

MUSICALIA SCHERZO

Dirección de la colección:
JUAN LUCAS



www.editorialmachado.com

schерzo

FUNDACIÓN

www.scherzo.es

JEAN COCTEAU

EL GALLO Y EL ARLEQUÍN

Versión española, notas y postfacio de
SANTIAGO MARTÍN BERMÚDEZ

Prólogo a la edición de 1978 de GEORGES AURIC
Prólogo a la edición española de JUAN MANUEL BONET

Nota del editor de 1978: *El gallo y el arlequín* data de 1918, cosecha simbólica; le fue dedicado entonces a Georges Auric. Más de sesenta años después, hemos creído oportuno pedirle a ese mismo Georges Auric un prefacio original y en cierto modo retrospectivo.

MUSICALIA SCHERZO
20

© 1918, 1979, 2009 Editions Stock
© Del prólogo: Juan Manuel Bonet (2024)

© Fundación Scherzo, 2024
C/ Cartagena, 10
28028Madrid
www.scherzo.es
fundacion@scherzo.es

© Machado Grupo de Distribución, S.L., 2024
C/ Labradores, 5
Parque Empresarial Prado del Espino
28660 Boadilla del Monte (MADRID)
www.editorialmachado.com
editorialmachado@machadolibros.com

ISBN: 978-84-7774-042-1
Depósito legal: M-3532-2024

Impreso en España - Printed in Spain
Diseño: Valentín Iglesias

ÍNDICE

PARA LEER HOY LE COC ET L'ARLEQUIN, POR JUAN MANUEL BONET	9
EL GALLO Y EL ARLEQUÍN	15
PREFACIO DE GEORGES AURIC	17
DEDICATORIA DE JEAN COCTEAU A GEORGES AURIC	41
APÉNDICE. FRAGMENTOS. DE «IGOR STRAVINSKI Y LOS BALLETS RUSOS»	71
APÉNDICE 1924. STRAVINSKI, ÚLTIMA HORA	89
LA BELLEZA SE COMPROMETE UNA VEZ MÁS CON NOSOTROS	93
I. LES BICHES	95
II. LES FÂCHEUX	103
EL EJEMPLO DE ERIC SATIE. 1925	109
POSTFACIO A LA EDICIÓN ESPAÑOLA	111

PARA LEER HOY LE COQ ET L'ARLEQUIN

JUAN MANUEL BONET

En un célebre bodegón pintado por Joan Miró en 1920, titulado *El caballo, la pipa y la flor roja*, aparece *Le coq et l'arlequin*, de Jean Cocteau, abierto por la página de uno de los dibujos –un gallo lineal– con que lo ornamentó Picasso.

Con Santiago Martín Bermúdez di, en 1998, una conferencia conjunta en el Museo Thyssen, él hablando de Erik Satie, y yo de Jean Cocteau. Por feliz iniciativa suya sale ahora, por vez primera traducido al idioma castellano, *Le coq et l'arlequin*, aquel libro de 1918, publicado por La Sirène –editorial fundada por su autor, y por Blaise Cendrars–, y que cabe considerar como el manifiesto del «Groupe des Six». Parece mentira que haya tenido que pasar tanto tiempo. Nunca es tarde, en cualquier caso, cuando la dicha es buena. En el momento de su aparición, y como lo he señalado ya en por lo menos dos ocasiones –en 1996 en mi texto hispánico para el catálogo de la exposición del IVAM *Erik Satie, de Le Chat Noir à Dada*, y en 2001 en mi prólogo institucional al catálogo de la muestra en torno

a Cocteau y España que se celebró en el MNCARS—, aquel opúsculo que desde el punto de vista tipográfico tiene el inconfundible sabor de modernidad de cuanto publicó *La Sirène*, fue leído por Adolfo Salazar, por José Bergamín, por César M. Arconada, por Ramón Gómez de la Serna, por los compositores del 27, por Federico García Lorca, cuyos dibujos tanto tienen que ver con los del francés, y cuya revista granadina de 1928 se titularía *Gallo...* De todos ellos, el más cocteauiano fue, sin lugar a dudas, Bergamín, y ello puede comprobarse, por ejemplo, en su primer libro, que le imprimió Juan Ramón Jiménez, *El cohete y la estrella* (1923), un libro de aforismos, entre los cuales siempre me ha gustado especialmente este: «Erik Satie no dice lo contrario que Debussy; dice lo mismo, solo que a la inversa».

Cocteau, «príncipe frívolo» que en un principio, en la época de su revista *Schéhérazade*, se había movido en aguas todavía *fin-de-siècle*, pronto iba a convertirse, durante los años de la Primera Guerra Mundial, en el gran divulgador de las novedades cubistas, al calor de la boga de los Ballets Russes de Diáguilev, y concretamente, en 1917, de *Parade*.

Parade: una obra única, fruto del encuentro entre tres grandes, Erik Satie, Pablo Picasso, y Jean Cocteau, con Sergei Diáguilev y sus Ballets Russes como catalizadores. Difícil resulta imaginar hoy el impacto que aquel ballet, con sus sirenas y sus máquinas de escribir, sus músicas

circenses y verbeneras, sus *managers* cubistas, causó en tierras todavía reacias a la modernidad, como las españolas. El mismo año de su estreno en París, *Parade* recaló en el Teatro Real, con asistencia al estreno del propio Picasso, ocasión que Ramón Gómez de la Serna aprovechó para tributarle al autor de *Las señoritas de Aviñón* un homenaje madrileño que queda como un acto aislado y ejemplar de afirmación moderna.

