

«Der gelbe Klang» (El sonido amarillo)  
Una composición escénica

Textos de Wassily Kandinsky

123

ciende en el centro una pequeña luz, que va haciéndose más luminosa a medida que el color se oscurece.

Instantes después, música de orquesta. Pausa.

Detrás del escenario se escucha un coro que habrá sido colocado de tal modo que no se pueda discernir de dónde sale el canto. Fundamentalmente se oirán los bajos. El canto es monótono, sin temperamento, con interrupciones que están señaladas por puntos.

*Primera voz grave:*

«Sueños duros como piedras... Y rocas que hablan...  
témpanos con enigmas colmados de preguntas...  
El movimiento del cielo... se funden... las piedras...  
alzándose hacia el cielo, invisible... muralla...»

*Voces altas:*

«Lágrimas y risas... blasfemando oraciones...  
Alegria por la unión y batallas feroces.»

*Todos:*

«Oscura luz en... día... soleado  
(cortando rápida y abruptamente).  
¡¡Sombra deslumbrante y luminosa en noche cerrada!!»

Desaparece la luz. De repente todo se oscurece. Pausa algo más larga.  
Luego introducción de la orquesta.

CUADRO I

(A derecha e izquierda del espectador)

El escenario deberá ser aquí lo más profundo posible. Al fondo de él una extensa colina verde. Detrás de ésta una cortina lisa, mate, azul, a ser posible de tono oscuro.

Pronto comienza la música, primero en tonos altos. Después, pasando inmediata y rápidamente a los más graves. Al mismo tiempo el fondo se vuelve azul oscuro (al mismo tiempo que la música) y aparecen bordes negros (como en el cuadro). Detrás del escenario se escucha un coro sin palabras, que canta sin emoción, totalmente opaco y mecánico. Al final del canto del coro, una pausa general: ningún movimiento, ningún sonido. Después oscuridad.

Primer borrador en bruto con el título *Riesen* (Gigantes), es de aproximadamente 1909, autógrafo de Thomas von Hartmann —probablemente a dictado de Kandinsky—, escrito en alemán (Fundación G. Münter, Galería Municipal de Munich). Existe un segundo texto ampliado autógrafo de Kandinsky en ruso y fechado «Marzo 1909». El título *Riesen* fue sustituido por *Der gelbe Klang* (Archivo Nina Kandinsky, París). Primera edición en el almanaque *Der Blaue Reiter*, Munich, 1912.

INTERPRETES

Cinco gigantes  
Seres indefinidos  
Tenor (*detrás del escenario*)  
Un niño  
Un hombre  
Gente con vestidos sueltos  
Gente en jerseys  
Coro (*detrás del escenario*)

Thomas von Hartmann se hizo cargo de la parte musical.

INTRODUCCION

Unos acordes indefinidos de la orquesta.

*Telón.*

Sobre el escenario una penumbra azul oscura, que primero será blanca y después intensamente azul oscura. Al cabo de un tiempo se en-

Más tarde se ilumina la escena. De derecha a izquierda van apareciendo cinco gigantes (lo más grandes posible) de color amarillo chillón (parece que flotan sobre el suelo).

Se quedan quietos atrás del todo, uno junto al otro, algunos con los hombros levantados, otros con ellos caídos, con extrañas e indefinidas caras amarillas.

Van volviéndose las caras hacia *si muy despacio*, realizando movimientos muy simples con los brazos.

La música se hace más concreta.

Pronto se puede oír el canto, muy grave, sin palabras de los gigantes (P. P.), mientras que se van acercando *muy lentamente* hacia la rampa. Rápidamente vuelan de izquierda a derecha unos seres rojos indefinidos, que recuerdan vagamente pájaros y tienen cabezas grandes de cierto parecido con las humanas. Este vuelo se refleja en la música.

Los gigantes siguen cantando, cada vez más bajo. Al mismo tiempo se van viendo cada vez menos claros. La colina del fondo crece lentamente y va haciéndose cada vez más luminosa. Finalmente será blanca. El cielo, totalmente negro.

Detrás de la escena se vuelve a escuchar el mismo coro opaco. Ya no se oye a los gigantes.

La parte delantera del escenario se vuelve azul y cada vez menos transparente.

La orquesta lucha contra el coro y vence.

Una densa niebla hace invisible todo el escenario.

## CUADRO II

Lentamente la niebla va cediendo terreno a la luz, que es totalmente blanca y deslumbrante. En el fondo del escenario, una colina lo más grande posible, completamente redonda.

El fondo violeta, bastante claro.

La música es estridente, tempestuosa, con repeticiones continuas de *la y si natural y si natural y la bemol*. Finalmente desaparecen en la tempestuosidad estos tonos aislados. De repente se hace un silencio total. Pausa. Nuevamente gimen lamentos, pero firmemente y cortante el *la* y el *si natural*.

Esto dura bastante tiempo. Luego, una nueva pausa.

