

ADOLFO SALAZAR

En el país de Mozart

EL COLEGIO DE MÉXICO

En el país de Mozart

ADOLFO SALAZAR



En el país de Mozart

Coordinado por
Consuelo Carredano



EL COLEGIO DE MÉXICO

781

S161 

Salazar, Adolfo, 1890-1958.

En el país de Mozart / Adolfo Salazar ; prólogo, Consuelo Carredano.
-- 1a ed. -- México, D.F. : El Colegio de México, 2006.

72 p. ; 23 cm.

Incluye referencias bibliográficas

ISBN 968-12-1257-6

1. Música -- Análisis, interpretación, apreciación. 2. Salazar, Adolfo, 1890-1958 -- Viajes -- Europa. 3. Salazar, Adolfo, 1890-1958 -- Diarios.
I.Tít.

Primera edición, 2006

Edición no venal para obsequiar a los amigos de El Colegio de México

DR © EL COLEGIO DE MÉXICO, A.C.

Camino al Ajusco 20

Pedregal de Santa Teresa

10740 México, D.F.

www.colmex.mx

ISBN 968-12-1257-6

Impreso en México

ÍNDICE

BITÁCORA DE VIAJE

Consuelo Carredano

9

LA VIDA MUSICAL

Kaleidoscopio, I

15

Kaleidoscopio, II

18

Kaleidoscopio, III

20

Mozart en Munich

22

CRÓNICAS DE VIAJE

Notas de paso
(Estampas desde el tren)

27

Mozartito, I

29

Mozartito, II

31

La joven música vienesa

34

Contrastes de Viena
Acaso no está tan lejos...

36

El Praeter. —Una ópera de Korngold

38

Paseo sentimental

40

Berlín: los teatros, I

43

Berlín: los teatros, II

45

“La novia vendida”

47

Tierras de Bohemia

49

Óperas románticas

51

De Bach a Wágner

54

Beethovenhaus. —Colonia

57

PRÓLOGO A

ANDRÓMEDA. BOCETOS DE CRÍTICA Y ESTÉTICA MUSICAL

Pedro Henríquez Ureña

61

ADOLFO SALAZAR, 1958

Luis Cernuda

65

ADOLFO SALAZAR

Jesús Bal y Gay

67

BITÁCORA DE VIAJE

Encontró Salazar en un diccionario etimológico anglosajón que su nombre, Adolfo, provenía, tras del bajo alemán, de algo semejante al inglés *at help*: el que está a la ayuda, el que se dedica a ayudar. “He obedecido, sin darme cuenta, al mandato de mi hada madrina” —escribió—. “Si he seguido la vocación de crítico en lugar del provecho de compositor, y si he procurado ayudar a los demás antes que a mí mismo, debe ser por esas razones misteriosas”. Nada hay más cierto. Salazar desplegó una influencia inédita en esa luminosa etapa de la música española que precedió a la guerra civil. Y de esta forma se cumplía en él la más alta misión a la que puede aspirar un crítico: la de incidir en el proceso creativo. En su caso, en el de toda una generación, la que siguió a la estrella de Falla, la que fatalmente dispersó la contienda.

Aquellos avatares políticos lo trajeron a México en 1939. Grave ausencia para el arte español. Aquí, bajo el cobijo de La Casa de España y de El Colegio de México —al que perteneció hasta la hora de su muerte— se consagró devotamente a su obra sólida (es la voz por excelencia de la historiografía musical hispana), ecléctica (pocos lo recuerdan como astuto crítico de la literatura europea o en su faceta de comentarista de las artes plásticas o el cine) y enormemente fecunda (produjo un saldo total de varios millares de artículos y cerca de treinta libros).

Frente a tal abundancia sería difícil encontrar algo que no hubiese ocupado su atención, aun tratándose de las cosas más sencillas. De eso nos hablan, con legítima autoridad, dos grandes compañeros suyos del exilio cuyas páginas, dedicadas a la muerte del crítico, engalanan esta edición. En las palabras de Luis Cernuda y Jesús Bal y Gay encontrará el lector un fiel retrato de este musicólogo entrañable que precisaba guardar en gavetas y cajoncitos sus documentos de trabajo perfectamente ordenados, o comprar chucherías para llenar su casa de tapicitos y máscaras, telas bordadas, cachivaches y cajitas de todo tamaño, según su confeso “mal gusto barroco”.