En *Le coq et l'arlequin*, Cocteau propone unas notas, unas divagaciones a partir de Satie y Picasso, y también de Stravinski. El gallo frente al arlequín, que no le gusta, aunque sí los de Cézanne y Picasso. Ataca al impresionismo, es decir, al debussismo, del que salva al propio Debussy. Ataca el wagnerismo, y alaba a quienes se evaden de Alemania. Ataca «la música francesa rusa». Propone un camino francés y clasicista. Exalta a Satie: no solo *Parade*, sino también su piano, sobre todo sus *Gymnopédies*, «de una línea y una melancolía tan nítidas». No le gusta, en cambio, la orquestación de las mismas por Debussy, que las «enturbia». Exalta la sencillez, el «pequeño camino clásico» de Satie. Manifiesta su entusiasmo por el circo, por el *music hall*, por el jazz, realidades populares que aquí en España tanta atención le merecían coetáneamente a Ramón Gómez de la Serna. Se interesa por «las máquinas y los edificios americanos», cuya sequedad y grandeza le recuerdan al arte griego. Elogia a Schoenberg. *Le coq et l'arlequin* constituye un ejemplo mayúsculo de lucidez

crítica, de crítica en sintonía. Propone aforismos exactos. «Una obra de arte tiene que satisfacer a todas las musas». «Una obra maestra es una partida de ajedrez ganada por jaque mate». «Un poeta tiene siempre demasiadas palabras en su vocabulario, un pintor demasiados colores en su paleta, un músico demasiadas notas en su teclado». «¡Basta de hamacas, de guirnaldas, de góndolas! Quiero que me construyan una música para vivir en ella como en una casa». Y así sucesivamente. Nadie como Cocteau supo decir entonces la novedad de aquella música, y sacar conclusiones que fueron aprovechadas por los jóvenes compositores de aquel tiempo. Muy poco tiempo después llegaría el momento de su siguiente gran intuición crítica, el «rappel à l'ordre», en sintonía con el Picasso ingresco y clasicista, y también con algunos pintores italianos, entre los que destacarían Giorgio de Chirico, su hermano, el también compositor –y escritor– Alberto Savinio, y Filippo de Pisis, también defendidos entonces por Eugenio d'Ors.

Aunque en el tiempo de las vanguardias hay, por ventura, muchísimos más casos de colaboración entre escritores y músicos, apenas existe otro en que un escritor se lanza a teorizar sobre música. Por mi parte, el único otro gran ejemplo que se me ocurre, es el libro de Ezra Pound *Antheil and the Treatise on Harmony with Supplementary Notes* (1927), que, como su título indica, nace del diálogo del poeta con Georges Antheil, el *bad boy of music*, uno de los enfants terribles de la música norteamericana, cuyas

obras inspiradas en el mundo de las máquinas causaron un gran impacto en el París de los años veinte.

Le coq et l'arlequin es un libro escrito en aquel tiempo de diálogo de Cocteau con Satie, diálogo que pronto incluiría a los discípulos más directos del autor de las *Gymnopédies*, agrupados en lo que pronto se conocería como «Groupe des Six»: Georges Auric –a quien el libro está dedicado–, Louis Durey, Arthur Honegger, Darius Milhaud, Francis Poulenc y Germaine Tailleferre. Las obras maestras del grupo, hoy felizmente vivas en la mayoría de los casos, son algunas piezas de piano –por ejemplo, *Mouvements perpétuels*– y algunas canciones de Poulenc, *Saudades do Brasil* y *La création du monde* –que se estrenó con decorados de Fernand Léger– de Milhaud, y *Pacific 231* de Honegger, y la obra colectiva de 1921 –solo Durey faltó a la cita– *Les mariés de la Tour Eiffel*, con libreto de Cocteau. Junto a los «Six», hay que recordar también al Groupe d'Arcueil, el último reducto satiesco, con el divertido Robert Caby a la cabeza, y Jacques Benoist-Mechin, Henri Cliquet-Pleyel, Roger Desormière, y Maxime Jacob –nada que ver, por cierto, con Max–, y sobre todo Henri Sauguet. Recuerdo, hace unos años, un precioso concierto de los Arcueil al que asistí en París, en una alcaldía de barrio de la Rive Droite, un concierto de perlas en su mayoría inexplicablemente no grabadas.

La presente edición incluye varios textos cocteauianos posteriores, relacionados con la misma problemática, y

Para leer hoy Le coq et l'arlequin

entre los que me parece especialmente interesante el que trata de la colaboración de Auric y Poulenc con los Ballets Russes. Incluye además un espléndido prólogo de Auric, escrito en 1978, en el que evoca, con las palabras justas, la atmósfera en que surgió el libro, incluyendo un recuerdo para nuestro gran Ricardo Viñes, y también alguna cita sabrosa de Satie, como aquella que reza así: «La bruma ocasiona la pérdida tanto de músicos como de navegantes».

Pueda hoy la lectura de *Le coq et l'arlequin*, en esta versión de Santiago Martín Bermúdez, devolvernos algo del aroma de aquellos «años de los banquetes», de aquellos años de una revista como *Sic* («sons, idées, couleurs») de Pierre Albert-Birot, de aquellos años en que los «Six» emprendían investigaciones cercanas a las de poetas y pintores. Puedan hoy estas páginas, decirles a los nuevos, cuán positivo es que los compositores trabajen codo con codo con los pintores, y con los poetas.

Juan Manuel Bonet

JEAN COCTEAU

**EL GALLO Y
EL ARLEQUÍN**

Notas alrededor de la música

1918

Prefacio de GEORGES AURIC

1978

PREFACIO DE GEORGES AURIC

Apenas tenía dieciséis años cuando me presentaron a Jean Cocteau, al que hasta ese momento no había apercibido más que una vez, junto a Igor Stravinski, cuya *Consagración de la primavera* había ido yo a descubrir y a aplaudir, hechizado.

Aquello era en la víspera misma de la guerra de 1914, ya no con los Ballets de Sergei Diáguilev, que habían estrenado *La consagración* un año antes, sino en el Casino de París, que durante todas las semanas de una temporada se transformó milagrosamente en sala de conciertos gracias a aquel inolvidable director de orquesta que fue Pierre Monteux.

Apenas sabía nada de Cocteau, salvo cierto soneto, leído en virtud del mayor de los azares (todavía era yo un niño) en una revista hoy desaparecida. Me enteré pronto de que era prudente evitar hablarle de aquello. Databa de su extrema juventud, cuando el gran actor De Max leía sus poemas, en 1913, en el teatro Fémina, e iba él a escribir

Prefacio de Georges Auric

para Reynaldo Hahn, y ya para la compañía de Diáguilev, el guion de *Le Dieu bleu*.

