



REVISTA SEMANAL ILUSTRADA
DIRECTOR - EDITOR
JUAN DE GURUCEAGA

OFICINA:
PRINCIPAL A SANTA CAPILLA, NO. 6
TELÉFONO 6200

AÑO IV — NO. 163
CARACAS: 27 DE OCTUBRE DE 1928.

CONDICIONES:

NO SE DEVUELVEN ORIGINALES. PUBLIQUESE O NO.
SE SIRVEN SUSCRIPCIONES.
VALOR DEL EJEMPLAR, B 1,50. EXTERIOR B 90, ANUALES
PAGO ANTICIPADO

AGENTES EXCLUSIVOS PARA TODA PUBLICIDAD
FRANCESA O DE ORIGEN FRANCÉS
"SOCIÉTÉ MUTUELLE DE PUBLICITÉ"
14 — RUE ROUGE-MONT — PARIS

La Música como Pintura

La visita de Maurice Ravel a Nueva York, nuevos trabajos de Stravinski, vuelven a hacer palpitante la pregunta que en música como en cualquier arte se formula con frecuencia: ¿antiguos o modernos?

El dilema es, por supuesto, interesante; pero ¿existe necesariamente? Quienes no tienen ni la vanidad ni el deseo de entender demasiado técnicamente de música, no sienten la necesidad de escoger: oyen a unos y otros con igual deleite. Un gran recogimiento y la impresión de que se es bueno, vienen siempre que se oye música. No en la sala de conciertos sino con el fonógrafo, se puede experimentar con programas absurdamente interesantes: *Ma Mere L'Oye*, *Iberia* de Debussy y, en seguida, un *Trio* de Haydn y el *Andante de la Quinta*. Y el comentario es: esto está bien; esto también; esto también y lo último, el *Andante*, claro que está bien.

A veces, sin embargo, el problema se plantea con más apremio: ¿con cuál músico se quedaría usted? Y la mejor respuesta que conozco es esta:

Mozart, porque es el que conozco menos.

No es que al fin, cuando se conoce a Mozart, venga la desilusión, sino simplemente que viene el convencimiento de que vale tanto como los otros.

Los clasicistas de buena fe, sin embargo, usan de argumentos para demostrar la necesidad de una preferencia, de sus preferencias. El argumento con más fondo es el de que la música moderna quiere hacer pintura, lo cual parece estar fuera de su propósito y de su posibilidad. El ejemplo que se cita es de la *Iberia*. Recuérdese que la suite tiene tres partes: *Par les rues et par les chemins*, *les parfums de la nuit*, y *le matin d'un jour de fete*. Los títulos son indicativos claros de lo que Debussy quiso: pintar escenas de España. Es más: Debussy indicó las dos últimas partes como tiempos "lent et reveur" y "dans un rythme de marche lointaine".

Debussy tuvo ese propósito; pero el conflicto nace sólo cuando el clasicista sabe de todos esos títulos y designaciones y se da cuenta de que, real, positivamente, Debussy intentó (y logró) pintar, por ejemplo, una noche española en que el alma vaga sin recibir impresión fija

alguna. Si el clasicista no se entera de los títulos oye la música y le gusta.

La situación se hace más grave cuando se llega a compositores como Strauss. Quein oiga *Muerte y Transfiguración* sin saber del nombre ni del poema de Ritter, gustará de Strauss; pero puede no gustar cuando se entera de que aquello se llama como se llama y lee aquello de "en la alcoba miserable, pálidamente iluminada por el cabo de una candela..." Aquí, sin embargo, hay por casualidad un argumento en contra del clasicista y es que el poema literario se compuso cuando el musical estaba acabado.

Beethoven — no en balde fué quien fué — tuvo especial cuidado de no dar título a ninguna de sus obras casi no hay sino la excepción de la *Sonata Quasi fantasía*. Esta, sin embargo, se convirtió en *El claro de luna* como el allegro "appassionato" convirtió en *Sonata appassionata* la que no era sino *Sonata en fa menor*.

Schubert — tan hondamente humano siempre — decía que el mejor comentario a la buena música era una sola palabra: silencio. Ciertamente, pero, aún así, se usó de una. Hay eso: necesidad de comentar la música o de referirse a ella con palabras. Por supuesto que sería curioso que un cronista hiciera su reseña en música y que el director de orquesta o el compositor se defendieran también en música. Hasta ahora, por desgracia, no se ha intentado.

De nuevo, Debussy llama a una de sus cosas *L'enfant dance* y *valseq* y sin que hubiera, así, el anuncio de un y con razón que es imposible crear con música la sensación de un hijo pródigo o la de la que era más que lenta. Pero tanto una como otra de estas dos composiciones pudieron conocerse con los subtítulos que llevan (*Cortege et dance* y *valse*) y sin que hubiera, así, el anuncio de un propósito. Parece, en suma, que hay un poco la necesidad de usar palabras; pero, más que nada, que la objeción a la música como pintura es contra la música como literatura, o contra el músico como literato:

Daniel COSIO VILLEGAS.

Cornell University, 1928.