo. También él es de los que "hurgan" en el piano, como Haydn, para descubrir los materiales temáticos. Y ese contacto con la materia sonora es para él una importante fuente de inspiración.

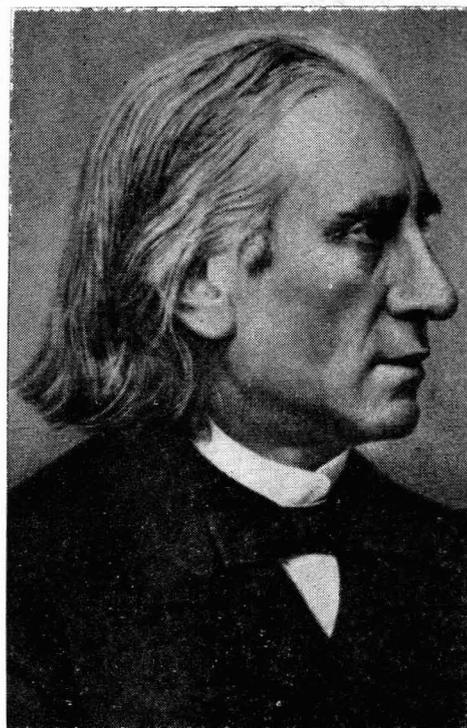
He ahí, pues, unos hechos que nada tienen que ver con lo que en esta cuestión suele imaginarse la gente. Las melodías perfectas de Mozart, que muchos califican de divinas, no necesitaron para nacer —acabamos de verlo— ningún deliquio amoroso ni ningún jardín paradisiaco. Y el testimonio de los compositores antes citados nos habla, en general, de una inspiración no sólo surgida bajo estímulos bien poco poéticos, sino, además, ligada a la técnica, la fría técnica.

En resumen: la inspiración existe y determina en cierto grado —sólo en cierto grado— la obra musical. Por una parte es la idea primera, la idea germen, que nos viene a la mente. Pero, por otra parte, consiste en una serie ininterrumpida de decisiones que vamos tomando —polinomio de aciertos— durante toda la composición de la obra, al trabajar —criticar, modificar, madurar, en fin— aquella primera idea. Según el primer sentido —que es el que vulgarmente se le da— actúa como un relámpago, nos sobreviene, nos sobrecoge. Según el otro sentido, actúa como una llama que nuestra volun-

tad ha de mantener viva. Porque lo que la hace que permanezca operante es nuestro propio trabajo.

No hay receta alguna para atraer sobre nosotros la inspiración en aquel primer sentido. La contemplación de la naturaleza, el amor, el galope de unos caballos, la música de un colega: todo eso sabemos que ha dado origen a obras maestras. Pero el "hurgar" en el piano hasta que se produce el hallazgo es también, ya lo hemos visto, un procedimiento eficaz.

El procedimiento para mantener viva la inspiración —en el segundo sentido que hemos dado a la palabra— ése sí es único e invariable: el trabajo, la lucha con la idea primera y con la materia sonora. El compositor se encuentra primero con la rigidez de la idea inspirada, y ha de doblegarla según le dicte su concepto de la forma, y no sólo doblegarla sino también podarla, desbastarla, pulirla, limpiarla, en fin, de los elementos parásitos con que vino a la vida y que tienden a



LISZT

restarle fuerza significativa. Por otra parte, el compositor necesita la segunda especie de inspiración, es decir, el acierto constante para vencer la inercia de la materia sonora, inercia que le plantea una serie inacabable de problemas de orden armónico, vocal, instrumental, etc. Pero además —y esto tiene porte de paradoja— esa misma inercia actuará a veces como elemento inspirador, inestimable resistencia cooperante de la materia. (Si entre mis lectores hay algún escultor, él sabrá muy bien a qué me refiero.) Que el compositor sepa vencer o aprovechar, según el caso, esa resistencia, he ahí algo que depende enteramente de su capacidad técnica. El cómo lo haga, eso ya es cosa de la inspiración.

Vemos, pues, que en la composición concurren y se entrelazan constantemente la inspiración y la técnica, pero, en líneas generales, podríamos decir que aparecen en el mismo orden que los dos elementos de la dialéctica platónica y tienen con ellos una cierta analogía: primero la intuición de la idea, después su crítica.