Olvidadas muy pronto las facilidades de aquellos años y tras un provechoso descubrimiento de André Gide, publicó lo que consideraría su primer libro: *Le Potomak*. Y entre los bastidores fascinantes de los Ballets rusos, la amistad de Diáguilev le permitió conocer a Stravinski en vísperas de *El pájaro de fuego*. Traspasada luego por una serie de desacuerdos a los que yo asistí en alguna ocasión, empezaba así una nueva amistad que se prolongó hasta la melancólica marcha a América de un Maestro admirable entre todos.

Entrevisto, pues, a su lado hacia 1914, es fácil imaginar lo que suponía para mí Jean Cocteau el día en que me fue dado conocerle. Y se comprenderá también con qué celeridad acepté su invitación cuando me pidió que fuera a la rue d'Anjou, donde vivía aún con su madre.

Sin perder un minuto, me interrogó aquella tarde sobre mi trabajo, mis proyectos, mis entusiasmos de adolescente. Gracias a los bailarines de Diáguilev, a Nijinski y —¿por qué no?— a la bella y torpe Ida Rubinstein, pudo él seguir la carrera de Claude Debussy, empezando por *Le Martyre de Saint Sébastien* y culminando en *Jeux*, proféticos pero muy mal oídos y entendidos. Por su parte, Fokin realizaba para Maurice Ravel la coreografía de *Daphnis et Chloé*. Y esos rusos iban por fin a tener el glorioso privilegio de descubrirle a su público parisiense un hombre, un músico, un genio cuya sola revelación bastaría para marcar por

siempre la ejemplar importancia de una compañía de ballets decididamente fuera de lo común. Apenas salido de la clase de composición de Rimski-Kórsakov y presentado por él al muy poderoso soberano de la compañía, Igor Stravinski iba desde entonces a encadenar hallazgos cada año más sorprendentes y apasionantes: *El pájaro de fuego*, *Petrushka*, *La consagración de la primavera*. El caluroso entusiasmo de Jean Cocteau, su entendimiento con el joven músico, fueron inmediatos. Le dedicó *Le Potomak*, y vislumbró muy pronto un *David* que, según él creía, tenía que seducir a su nuevo amigo. Esta obra nunca llegó a cobrar forma, y el fracaso de un proyecto tan excesivamente bello fue para el poeta, no cabe duda, una penosa decepción. Desde luego, no podía debilitar en nada el trueno fulgurante que había sido *La consagración*. ¡Para él, claro está, como para mí, como para tantos de nosotros! Después de una visión de conjunto (Debussy, debussismo, Ravel, más tarde habíamos de hablar de todo ello ampliamente), después de un homenaje necesario al Príncipe Igor, iba yo a responder alegremente a una nueva pregunta.

— Sí, después de una primera lectura de una de sus *Sarabandes* (vivía yo entonces todavía en Montpellier y debía de tener doce o trece años), después de una búsqueda difícil para mí, a continuación, de lo que me era posible hallar de su autor en la única «tienda de música» de la ciudad, el personaje y la obra de Eric¹ Satie me atra-

¹ Eric (sic), en lugar de Erik. A lo largo del original, unas veces

jeron y me atraparon inmediatamente. Pero después de las *Sarabandes*, las *Gymnopédies* (compuestas en 1887-1888), los títulos de sus más recientes colecciones iban a cambiar de manera muy singular. El lejano paso de su autor por el Conservatorio (1878-1886) no le había dejado más que un detestable recuerdo. Nuestra «Escuela nacional superior de Música» la dirigía Ambroise Thomas («Hay música buena y mala –declaraba Emmanuel Chabrier–, y luego está la de Ambroise Thomas.») En vísperas de las *Sarabandes*, el responsable de *Mignon* calificó a Satie como un «alumno bastante insignificante». Cuando murió (1896), Satie se postuló sin tardanza candidato a su sillón en el Instituto. Pasaron los años, al mismo tiempo que nacían las composiciones del «alumno bastante insignificante», composiciones de las que en 1911 el entorno de Maurice Ravel escribiría que «genial precursor, hablaba hacía ya un cuarto de siglo el lenguaje audaz de mañana...» ¿Acaso no iba el propio Ravel a declarar un día, generosamente, que *Les entretiens de la Belle et de la Bête* era la cuarta *Gymnopédie* y a dedicarle un ejemplar de *Ma mère l'Oye* «a Erik Satie, abuelo de los *Entretiens*, en homenaje afectuoso de un discípulo»? (Sobre este asunto conviene leer las reveladoras notas de Ornella Volta a los *Escritos* de Satie².)

aparece como Erik y otras como Eric. Esta traducción respeta cada variante. [N.T.]

² *Erik Satie, Ecrits*, réunis par Ornella Volta, Editions Champ

El «genial precursor» no se mostraba satisfecho. Y desconcertó enormemente a sus mejores amigos cuando decidió «aprender» de nuevo contrapunto y composición. A partir de 1905 iba a seguir la imprevista enseñanza de la «Schola Cantorum» de Vincent d'Indy (con, hay que reconocerlo, un segundo maestro menos chocante: Albert Roussel). Tras obtener muy sensatamente el único diploma de su vida, abandonará la rue Saint-Jacques en 1905³... Lo que iba a publicar resultaría extremadamente perturbador, y eso es fácil de comprender, para los compañeros de estudios que había dejado. A los *Morceaux en forme de poire*, a *En habit de cheval* los iban a suceder los *Préludes flasques pour un chien* que por sí mismos preludiarían una larga serie de piezas con títulos decididamente imprevisibles⁴. Tuvo la suerte de encontrar sin tardanza el mejor de los intérpretes: el catalán Ricardo Viñes, cuyo nombre por lo demás permanece asociado a lo esencial de la producción pianística de entonces. Su fidelidad hacia la obra de Satie no se debilitó nunca, aunque la acogida que recibió,

Libre, 1977 (nota de Auric). En español puede consultarse *Cuadernos de una mamifero*, textos fijados, reunidos y presentados por Ornella Volta; traducción de M. Carmen Llerena; El Acanalado; Barcelona, 1999. [N.T.]