En ese momento el fondo pasa a ser de color marrón sucio. La colina verde sucio. Y justamente en el centro de la colina se forma una indefinible mancha negra, que unas veces aparece más clara y otras vuelve a difuminarse. Cada vez que cambia la claridad de la mancha, la luz brillante y

blanca va haciéndose intermitentemente más gris. De repente aparece sobre la colina, a la izquierda, una *gran* flor amarilla. Desde lejos parece un pino torcido y va volviéndose cada vez más brillante. El tallo es largo y delgado. Únicamente una hoja espinosa crece hacia un lado y desde el centro del tallo. Pausa larga.

Después, en *total silencio*, se mece la flor muy lentamente de derecha a izquierda. Aun después, también la hoja, pero no al mismo tiempo. Más tarde se mecen ambas a ritmos distintos. Luego, otra vez individualmente, mientras que con el mismo movimiento de la flor suena un *si natural* muy fino — cuando se mueve la hoja un *la* muy grave. Después vuelven a moverse juntas y los dos tonos suenan unidos. La flor tiembla fuertemente y se queda inmóvil. En la música siguen sonando los dos tonos. Al mismo tiempo salen por la izquierda muchas personas vestidas con trajes chillones, largos y sin formas (uno es totalmente azul, el segundo rojo, el tercero verde, etc.), faltando sólo el amarillo). Estas personas llevan en las manos unas flores muy grandes blancas parecidas a la flor de la colina. Las personas se mantienen lo más juntas posible, pasan muy cerca de la colina y se quedan paradas, muy apiñadas, en el lado derecho de la escena. Hablan entremezclando sus voces y recitan:

«Las flores lo cubren todo, cubren todo, cubren todo.

¡Cierra los ojos! ¡Cierra los ojos!

Miramos, miramos.

Cubrimos concepción con inocencia.

¡Abre los ojos! ¡Abre los ojos!

Ya ha pasado. Ya ha pasado.»

Primero lo dicen todos juntos, como en éxtasis (muy claramente). Luego repiten lo mismo individualmente: el uno al otro y hacia la lejanía, voces de alto, bajo y soprano. Al decir «miramos, miramos» suena *si natural*, al decir «ha pasado, ha pasado», *la*. De vez en cuando se vuelve más ronca la voz. De vez en cuando hay uno que grita como poseído. Unas veces la voz se vuelve nasal, otras veces lenta y otras tremendamente rápida. En el primer caso, el escenario aparece repentinamente borroso bajo una luz roja mate. En el segundo alternan una total oscuridad con una brillante luz azul. En el tercero, de repente se vuelve todo grisáceo (desaparecen todos los colores!). ¡Sólo la flor amarilla brilla aún con más fuerza!

Lentamente comienza la orquesta, tapando las voces. La música empieza a ser inquietante, dando saltos desde el ff. al pp. La luz se hace algo más clara y se reconocen vagamente los colores de las personas. De derecha a izquierda pasan sobre la colina, muy lentamente, unas pequesísimas

figuras, borrosas y de tono verde grisáceo de algún color. Miran hacia adelante. En el momento en que se hace visible la primera figura, empieza a balancearse como por espasmos la flor amarilla. Después desaparece repentinamente. Igual de repentinamente se han vuelto amarillas todas las flores blancas.

Las personas caminan como en sueños hacia la parte frontal del escenario y van separándose cada vez más unas de otras.

La música descende y se vuelve a oír el mismo recitativo \*. Pronto se quedan quietas las personas, como embelesadas, volviéndose. Se percatan de las pequeñas figuras que siguen pasando en una serie infinita sobre la colina. Las personas se dan la vuelta, efectuando algunos pasos rápidos hacia la parte delantera del escenario, vuelven a pararse otra vez, se dan la vuelta y se quedan inmóviles, como apresadas \*\*. Finalmente tiran las flores, que aparecen llenas de sangre y cotren, liberándose de la inmovilidad violentamente, en un grupo muy unido, hasta el primer plano de la escena. Miran hacia atrás repetidas veces \*\*\*. De repente se hace la oscuridad.

### CUADRO III

Fondo del escenario: dos grandes rocas marrones-rojizas, una puntiaguda, la otra redondeada y mayor que la primera. Fondo: negro. Entre las rocas se encuentran los gigantes (del cuadro I), que se susurran algo sin sonido. Tan pronto cuchichean por parejas, como acercan todas sus cabezas, el cuerpo queda inmóvil. De todas partes caen, en cambios rápidos, rayos de colores brillantes (azul, rojo, violeta y verde, alternan en varias ocasiones). Luego se encuentran todos estos rayos en el centro, mezclándose. Todo queda inmóvil. Los gigantes casi no son visibles. De repente desaparecen todos los colores. Durante un instante todo está negro. A continuación fluye sobre la escena una luz mate amarilla que va siendo cada vez más intensa, hasta que todo el escenario aparece de color amarillo limón. Con la salida de la luz, la música se ha ido tornando más profunda y más oscura (este movimiento recuerda el intento de meter a un caracol dentro de su concha). Durante el tiempo que duran estos movimientos no se deberá ver sobre el escenario nada más que la luz: ningún objeto. Se ha llegado a la luz más brillante, la música se ha fundido totalmente. Vuel-

\* Media frase dicha en conjunto: al final de la frase una voz muy borrosa. Esto se alterna varias veces.

\*\*

\*\*\* Estos movimientos deberán sucederse como dados por una voz de mando. Estos movimientos no tienen que ser rítmicos.

ven a verse con claridad los gigantes, están inmóviles y miran hacia el frente. Ya no se ven las rocas. Sólo los gigantes están sobre el escenario: ahora se encuentran más separados unos de otros y son más grandes. Fondo y suelo, negros. Pausa larga. Repentinamente se oye de detrás de la escena una voz de tenor chillona y llena de miedo que grita con mucha rapidez palabras totalmente ininteligibles (se oye a menudo la: por ejemplo, ¡Kaslasmunatakola!). Pausa. Se oscurece por unos instantes la escena.

### CUADRO IV

A la izquierda del escenario, un pequeño edificio torcido (parecido a una capilla muy simple) sin puerta ni ventanas. A un lado del edificio (saliendo del tejado), una torrecita estrecha torcida, con una pequeña campana rajada. De la campana pende una cuerda. Al final de la cuerda está sentado en el suelo un niño pequeño, vestido con una camiseta blanca (mirando hacia los espectadores) y tirando lenta y regularmente de ella. A la derecha, sobre la misma horizontal, está parado un hombre muy gordo, todo vestido de negro. La cara totalmente blanca, muy borrosa. La capilla es de color rojo sucio. La torre, azul brillante. La campana, de hojalata. El fondo gris, regular, liso. El hombre de negro está de pie con las piernas abiertas y los brazos apoyados en las caderas.

El hombre (muy alto, imperativamente: voz bonita):

«¡¡Silencio!!»

El niño suelta la cuerda. Se oscurece la escena.

### CUADRO V

Poco a poco el escenario se sumerge en una fría luz roja, que lentamente va siendo más fuerte: con la misma lentitud se hace amarilla. Entonces se hacen visibles atrás los gigantes (como en el cuadro III). También están las mismas rocas.

Los gigantes vuelven a susurrar (como en el cuadro III). En el instante en que nuevamente han juntado las cabezas, se oye detrás del escenario el mismo grito, pero muy rápido y breve. Por unos instantes todo se oscurece: de nuevo se repite el mismo proceso \*. Al volver la luz (luz blanca sin sombras) de nuevo los gigantes, pero ahora haciendo suaves movimientos con las manos (estos movimientos deben ser diferentes pero débiles).

\* Naturalmente, cada vez tiene que repetirse también la música.

De vez en cuando uno alarga los brazos (también este movimiento deberá ser sólo insinuación), echando ligeramente la cabeza hacia un lado y mirando hacia los espectadores. En dos ocasiones dejan los gigantes caer los brazos repentinamente, se hacen algo más grandes y miran, sin hacer ningún movimiento, hacia los espectadores. Luego parece que sus cuerpos sufren una convulsión (como ocurrió con la flor amarilla) y vuelven a cuchi-quear, extendiendo de vez en cuando los brazos lastimosamente. La música se hace lentamente más chillona. Los gigantes se quedan inmóviles. Desde la izquierda aparece mucha gente vestida con jerseys de diferentes colores. El pelo lo llevan del color correspondiente al jersey. Igual las caras. (Estas personas parecen marionetas.) Primero salen las de color gris; luego, negras, blancas, y, finalmente, las de colores. Los movimientos son diferentes en cada grupo: uno camina rápidamente y en línea recta, el otro despacio, como con esfuerzo, el tercero da de vez en cuando unos pequeños saltos, el cuarto se vuelve continuamente, el quinto llega con pasos solemnes y teatrales, mientras llevan los brazos cruzados, el sexto camina de puntillas con una mano levantada horizontalmente, etc.

Se distribuyen irregularmente por el escenario: algunos se sientan en pequeños grupos cerrados; otros, solos. Igualmente hay algunos de pie, formando grupos, y otros solos otra vez. Toda esta distribución no pretende ser ni «bonita» ni muy concreta. Pero *tampoco* deberá formar un *total* barullo. Las personas miran en diferentes direcciones, algunas con las cabezas altas, otras bajas y otras totalmente caídas. Como aplastadas por un abatimiento, no cambian apenas sus posiciones. La luz permanece siempre blanca. La música cambia frecuentemente su *tempo* y, a veces, suena abatida también. Precisamente en un momento así empieza una persona blanca (bastante al fondo) a hacer unos movimientos indefinibles pero mucho más rápidos, tan pronto con los brazos como con las piernas. De vez en cuando mantiene un cierto movimiento y se queda algún tiempo en esa postura. Es una especie de danza, sólo que también cambia frecuentemente su ritmo, coincidiendo unas veces con la música y otras no. (Este sencillo proceso debe desarrollarse con especial cuidado, para que lo que sigue resule expresivo y sorprendente.) Las demás personas comienzan a mirar al blanco. Algunas alargando el cuello. Finalmente, todas le están mirando. Sin embargo, esta danza finaliza repentinamente: el de blanco se sienta, estira como en solemne preparación un brazo y se lo acerca, doblando lentamente el codo, a la cabeza. La tensión generalizada se hace especialmente expresiva. Pero el de blanco apoya el codo sobre la rodilla y pone la cabeza sobre la mano abierta. Se oscurece por un momento. Luego se vuelven a ver los mismos grupos y las mismas posiciones. Algunos grupos se iluminan más o menos fuertemente desde arriba con diferentes co-



Wassily Kandinsky: *Grüngasse en Murnau*, 1909.