³ 1905 en el original. Quiere decir sin duda 1908, año en que Satie terminó sus estudios en la Schola Cantorum. [N.T.]

⁴ Literal: *Fragmentos (o trozos) en forma de pera, Vestido de jinete* (más literal aún, y por ello con doble sentido: *Con traje de caballo*), *Preludios flácidos para un perro*. [N.T.]

Prefacio de Georges Auric

para empezar, no tuvo nada de entusiasta. ¿Qué le había pasado al «genial precursor», qué pretendía expresar ahora el «abuelo» saludado todavía ayer con reconocimiento y afecto por Maurice Ravel? El público y la crítica fueron severos. Lejos de París, en mi piano, en Montpellier, pensaba yo que se equivocaban. A través de las sencillas líneas de los contrapuntos de aquel Satie inesperado percibía, por el contrario, una voz muy entrañable, sorprendentemente diferenciada de las que yo había aprendido a querer. No se trataba de ceder a vanos paralelismos ni de buscar qué lugar exacto iba a concederle. Un placer inesperado y de gran vivacidad se me presentaba entonces. Rechazarlo hubiera sido una enorme tontería... Más tarde, cuando llegué a París, tuve la suerte de descubrir bastante pronto al hombre, después al compositor, y también viví la felicidad, igual de deprisa, de estar cerca de él.

Sobre él iba yo a hablar largamente con Jean Cocteau, que lo había conocido gracias a su amiga Valentine Gross. Sabía mejor que nadie, inmediatamente después de la experiencia de los Ballets Rusos y de su intimidad con Stravinski, que «había que tener cuidado con la música». Decidido a no dejarse sorprender por el «encanto ridículo de los títulos y las anotaciones de Satie» tenía —¿cómo dudarlo?— que adivinar y percibir inmediatamente lo que aportaba y lo que iba a aportar un personaje de aquella índole.

Me escuchaba, atento; le escuchaba yo a él, encantado. Me marché, entusiasmado de una visita que me había

revelado no solo a un poeta, sino al aliado más precioso. Una larga amistad acababa de empezar, y ahora mismo voy a recordarla. Las semanas, los meses nos reunían, y por Satie no ignoraba yo nada de sus reencuentros en la rue d'Anjou. Tampoco podía ignorar el gran acontecimiento que nos preparaban ambos cómplices. Nuestro poeta, hombre de teatro al mismo tiempo, había alertado hábilmente a Sergei de Diáguilev, que había decidido para sorpresa general ¡encargar una obra al autor de los *Embryons desséchés!*... El decorado, los figurines, el telón serían de Picasso, el libreto, desde luego, de Jean Cocteau, y el ballet se llamaría *Parade*⁵. (¿Había que olvidar que unos años antes el *David* planteado a Stravinski tenía que expresar la desgarrada oposición entre la *Parade* [desfile] y el *Espectáculo interior*?)

Satie, encantado, se puso a trabajar sin tardanza, sin preocuparse demasiado de las cartas, de las conversaciones, de las sugerencias de su colaborador. Le recordará más tarde, algo cruelmente (¡nos enteraríamos después de que nuestro «buen maestro» era poseído algunos días por una crueldad bastante extraña de la que no se libra-

⁵ El ballet *Parade* es una de las «estrellas» del manifiesto *El gallo y el arlequín*, de manera que desde este mismo momento damos su ficha de estreno. Libreto: Jean Cocteau. Música: Erik Satie. Coreografía: Leonid Massin. Decorados y figurines de Pablo Picasso. Compañía de los Ballets Rusos de Sergei Diáguilev. Théâtre du Châtelet, 17 de mayo de 1918. Bailarines: Lidia Lopokova, Leonid Massin, Lev Woizikowski y Nikolai Zverev. [N.T.]

ba ninguno de nosotros!): «En aquel tiempo (es decir, en 1917) Cocteau escribía *Parade*... Sí... Picasso y yo le mirábamos.» André Gide, por su parte, anota en su diario (diciembre de 1920): «Cocteau se pasea entre bastidores, donde voy a verle, envejecido, contraído, doliente. Sabe muy bien que los decorados y los figurines son de Picasso, que la música es de Satie, pero tiene la duda de si Picasso y Satie no son suyos».

En realidad, la partitura del ballet llegó a su fin sin drama de ningún tipo. Léonid Massin iba a encargarse de la coreografía en Roma, donde Diáguilev se había llevado una copia; allí se le unirían el pintor y el poeta. A cuatro manos, con Satie en París, la descifraría yo, alegrándome por anticipado de lo que me parecía que podía aportarle al público.

El «estreno» de *Parade* nos iba a servir pronto de lección: no hay que confiarse demasiado de prisa, hay que saber esperar. No creo que valga la pena volver a contar el escándalo que provocó el espectáculo, declarado en la semana misma del estreno como «ultrajante para el gusto francés» (eso sucedía, conviene tal vez recordarlo, en el mes de mayo de 1917). Se apresuraron a censurar «al inarmónico, chalado compositor para máquinas de escribir y matracas» (las matracas y las máquinas de escribir, en efecto, habían encontrado su sitio en la orquesta de Satie).

El «inarmónico chalado» se enfadó de esa manera en que él era capaz de enfadarse. Sus violentas réplicas a un

periodista terminaron en un lamentable proceso que nos consternó a todos. Más que nunca, sin embargo, estábamos convencidos del valor de *Parade*, de la lección que con ello nos daba Satie. Hablábamos del ballet con Francis Poulenc, que se había revelado como otro entusiasta, para alegría nuestra. Un soplo de aire fresco llegaba a nuestro pequeño mundo. Cocteau me entregaba ocho poemas sobre la música, y ya cotorrearé sobre ellos en su momento (el primero, por otra parte, era un «Homenaje a Satie»). De aquel año, o aquellos años, no puedo olvidar lo que fue nuestra existencia. Nos veíamos casi todos los días (Poulenc y yo no habíamos cumplido veinte años) y amistades así son de esas que no puede romper ningún malentendido. Cuántos hermosos días vividos rápidamente, qué empuje, qué arrebató, qué entusiasmo, y sigo convencido de no tener derecho a añadir, cincuenta años después: ¡qué ilusiones!... Satie le confesaría más tarde a Arthur Honegger: «Me gustaría hacer pequeños contrapuntos lineales, blancos, totalmente blancos». También a nosotros, y sin duda gracias a él, nos estaba permitido entrever una música «totalmente blanca». ¿Por qué íbamos a negarnos? No era tiempo aún de que izáramos sobre nuestro arte cualquier cosa que pudiera parecer una bandera negra.