Oleo sobre cartón, 33 X 44,6 cm.  
Galería Municipal en el Lenbauhaus, Murnich, Fundación Gabriele Münter.

Aquí pintó Kandinsky, inundada de sol, la Grüngasse de Murnau, ese pueblo de las estribaciones de los Alpes donde gustaba de pasar temporadas desde 1908 y en donde se compró una casa en 1909. Junto con sus colegas pintores, en especial con Münter, Jawlensky y Werefkin, pintó en Murnau y sus alrededores durante muchos veranos casi diariamente la Naturaleza. Schoenberg pasó aquí, cerca de Kandinsky, el verano de 1914.

El cuadro *Grüngasse* se sitúa al principio de su incipiente evolución: todavía se ve respetada casi totalmente la perspectiva, siendo fácilmente reconocibles las casas y las plantas, que están detrás del muro del jardín. La manera subjetiva de plasmar las impresiones de la Naturaleza se insinúa en todo caso en el fuerte colorido.

lores: un grupo mayor, que está sentado, se ilumina con rojo, otro igualmente grande, que está de pie, azul pálido, etc. La luz amarilla brillante está concentrada ahora (aparte de sobre los gigantes que aparecen ahora con la máxima claridad) sólo sobre el de blanco que está sentado. De repente desaparecen todos los colores (los gigantes siguen siendo amarillos) y una pálida luz blanca llena el escenario. En la orquesta aparecen colores individualizados. Correspondiendo a ello se levantan en diferentes lugares aisladas figuras: deprisa, apresuradamente, solemnemente, despacio, mientras miran hacia arriba. Algunas se quedan quietas. Otras vuelven a sentarse. Luego vuelven a ser presa del abatimiento y todo se queda inmóvil. Los gigantes cuchichean. Pero también ellos se quedan quietos y en pie, mientras que de detrás de la escena se escucha el coro opaco, que suena sólo durante breves momentos.

Después vuelven a oírse en la orquesta colores aislados. Sobre las rocas pasa una luz roja, haciendo que se estremezcan. Alternando con esta iluminación se estremecen también los gigantes.

Se presienten ciertos movimientos en las puntas.

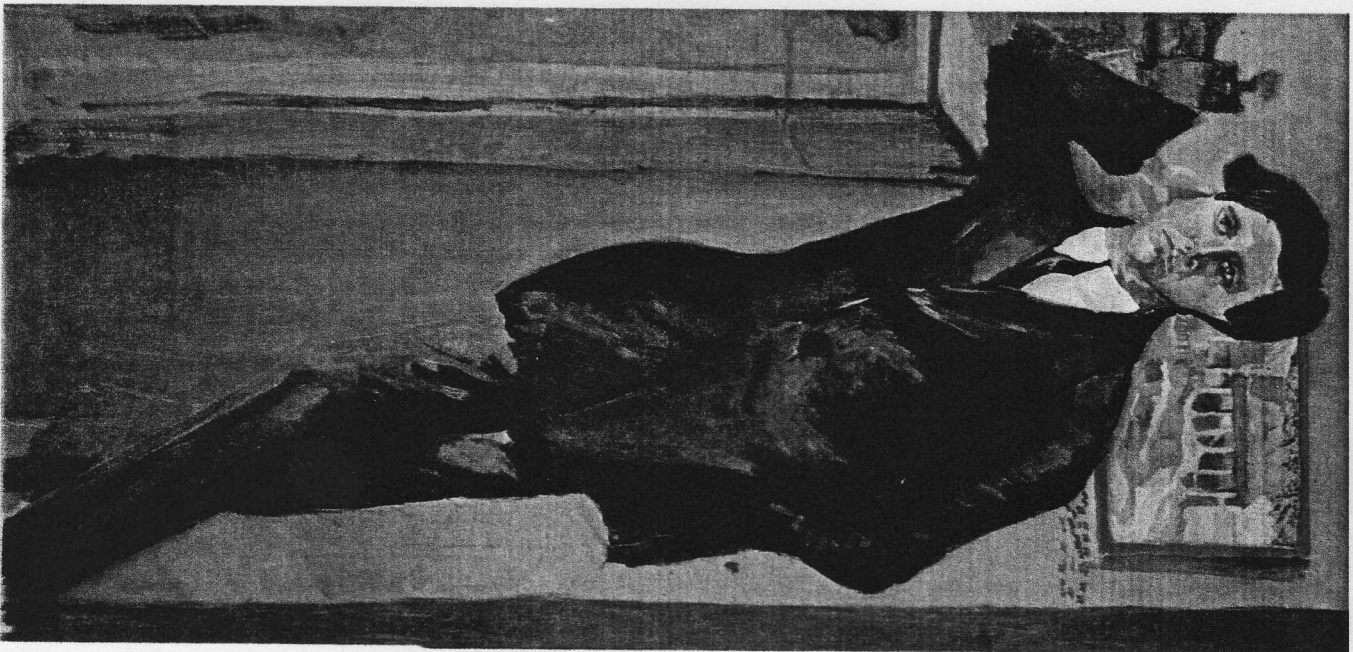
En la orquesta se repiten varias veces *si natural* y *la*, aisladamente, unidos, unas veces muy agudos, otras veces casi inaudibles.

Diversas personas abandonan sus sitios y se dirigen, unas veces rápida y otras lentamente, hacia otros grupos. Los que están parados solos, forman pequeños grupos de dos o tres personas o se mezclan en grupos mayores. Los grupos grandes se dividen. Algunas personas salen corriendo de la escena, volviendo la cara. Así desaparecen todas las personas grises, negras y blancas: sólo quedan en escena las multicolores.

Poco a poco ha surgido un movimiento generalizado arrítmico. En la orquesta, un desorden. Se vuelve a oír el grito penetrante del cuadro III. Tiemblan los gigantes. Diversas luces barren la escena, cruzándose.

Grupos enteros salen corriendo de la escena. Se forma una danza general: comienza en diferentes puntos, desliziándose sobre todo y arrastrando a todas las personas. Correr, saltar, correr hacia los demás y alejarse de ellos, caer. Algunos mueven precipitadamente los brazos, otros sólo las piernas, la cabeza, el torso. Otros combinan todos estos movimientos. *A veces* son movimientos de grupo. Grupos enteros hacen *a veces* uno y el mismo movimiento.

En el momento en que se llega a la mayor confusión en la orquesta, en los movimientos y en la iluminación, se hacen *repentinamente* la oscuridad y el silencio. Sólo en el fondo del escenario quedan visibles los gigantes, que poco a poco son absorbidos por la oscuridad. Da la impresión de que los gigantes se apagan como lámparas, es decir, ante la total oscuridad, salta varias veces la luz.



Arnold Schoenberg: Retrato de Alban Berg, sobre 1910.

Óleo sobre tela, 17,5 × 85 cm. Sin firma ni fecha. Museo Histórico de la Ciudad de Viena.

## CUADRO VI

(Este cuadro tiene que seguir *con la mayor rapidez posible*.)

Fondo azul mate con el cuadro I (sin bordes negros). En el centro de la escena un gigante amarillo brillante, de cara blanca indefinible y con grandes y redondos ojos negros. Fondo y suelo negros.

Levanta lentamente ambos brazos a lo largo del cuerpo (las palmas hacia abajo), mientras va creciendo hacia lo alto.

Cuando ha alcanzado toda la altura del escenario y su figura parece una cruz, éste se oscurece *de pronto*. La música es expresiva, similar al proceso que se desarrolla sobre el escenario.

## DER BLAUE REITER

HERAUSGEBER: KANDINSKY  
FRANZ MARK



MÜNCHEN, R. PIPER & CO. VERLAG, 1912

## «Los cuadros» (originalmente: La pintura de Schoenberg)

Impreso en *Arnold Schoenberg*, edit. por Alban Berg entre otros, Munich, 1912. El discípulo de Schoenberg A. Berg organizó, con ayuda de otros amigos y discípulos, una especie de miscelánea conmemorativa para el maestro, que debería entregarse con motivo del concierto del 29 de febrero de 1912 en Praga. Berg pidió también a Kandinsky que escribiese un ensayo, cosa que éste terminó el 16 de enero de 1912. El título original, «La pintura de Schoenberg», lo cambiaría Kandinsky por deseo de Berg, puesto que ya Paris von Gütersloh (ver nota 24) había escogido el título para un ensayo sobre las pinturas de Schoenberg. El 4 de enero de 1912 Kandinsky aseguraba a Berg: «No tengo nada que objetar a la modificación de mi artículo, «Los cuadros de Schoenberg»» (Legado Berg, Colección de Música de la Biblioteca Nacional de Viena). En el segundo borrador de corrección del 3 de febrero de 1912 se cambió el título por «Los cuadros». Kandinsky facilitó además dos clichés de las pinturas de Schoenberg del almanaque *Der Blaue Reiter*, lo que Berg agradecía con fecha 7 de febrero de 1912 (carta en la Fundación G. Münter y J. Eichner, Munich).

Los cuadros de Schoenberg se dividen en dos tipos: unos corresponden a personas y paisajes pintados directamente del natural; los otros, cabezas concebidas intuitivamente, que él llama *Visiones*.

Los primeros los define el mismo Schoenberg como ejercicios de dedos necesarios, pero sin adjudicarles valor alguno y no gustándole exponerlos.

Los segundos los pinta (con la misma poca frecuencia) para expresar por ellos aquellas emociones suyas que no encuentran una forma musical. Estos dos modos son aparentemente diferentes. Interiormente preceden de uno y el mismo espíritu, que en un caso ha vibrado por la Naturalidad exterior y en otro por la interior.

Esta división, naturalmente, es significativa sólo en los rasgos generales, con una fuerte pincelada esquemática.