Una vez evaporada la lamentable tempestad de *Parade*, pasarían unos cuantos meses así. Una llamada telefónica de Cocteau me alertó de repente. Me aguardaba una sorpresa en la rue d'Anjou, tenía que acudir allá inmediata-

Prefacio de Georges Auric

mente. Esa misma noche asistí al nacimiento de *El gallo y el arlequín*, y escuché su lectura, muy orgulloso de que aquellas «notas alrededor de la música» me fueran dedicadas generosamente, y también muy orgulloso de ver allí varios pensamientos que, junto a Satie, nos preocupaban a todos, pero expresados con una agudeza y un «brío» de veras deslumbrantes.

Pero ahora estamos en 1978, y vuelvo a encontrarme con el *Gallo*. Imagino las sorpresas, las interrogaciones, hasta las sonrisas (qué reconfortante es sonreír cuando no se siente uno totalmente seguro de sí) a que podrá dar lugar este librito que parecía tan claro a tantos lectores de 1918. Su dedicatoria no tiene de todas formas el sentimiento de tener que pasar hoy no sé qué examen más o menos lastimoso. Como en los hermosos días de aquella dedicatoria, he conservado una voluntad, la de «no tener miedo ni de amar ni de defender lo que he amado». ¿Contra qué, intentemos ser precisos, se había alzado nuestra juventud?... Sería inútil investigarlo demasiado: nos parecíamos en eso a todas las juventudes, tanto pasadas como futuras, estábamos contra lo que (o los que) la precedía (ían) en lo inmediato.

Claude Debussy, Maurice Ravel (tras Gabriel Fauré) se oponían radicalmente a los franckianos de Vincent d'Indy, al wagnerismo de los «viajeros de Bayreuth». «Es una lástima —escribirá Cocteau— que algunas épocas puedan poner a sus grandes hombres en mala posición.»

Nosotros sabíamos hasta qué punto era grande Debussy. Deseábamos que fuera (y felizmente lo ha sido) incomparable. «Su época» (la que nosotros vivíamos entonces), sus discípulos ahora olvidados, «lo ponían», a nuestro juicio, «en mala posición». De ahí una negación juvenil que resulta, creo yo, bastante fácil de comprender.

El «impresionismo» iba a servir de blanco esencial a nuestros ataques. Para un compositor convertido a pesar suyo en «jefe de escuela» ¡qué molesto tenía que ser verse contemporáneo de un pintor situado a su vez como «jefe de escuela»! Ausente Claude Monet, *Pelléas* no podría haberse convertido nunca en la obra de un «impresionista». (Después de Monet-Debussy, el mecanismo continuaba; iba a ser Ravel-Bonnard. ¡Cuántos nombres iban a unirse más tarde al de Picasso! Y el juegucito no se ha terminado todavía. ¡Que los amantes de los equívocos, si les apetece, se pongan a jugar!)

Más aún que de los pintores, pues siempre prefirió, creo yo, a los japoneses de la gran época, tengo la impresión de que Debussy conservó de los poetas simbolistas con quienes creció un recuerdo menos discutible, que le llevó a dar a piezas de belleza radiante unos títulos muy poco felices. «¡Basta de nubes, de olas, de acuarios, de ondinas» y basta de «brumas»!... «La bruma —observó Satie un día— ocasiona la pérdida tanto de músicos como de navegantes.» Mas era sonriendo como sus *Morceaux en forme de poire* contradecían a las *Lunes descendant sur*

le temple qui fut, las Terrasses des audiences du Clair de lune o las Cathédrales englouties.

Puesto que «la luna» hallaba en aquel tiempo una audiencia tal (aunque nadie hubiera puesto aún los pies allí ni André Breton hubiera escrito todavía su *Clair de terre*), prefiero olvidar los múltiples «A la manera de...» sobre los que estoy seguro que no va a descender ninguna luna..., también se ponía en cuestión un «color» orquestal sospechoso que a Satie le daría ocasión de explicarse una vez más: «Con excepción de Claude Debussy, la orquesta polvorienta de los impresionistas no es orquesta, es piano orquestado.» Observemos sin tardanza que «el compositor en máquinas de escribir y en matracas» implacablemente atacado después del estreno de *Parade* en realidad no estaba muy de acuerdo con Cocteau en lo que este consideraba «el no va más». Es decir, en todos esos «ruidos sugestivos» cuyas «dificultades materiales, la prisa de los ensayos» impidieron poner a punto. El músico, en este sentido, le confiaba a Diáguilev: «Tenemos ante nosotros a un adorable maniático». No tenía ninguna gana de «reemplazar el culto de santa Cecilia por el de san Policarpo».

«San Policarpo», anunciado por Cocteau, iba a tener que esperar unos años antes de manifestarse. Las previsiones del Gallo serían esta vez Milhaud y Varese que, a su manera y para empezar, nos iban a proporcionar su consumación (y sigue siendo necesario recordar, tras su sobre-

cogedora aparición en sus *Coéforas*, la intervención esencial de las percusiones a todo lo largo de *L'homme et son desir*, que Milhaud nos trajo de Brasil). Por su parte, «el rico orfeón de maderas, metales y percusión», «la orquesta sin la ayuda de las cuerdas, que esperamos para muy pronto» eran todo lo contrario a una ensoñación. Más bien una anticipación que, llegado el momento, se demostraría irrefutable.