En una realidad más amplia no es posible dividir las vivencias exteriores e interiores tan radicalmente. Ambas formas vivenciales tienen, por así

## «Über Bühnenkomposition» (Sobre composición escénica)

Escrito en 1911-12, publicado como introducción a la obra teatral *Der gelbe Klang* (El sonido amarillo) en el almanaque *Der Blaue Reiter*, Múnich, 1912.

Cada arte tiene su propio lenguaje, es decir, únicamente los medios propios de sí mismo.

Así, cada arte es una unidad cerrada en sí misma. Cada arte tiene una vida propia. Es un reino *por sí solo*.

Por eso, los medios de diferentes artes son totalmente distintos exteriormente.

Sonido, color, palabra...

*En el último y más recóndito fondo*, estos medios son exactamente iguales: la meta final anula las diferencias exteriores y descubre la identidad interna.

Esta última meta (entendimiento) se logra en el alma humana a través de delicadísimas vibraciones de la misma. Pero estas delicadísimas vibraciones, que son idénticas en la meta final, encierran en sí diferentes movimientos internos que las diferencian entre sí.

El proceso espiritual (vibración), indefinible pero certero, significa la meta de cada medio de arte individualmente.

Un determinado complejo de las vibraciones —la meta de una obra.

El pulimento del alma, producido por la suma de complejos —la meta del arte.

El medio bien escogido por el artista es su vibración de espíritu materializada, al sentirse obligado a encontrar una expresión para ella.

Si este medio es correcto, provocará una vibración casi idéntica en el alma del receptor.

Esto es inevitable. Sólo que esta segunda vibración es complicada. Puede ser, primero, fuerte o débil, lo que depende del grado de desarrollo del receptor y también de las influencias del momento (espíritu absorbido). En segundo lugar, esta vibración del espíritu del receptor hará vibrar análogamente otras cuerdas de su alma. Significa el estímulo de la «fantasía del receptor» que «laborará la obra» desde ese momento en sí mismo \*. Aquellas cuerdas del alma que vibran con más frecuencia, sonarán casi siempre también cuando se toquen cuerdas distintas. Y a veces tan fuertemente que superarán el sonido original: hay personas a las que una música «alegre» las hace llorar y viceversa. Por eso se matizan para diferentes receptores ciertos efectos concretos de una obra.

Pero el sonido original no se destruye en este caso, sino que permanece vivo y realza, aunque imperceptiblemente, su trabajo sobre el espíritu \*\*.

Así que no existe ninguna persona que no reciba el arte. Cada obra y cada medio de una obra causan en cada persona, sin excepción, una vibración, que en el fondo es idéntica a la del artista.

La identidad interior que más profundamente se puede descubrir en cada medio de las diversas artes ha sido la base sobre la que se intentó reforzar un sonido preciso por medio de un sonido idéntico de otra arte, fortaleciendo y lograr así un efecto más potente. Esto es el medio del efecto.

Sin embargo, la repetición del medio de un arte (por ejemplo, de la música) por un medio idéntico de otra arte (por ejemplo, de la pintura) sólo es un caso, una posibilidad. Aunque se utilice esta posibilidad como medio interno (por ejemplo, en Skriabin \*\*\*), encontramos en el campo de los contrastes y de las composiciones complicadas primeramente una antípoda de esta repetición y, más tarde, una serie de posibilidades que se sitúan entre la conexión y la repulsión. Esto proporciona un material inagotable.

El siglo XIX se distinguió por ser un tiempo exento de creación interna. La concentración en los aspectos externos y en la parte material de éstos tenía lógicamente que hacer descender la fuerza creativa en el campo de las interioridades, lo que aparentemente llevó al último grado de decadencia.

De este unilateralismo tenían que desarrollarse naturalmente también otros unilateralismos.

\* Hoy en día se tiene especialmente en cuenta esta conexión en la escenificación de obras de teatro, aunque siempre fue utilizada por los artistas. De ahí procede el deseo de contar con espacios libres, que debe separar la obra del último grado de expresión. Este no-decir-hasta-el-final lo pedían, por ejemplo, Lessing, Delacroix y otros. Este espacio es el campo libre para el trabajo de la fantasía.

\*\* Así, con el tiempo, cualquier obra será «comprendida» correctamente.

\*\*\* Ver el artículo de L. Sabanejew en este libro [en el almanaque *Der Blaue Reiter*].

Así también en el teatro:

1. Llegó también aquí (como en otros campos) forzosamente la elaboración minuciosa de las partes individuales ya existentes (creadas anteriormente) y que fueron violenta y definitivamente apartadas por comodidad. Se reflejó la especialización, que aparece siempre cuando no se crean nuevas formas, y
2. El carácter positivo del espíritu de la época sólo podía llevar a una forma de la combinación que resultase igualmente positiva. Se pensaba: dos es más que uno y se intentaba aumentar el efecto con una repetición. Sin embargo, puede ocurrir lo contrario con el efecto interior y muchas veces resulta ser más que dos. Matemáticamente,  $1 + 1 = 2$ . Espiritualmente puede ser  $1 - 1 = 2$ .

ad. 1. Por la primera consecuencia del materialismo, es decir, por la especialización y elaboración externa consiguiente de las partes individuales a ésta, surgieron y se petrificaron tres grupos de obras teatrales que se encontraban separadas unas de otras por enormes muros:

- a) Drama.
- b) Opera.
- c) Ballet.

a) El drama del siglo XIX es un relato más o menos refinado y profundo de un suceso de carácter más o menos personal. Normalmente es la descripción de la vida exterior, en donde la vida espiritual sólo cuenta en la medida en que tiene relación con la vida exterior \*. *Falta totalmente el elemento cósmico.*

La forma actual del drama es el suceso externo y la relación externa de la acción.

b) La ópera es un drama, al que se le añade como elemento principal la música, con lo que sufren fuertemente el refinamiento y la profundidad. Ambas partes están unidas exclusivamente desde el exterior. Es decir, o bien ilustra (en su caso, refuerza) la música el suceso dramático o se toma éste como ayuda para la explicación de la música.

De este punto se percató Wagner e intentó remediarlo por distintos medios. La idea fundamental para lograrlo era unir las partes elementales orgánicamente entre sí y crear de esta forma una obra monumental \*\*.

\* Encontramos pocas excepciones y también esas pocas (por ejemplo, Maeterlinck, *Los jantismas* de Ibsen, *La vida del hombre* de Andrejew, etc.), se quedan en la proscripción del suceso exterior.

\*\* Esta idea de Wagner tardó más de medio siglo en traspasar los Alpes, obteniendo por expresión oficial una forma paráfrasis. El *Manifesto* musical de los «Futuristas» dice: «Proclamer comme une nécessité absolue que le musicien soit l'auteur du poème dramatique ou tragique qu'il doit mettre en musique.» Mayo 1911, Milán.



Por la repetición de uno y el mismo movimiento en dos formas sustanciales intentó Wagner lograr el refuerzo de los recursos, con objeto de elevar el efecto a una altura monumental. Su error fue, en este caso, pensar que disponía de un recurso elemental. En realidad este recurso sólo es uno entre una serie de posibilidades, muchas veces muy superiores en el arte monumental.

Sin embargo, aparte de que una repetición paralela sólo es un recurso y de que esta repetición sólo es externa, Wagner le dio una forma nueva, que llevaría a otras posteriores. Con anterioridad a Wagner el movimiento, por ejemplo, había tenido un sentido puramente externo y superficial en la ópera (tal vez sólo degeneración). Era un apéndice ingenuo de la ópera: apretar las manos contra el pecho: amor, elevar los brazos: oración, extender los brazos: fuerte emoción, etc. Estas formas infantiles (que aún hoy se pueden contemplar cada noche) estaban en conexión externa con el texto de la ópera, que por su parte se ilustraba con la música. Wagner creó aquí una relación directa (artística) entre el movimiento y el ritmo musical: el movimiento se subordinó al ritmo.

Pero esta unión sólo tiene una naturaleza exterior. El sonido interno del movimiento queda fuera de juego.

De este mismo modo artístico, pero también exterior, subordinó Wagner la música a un texto, es decir, al movimiento en el más amplio sentido. Se representó musicalmente el silbar del hierro candente en el agua, el golpear del martillo en la forja, etc.

Pero esta subordinación cambiante también llevó a un enriquecimiento de los medios, que tenían que prolongarse en posteriores combinaciones.

En consecuencia, mientras por una parte Wagner enriquecía el efecto del recurso, disminuía, por otra parte, el sentido interno —el significado puramente artístico del recurso.

Estas formas son sólo reproducciones mecánicas (no conexiones internas) de los procesos convenientes de la acción. De parecida naturaleza es también la otra conexión de la música con el movimiento (en el amplio sentido de la palabra), es decir, «característica» musical de las diferentes interpretaciones. Ese tenaz surgimiento de un tema musical al aparecer el héroe pierde finalmente su fuerza, llegando a causarle al oído el mismo efecto que el que le causa una conocidísima etiqueta de botella a la vista. Por fin, la sensibilidad se rebela contra tal utilización consecutiva y programática de una y la misma forma\*.

\* Lo programático traspasa la creación de Wagner y se explica no sólo por el carácter del artista, sino también por el deseo de encontrar una forma precisa para sus nuevas creaciones, sobre lo que el espíritu del siglo XIX imprimió su sello de lo «positivo».

Finalmente, la palabra la utiliza Wagner como recurso de la narración o para expresar sus sentimientos. Sin embargo, no se creó aquí un ambiente adecuado para esta finalidad, ya que por lo general las palabras son absorbidas por la orquesta. No es un recurso suficiente, hacer sonar la palabra en múltiples recitativos. Pero el intento de interrumpir el canto continuo ya le propinaba un duro golpe a la «unidad». Sin embargo, el proceso exterior también se quedó intacto.

Aparte de que Wagner, a pesar de sus esfuerzos por crear un texto (movimiento), se mantuvo totalmente dentro de la vieja tradición de lo externo, no tuvo en cuenta el tercer elemento, que hoy en día se utiliza aún aisladamente y de manera primitiva\*: el colorido y la forma pictórica (decoración) unida a él.

*El proceso exterior, la conexión externa de cada parte del mismo y de los dos recursos (drama y música) es la forma de la ópera actual.*

c) El ballet es un drama con todos los distintivos ya descritos y con el mismo contenido. Sólo que aquí el drama pierde aún más su seriedad que en la ópera. En la ópera aparecen, aparte del amor, también otros temas: religiosos, políticos, circunstancias sociales, son la base sobre la que florecen el entusiasmo, la desesperación, la sinceridad, el odio y otros sentimientos parecidos. El ballet se conforma con un amor en forma de cuento infantil. Aparte de la música, se toman aquí como ayuda los movimientos individuales y de grupos. Todo se queda en una forma ingenua de realización externa. En la práctica, hasta se incluyen o se omiten a discreción algunas danzas. «Todo está» es tan problemático, que tales operaciones pasan totalmente desapercibidas.

*El proceso exterior, la conexión externa de cada parte y de los tres recursos (drama, música y danza), representa la forma del ballet actual.*

ad. 2. Para la *secunda consecuencia del materialismo*, es decir, por la suma positiva (1 + 1 = 2, 2 + 1 = 3), sólo es precisa una forma de combinación (léase, de refuerzo) que exija un discuirir paralelo de los recursos. Por ejemplo, una fuerte emoción recibe inmediatamente un ff. como elemento subrayante en la música. *Este principio matemático establece también las formas del efecto sobre una base puramente externa.*

Todas las formas mencionadas, que yo llamo formas sustanciales (Drama: palabra, Opera: sonido, Ballet: movimiento), al igual que las combinaciones de cada medio, que yo llamo medios de efecto, se construyen mirando hacia una unidad externa. Pues todas ellas nacen del principio de la *necesidad externa*.

\* Ver el artículo de Sabanejew.

De aquí fluye como resultado lógico la limitación, la unilateralidad (= empobrecimiento) de formas y recursos. Se van convirtiendo poco a poco en ortodoxos y cualquier cambio minucioso surge como revolucionario.

Coloquémonos sobre la base de lo anterior. Toda la situación cambia considerablemente.

1. Desaparece de repente el aspecto externo de cada elemento y su valor interno adquiere un sonido completo.
2. Resulta evidente que al utilizar el sonido interno, el proceso externo no puede ser solamente secundario, sino nocivo por el oscurecimiento.
3. El valor de la conexión interna aparece bajo la luz apropiada, es decir, innecesariamente limitadora y debilitando el efecto interior.
4. Aparece por sí sola la sensación de la necesidad de una *unidad interna*, que se refuerza e incluso se forma por la desintegración externa.
5. Se abre la posibilidad de mantener con su propia vida externa cada elemento que exteriormente está en contraposición con la vida exterior de otro elemento [III].

Si seguimos creando desde estos descubrimientos abstractos otros prácticos, veremos que es posible:

- ad. 1. tomar sólo el sonido interno de un elemento como recurso;
- ad. 2. anular el proceso exterior (= acción);
- ad. 3. con lo que caerá el proceso externo por sí mismo, igual que
- ad. 4. la unidad externa, y
- ad. 5. que la unidad interna proporciona una serie innumerable de recursos, que anteriormente no podían aparecer.

*Por lo tanto, aquí se convierte en fuente única la necesidad interior.*

La pequeña composición escénica que sigue es, en consecuencia, un intento de beber de esta fuente.

Aquí hay tres elementos que sirven como recursos externos al *valor interno*:

1. El tono musical y su movimiento.
2. El sonido corporal-espiritual y su movimiento, expresado por personas y objetos.
3. El tono colorista y su movimiento (una posibilidad específica de la escena).

Finalmente, el resultado es el drama compuesto por el complejo de los acontecimientos internos (vibraciones espirituales) del espectador.

- ad. 1. De la ópera se tomó el elemento fundamental —la música como fuente de los sonidos internos—, pero que en ningún caso estará subordinada exteriormente al proceso.
- ad. 2. Del ballet se tomó la danza, que se transforma en movimiento de efecto abstracto con sonido interno.
- ad. 3. El tono colorista adquiere un significado independiente y se trata como recurso con igual derecho.

Los tres elementos juegan un papel de igual importancia, quedan exteriormente independientes y son tratados de igual modo, es decir, subordinados a la meta interna.

De este modo, por ejemplo, puede relegarse totalmente o colocarse en segundo plano a la música, si, por ejemplo, el efecto del movimiento es lo suficientemente expresivo y si puede ser debilitado por una conexión musical fuerte. Al crecimiento del movimiento en la música puede corresponder un descenso del movimiento en la danza, con lo que ambos movimientos (positivo y negativo) adquieren un valor interno mayor, etc., etc. Una serie de combinaciones dispuestas entre dos polos: conexión y repulsión. Pensando gráficamente, los elementos podrían recorrer caminos absolutamente propios y exteriormente independientes.

La palabra como tal o encadenada en frases se utilizó para crear un cierto «ambiente», que libera la base del espíritu, haciéndolo receptible. El sonido de la voz humana también se utilizó puro, es decir, sin oscurecimiento por la palabra, por el sentido de la palabra.

Se ruega al lector que no culpe al principio de las debilidades de la siguiente pequeña composición *Der gelbe Klang*, sino que las apunte a la cuenta del autor.