Menos clarividente era, lo reconozco de buena gana, «la trampa rusa» en la que, según nos afirmaba, ¡había caído Debussy! Debía ser bastante incómodo hablar de ello para el amigo de Sergei de Diáguilev, de sus ballets y, sobre todo (le entrevisté, recuérdelo, en el Casino de París el día en que se interpretó *La consagración*) para el veleidoso libretista de un *David* que había quedado en suspenso, no sin melancolía. Cocteau, con habilidad, intentará esquivar la trampa.

«*La consagración* sigue siendo una obra maestra». Stravinski «se vio arrastrado al teatro por las circunstancias», «nos golpea en la cabeza y en el corazón marcando el compás». «Hay misticismo teatral en *La consagración*. La culpa la tiene el teatro»... ¡Así se expresaba el futuro autor de *La máquina infernal* y de *Los padres terribles*! Era la manera en la que se nos permitía guardar respeto y admiración ante una partitura que, para mí, y para siempre, iba a conservar su fuerza y su grandeza, que «seguía» y seguiría siendo «una obra maestra».

Prefacio de Georges Auric

Además, si «el teatro siempre está corrompido», «el café-concert es a menudo puro...» «Sin duda es ahí donde un joven músico podría recuperar el hilo perdido.» Sorprendentes declaraciones: si a eso le añadimos el amor al circo, «a las orquestas americanas de negros», el gusto por los caballitos de vapor y los órganos mecánicos, creo que estamos en condiciones de darle una explicación bastante sencilla. Para aquellos de nosotros que vieron nacer *El gallo y el arlequín*, estas «notas alrededor de la música» aparecen al mismo tiempo como notas alrededor de los años en que se redactaron. Me basta con entreabrir las páginas: en el margen de cada una de ellas, con el binóculo de nuestro «buen maestro» de Arcueil, con su risa, sus arranques de mal humor, con los «entre bastidores» de *Parade*, con las exégesis de su autor y nuestras largas discusiones, con todo eso veo resucitar ante mí la vida cotidiana toda de una época que yo creía ya liquidada para siempre, pero tan precisa como cuando nuestro grupillo iba a aplaudir en Médrano al entrañable trío de payasos de los Fratellini, o a la revista del Casino de París, «al extraordinario número de M. Pilcer y de mademoiselle Gaby Deslys». De su danza nos conserva *El Gallo* un cuadro sorprendente y emocionante. Hasta podemos imaginar al leerlo lo que nos hubiera aportado, de manera semejante a un cuadro así, un *Diario* de Cocteau que hubiese acompañado la redacción cotidiana de su libro... Pero estas «notas» me bastan. Al margen de la sorpresa que puedan

provocar, pienso en los jóvenes músicos que ellas desean presentar a continuación de *Parade* ¡y lo que fatalmente les opone a los jóvenes músicos de 1978!... Para ellos, ¡qué estupor y, a continuación, desde luego, cuánto sarcasmo!... Sus caminos ya no pasan por la verbena de Montmartre y el exotismo ha cambiado de continente. Lo saben; yo soy (he sido) uno de los primeros en alegrarme por ello. Pero *está prohibido prohibir*⁶. No voy a intentar en modo alguno seguir a mi amigo Jean Cocteau cuando, cinco años después de aparecer *El Gallo*, pretende convencerse, convencernos, de que «lo que él iba a buscar al circo y al music-hall no era, como se ha dicho a menudo, el encanto de los payasos o de los negros, sino una lección de equilibrio». No.

Lo que nos aportaban negros y payasos (Francis Poulenc y yo teníamos, he de recordarlo, diecinueve años) era, por el contrario y muy precisamente, una auténtica lección de «encanto» que nuestra juventud, y tal vez nuestro atolondramiento, nos dejaban asociar con convicción a las enseñanzas de aquellos maestros que en lo más profundo de nosotros –era fácil adivinarlo– guardaríamos y respetaríamos siempre. Nuestros aparentes sacrilegios, como supe comprender, eran una señal de amor (y pienso por lo demás que muchos sacrilegios, mediante los mecanismos encubridores de nuestros actos, son también actos de amor).

⁶ Auric, en 1978, se refiere con ironía a una de las «máximas» de mayo de 1968. [N.T.]

El Stravinski de *La consagración* (y en eso Cocteau tenía razón) no nos daba tiempo a decir «uf». Nuestra época se había liberado apenas de los sortilegios debussyistas y nos habíamos ganado el derecho a hacerles sitio a los «pequeños contrapuntos completamente blancos» de Satie. «Teniendo cuidado» con lo que nos aportaba su *Parade*, resultaba estimulante tener cuidado «con el prejuicio de lo sublime». El torrente Wagner era denunciado al mismo tiempo que «su obra larga que era muy larga», en una complicidad bastante chusca con Camille Saint-Saëns al grito de «¡Abajo Wagner!», de manera que los heraldos incansables se levantaron con rapidez y sin temor para denunciar, uniéndonos alegremente a él, al iconoclasta de la rue d'Anjou. En 1916, dos años antes de *El Gallo*, M. Joséphin Péladan, el ex Sâr Mérodack Péladan, fundador de la Orden estética de la Rosacruz del Templo y del Grial, declaraba: «El hombre que no admire a Wagner no está civilizado». Pero es que, en 1918, ¿había que estar o no había que estar «civilizado»? La cuestión, lo sabemos bien, ya no se plantea hoy día, cuando todos los años Boulez y Chéreau conducen en procesión a las masas (¿de civilizados?) hacia un neo-Bayreuth⁷. Para nosotros, confesémoslo, más que guardar un prudente silencio, arriesgábamos la impiedad. Los dioses, nadie va a oponerse, recu-

⁷ Auric redacta estas notas en 1978, después del estreno en Bayreuth de la discutida *Tetralogía* del centenario (1976) a cargo de dos franceses, Pierre Boulez y Patrice Chéreau. [N.T.]

perarán siempre a los suyos y «el dios Richard Wagner» que celebraba Mallarmé llegó a ver a los suyos crecer y multiplicarse. Por mi parte, al aprender a amar, a admirar, a venerar, entre otras, tantas páginas de *Tristán*, se me permitirá, sin duda escapándome un poco demasiado deprisa de los años, que sin embargo siguen tan presentes para mí, que fueron nuestra juventud, recordar humildemente lo que le respondí un día al viejo apóstol Bernard Shaw, que me preguntó «Pero qué le ha reprochado, qué le puede usted reprochar a Wagner»: «Sencillamente, señor Shaw, el ser a veces demasiado wagneriano...»

Heme aquí de repente peligrosamente lejos, sin duda, del «pequeño camino» que nos descubría *El gallo y el arlequín*. Ya es hora de pisar firme, de dejarles a los apasionados de la alta montaña los vértigos del Walhalla. El presdigidador chino, la muchachita americana, los acróbatas de *Parade* se arriesgan ahora, ya lo sé, a aparecer con un rostro desconcertante. Para mí, que los he visto nacer, ninguna vil retirada, ningún miedo de no sé qué obstáculos, ninguna traición complaciente me harán renegar de lo que he amado, de lo que nosotros hemos amado. Lo que, al mismo tiempo, fue punto de partida de un trabajo colectivo que se llevó a cabo de la manera más honesta posible.

Guillaume Apollinaire saludó en un artículo (*Excelsior*, 1917) a *Parade* como el «punto de partida del espíritu nuevo». Y aquel año, creo yo, tenía razón. (¡Al ser una particularidad esencial del «espíritu nuevo», evidente-

mente, la de renovarse con periodicidad!). Y por eso, a partir de Apollinaire, podemos releer sin sorprendernos al Satie de 1923: «El ‘espíritu nuevo’ enseña a dirigirse hacia la simplicidad emotiva, hacia la firmeza de expresión, especie de afirmación lúcida de sonoridades y de ritmos de dibujo preciso, acentuado...» La «firmeza de expresión» de Darius Milhaud, la «simplicidad emotiva» de Francis Poulenc: es preciso recordar aquellas líneas si pretendemos situar a ambas en aquellos años en que mis dos compañeros empezaban a su vez a conquistar a nuestros «contemporáneos», pues representaban entonces manifiestamente «la música contemporánea», ¡que no es cosa que haya empezado precisamente en 1945, del mismo modo que el «espíritu nuevo» no había empezado en 1917! Por lo demás, es imposible superar mediante programas y comentarios el equívoco ridículo de una etiqueta en la que «contemporáneo» se pone de manera un poco lamentable en el puesto de lo que ayer se clasificaba como «moderno». Y «moderno» me obliga a citar al Cocteau de los mejores días: «Decir ‘Soy moderno’ no tiene mucho más sentido que la famosa broma ‘Nosotros, caballeros de la Edad Media...’» En este caso la broma sería decir «Soy un contemporáneo...».

En ese sentido mis «contemporáneos» me harán observar que en 1917, en 1918, confundiendo «simplicidad» con «simpleza», «firmeza» con «aplomo» parecía que ignorábamos lo que estaba pasando en Viena, donde tres

hombres llevaban a cabo la empresa más noble y más audaz. La llevaban a cabo, recordémoslo, desde hacía bastante tiempo, y ni Debussy ni Ravel se habían inquietado gran cosa (Ravel y Stravinski se habían fijado en el ejemplo, tan efectivo, del pequeño conjunto instrumental de *Pierrot lunaire*⁸). Yo sigo pensando que para Debussy, Ravel o Stravinski era forzoso desconocer un arte que nada tenía en común con ellos. Permítaseme declarar que, a mi vez (con total modestia, me apresuro a añadir), en este momento en que intento revivir para ustedes lo que fue lo esencial de nuestra juventud, «no me arrepiento de nada»⁹, decididamente de nada... Y menos todavía aun teniendo en cuenta que también nosotros conocíamos muy bien la obra de Schoenberg, Berg y Webern. Una vez terminada la guerra de 1914, Poulenc y Milhaud se apresuraron a visitarlos en Viena, y yo conservo con gran afecto un ejemplar de la partitura orquestal de *Pierrot lunaire* que Schoenberg le dedicó a Poulenc y que, tras la muerte del más querido de mis amigos, me regaló su hermana generosamente. Este viaje a Viena nos permitió juzgar como merecía un arte que un día iba a ocupar ese lugar esencial que nadie se atreverá a negarle. Entre nosotros no halló ningún tipo de prolongación, y voy a tener el valor de alegrarme por ello.

⁸ Ambos asistieron al estreno en 1912 de *Pierrot lunaire*, de Schoenberg, dirigida por este. [N.T.]

⁹ Auric parafrasea la conocida canción que cantaban Edith Piaf y Théo Sarapo («Non, rien de rien, non, je ne regrette rien...»). [N.T.]

Este valor, ya lo sé, no es en modo alguno inútil, pues «el espíritu nuevo» de mis jóvenes amigos de hoy se manifiesta por lo pronto contrario al que reivindicábamos ayer con toda claridad. No hay obras, según aprendimos, que (¿durante cuántos años?) no atraviesen lo que se ha dado en llamar un «purgatorio» (y hasta tienen que merecerse ese purgatorio, frente al que los pérfidos preferirían acaso unas cuantas temporadas en el infierno). Sea infierno o sea purgatorio, sigo convencido de que habría que sacar de ahí, con cierta frescura reconfortante, una música que de nuevo vuelva a estar cerca de los «contemporáneos», a los que saludo de antemano. «Que de nuevo vuelva a estar cerca», pero, entiéndase bien, después de la aparición sucesiva, inevitable, de estilos verosíblemente contradictorios.

Satie nos contaba un día: «De joven siempre me decían: ‘Ya veréis cuando tengáis cincuenta años’. Ahora tengo cincuenta años y no he visto nada». Y entonces le confiaba a Michaud que desearía «saber lo que iban a escribir en 1978 los que ahora tienen cuatro años». A nuestra vez (y eso no ha sido ayer) nosotros cumplimos cincuenta años y hemos visto «lo que escribieron los que tenían cuatro años...». Pero al contrario que nuestro «buen maestro», nosotros hemos visto mucho y oído mucho. Yo me felicito por ello, y acepto sin resistencia alguna lo que considero una suerte: la posibilidad de asistir al auge, a veces ingrato, siempre innegable, de una generación que tenía

que resolver problemas totalmente opuestos a los que apasionaron a mi juventud. En sus clases del Conservatorio, y curiosamente en el curso de la última guerra, Olivier Messiaen formó mediante su enseñanza y su generoso ejemplo a unos discípulos a los que, después del armisticio, iniciaría René Leibowitz en el «serialismo» integral. Uno o dos años después me encontraría en Nueva York con Edgar Varese, que en cuanto llegué vino a verme al hotel para acogerme con su magnífico buen humor y su cordial generosidad.

Me pidió noticias de París, de nuestro mundo musical, y yo le dije algo ingenuamente que había una palabra, un término, que ya era moneda corriente. ¿Cuál...? ¿Qué término, qué palabra...? «Serie.». Nunca olvidaré la carcajada de Varese. «Serie»: hilera, retahíla o, si lo preferimos, cadena... ¡Qué bonitas analogías! «Ya veremos dentro de unas cuantas temporadas, querido Auric. Ya veremos lo que hace París con esas *series*...»

Después de unos cuantos éxitos fulgurantes (la segunda *Sonata* de Pierre Boulez, para empezar), la disciplina del sistema serial iba a hacerse muy pronto insoportable en la efervescente escuela de nuestro París más joven. Un éxito, una boga inmediatas iban a exportar por los cuatro puntos del mundo *Le marteau sans maître* (una vez más, compuesto por Boulez). Hábiles o torpes, es imposible ahora enumerar sus pastiches. Imposible igualmente, me parece, negar esa especie de turbación que le iba a suceder.

Prefacio de Georges Auric

Frente a lo que amenazaba —¡oh, Mallarmé!— con convertirse en «*bibelots* de inanidad sonora», iban a cobrar de repente todo su sentido las violencias de tales o cuales páginas de Xenakis (su importancia crecerá con los años), o de Stockhausen.

Los preciosos conciertos del «Domaine musical», por su parte, hicieron conocer poco a poco integralmente la obra de los tres maestros vieneses, y los nombres de Schoenberg, de Berg, de Webern se hicieron familiares para nuestro público. *El Gallo* y Jean Cocteau no se habían equivocado en esto: «Una obra maestra es una partida de ajedrez ganada por jaque mate». El genio de Berg impondría un buen día *Wozzeck* por «jaque mate», esperando a *Lulu*, a las multitudes de la ópera. Pero después de tantas «series» magistralmente disciplinadas, ¡había que ver cuántas amenazas de decepción, de cosa laboriosa y poco menos que angustiosa mostraba aquello que en rigor hubiéramos deseado aplaudir a toda costa...!

La juventud está obligada a tener razón, y además nos lo debe. Desde el principio manifesté a la que se me presentó mi más cordial simpatía. Tuve la suerte de retener varios nombres que me parecieron privilegiados. Ya he citado a Boulez, a Xenakis, a Stockhausen. Iba a descubrir a Boucourechliev, a Gilbert Amy, a Marius Constant, a Betsy Jolas, y la lista podría alargarse más. Cada uno de ellos, poco a poco, se liberaba a su manera de una técnica abusiva y hallaba a su vez su propio derecho a «¡Gritar

tu nombre, Libertad!¹⁰...» Al lado de ellos tengo que poner aparte, tras Maurice Ohana y Claude Pret, a Henri Dutilleux, cuya andadura solitaria crecería con el tiempo. ¡Y yo iba a ver aparecer «lo aleatorio», iba a ver cómo cogía sitio (pero ¿qué sitio?), tras la «música concreta» de Pierre Scheffer, la de Pierre Henry, y también la música electroacústica de hoy, sin duda la de mañana, y hasta de pasado mañana...!

Se comprenderá, creo yo, que al acabar esta rápida vista de pájaro no quiera olvidar al viejo compañero de la «Escuela de Arcueil», Henri Sauguet, y sus dos compañeros, esta vez de Olivier Messiaen: André Jolivet y Daniel Lesur...

En fin, estamos muy lejos de 1918, de *El gallo y el arlequín*, de Cocteau, de Satie... ¿De veras tan lejos...? No puedo olvidar la visita que me hizo John Cage para hablarme de Satie. Sé muy bien cuánto gustan y cuánto se tocan sus obras en América, sé hasta qué punto en Francia y un poco por todas partes se le ama, y estoy convencido de que ese amor crecerá.

¡Pero ya es hora de decidirme a terminar! Permítaseme dar por última vez la palabra a un Satie inesperado, de una sabiduría y de un equilibrio que ustedes pueden juzgar por sí mismos: «Siempre he dicho que no hay Verdad en Arte (una Verdad única, se entiende). La Verdad de Chopin, ese

¹⁰ Alusión al poema de Paul Éluard. [N.T.]

Prefacio de Georges Auric

creador prodigioso, no es la de Mozart, ese músico tan lujurioso cuya escritura es deslumbrante e imperecedera. Lo mismo que la Verdad de Gluck no es la de Pergolesi, ni la Verdad de Liszt es la de Haydn, lo que en realidad es una suerte.

«Si hay una verdad artística ¿dónde empieza? ¿Cuál es el Maestro que la posee por completo? ¿Es Palestrina? ¿Es Bach? ¿Es Wagner...?»

Así hablaba en 1922 el buen maestro de Arcueil. ¿Bach...? ¿Pergolesi...? A menudo lo recuerdo, y me lo pregunto... La *Misa en si* de Bach es de 1733. *La Serva padrona* de Pergolesi, también. Nuestro Jean-Philippe Rameau, ese mismo año, componía *Hipólito y Aricia*.

Era posible y estaba permitido en el siglo XVIII componer, sin que nadie te molestara ni te acusara, unas músicas tan diferentes entre sí. ¡Feliz año 1733! ¡Feliz siglo XVIII...! Una última cuestión, y ya termino: de Rameau, de Pergolesi o de Bach, ¿cuál creen ustedes que tenía derecho a considerarse como «un músico contemporáneo»...?

Georges Auric (1978)