Salazar adoraba la charla inteligente, aún más cuando se rociaba con vino de buena crianza. Y los guisos calientes o al menos templados, como los

mejores chiles en nogada (por eso detestaba la *chicken salad* con apio de los fríos comedores de las universidades americanas). Tuvo sin duda una gran fascinación por los viajes: los hizo siempre que pudo. En el verano de 1922, una pensión de la Junta para Ampliación de Estudios le permitió recorrer algunas ciudades europeas para observar su vida musical y los movimientos vanguardistas. En realidad el viaje tenía un propósito específico: recabar información fresca para escribir una historia de la música contemporánea europea.

Al momento de emprender la excursión, Salazar ocupaba ya la codiciada plaza titular de música en *El Sol*. Poco antes de su marcha había festejado la edición de su primera colección de artículos (*Andrómeda*, 1922), que por iniciativa de Pedro Henríquez Ureña, también prologuista de la obra, apareció con el sello de la editorial Cvltvra (texto, por cierto, de gran valor testimonial que se incluye aquí). Por lo demás, en esos mismos años, la variedad de intereses artísticos le había llevado a pisar los terrenos de la prosa literaria, de la poesía, incluso, y a vincularse con las vanguardias españolas: él mismo sería un intelectual contemporáneo hasta el delirio con el arte de su tiempo.

Los artículos que componen este volumen recogen algunas vivencias de su tránsito por París, Praga, Salzburgo, Viena y Berlín. En ellos describe sus impresiones como espectador de teatro y auditor de conciertos, sus experiencias de melómano peregrino en ancestrales santuarios de la música europea. Salazar teje una suerte de diario literario-musical en el que si bien concilia sus dos grandes pasiones, sacrifica por momentos la rigurosidad del dato musicológico o la lealtad histórica en beneficio de la prosa. Aquel viaje le brinda la oportunidad de escuchar obras sinfónicas nunca antes ejecutadas en España y auténticas "rarezas" —como lo eran también las óperas italianas de Mozart, con excepción de *Don Giovanni*—. Visita los entrañables lugares del niño prodigio, imaginando una de tantas posibles escenas familiares; recorre el mismo camino que algún día llevara a Praga al compositor, sólo que nuestro crítico lo hace con la dulce compañía de una edición en miniatura del cuento de Mörike. Acude a la antigua sepultura de Franz Schubert, que no al fastuoso nuevo mausoleo, y al teatro en el que se interpretó por primera vez el *Fidelio* de Beethoven. Se asombra de ciertos recursos teatrales novedosos como la "sinfonización" de las obras con ruidos y efectos especiales o de las fabulosas bibliotecas musicales.

Salazar vuelve a España con ánimos renovados y con la certeza de enfocar en el futuro su propia labor hacia una musicología de mayor aliento, deseo que sin duda estimulara el contacto con los pesos pesados de la pujante musicología alemana. Más allá de todo esto, el viaje dará a Salazar motivo de reflexión acerca de las deficientes políticas musicales imperantes en España. El que los países centroeuropeos destinasen importantes recursos para defender su pasado musical, lo reafirman en su convencimiento de que debía corresponder al Estado el papel de conservador de la cultura: la única forma de mantener vivo el teatro histórico de un país es con apoyo oficial. Gracias a ello —diría—, en un lapso relativamente breve los teatros de Berlín permitieron a su público escuchar casi toda la historia de la ópera romántica alemana. Estas ideas, por otro lado, iban a definir su propia línea político-musical cuando más tarde, al triunfo de la segunda República, ideara y pusiera en marcha el ambicioso plan que fue la Junta Nacional de Música y Teatros Líricos.

Si en su afán por lograr una participación estatal más comprometida hacia la música no tendría después sino un éxito relativo —entre sus primeras acciones habría sido conseguir la creación de una orquesta sinfónica nacional (lo que sólo se obtuvo después de la guerra civil)—, en sus pretensiones musicológicas recogería eminentes resultados.

Nuevas expediciones registrará la posterior biografía de Adolfo Salazar. Su vieja amistad con Alfonso Reyes y con Carlos Chávez iba a brindarle en sus años mexicanos el aval para trabajar en distintas bibliotecas de Europa y de Estados Unidos. Viajes para hacer la investigación trashumante —como solía decir— y desarrollar después, en la soledad de su estudio, la ardua labor sedentaria hasta conseguir un legado de alta consideración universal como es el suyo.

No me queda, pues, sino convidar al lector a iniciar, de la mano de tan excepcional viajero, este breve y no obstante intenso itinerario musical.

CONSUELO CARREDANO

Agosto de 2006

LA VIDA MUSICAL

KALEIDOSCOPIO

I

El calor, que comienza en París con una furia alarmante, disuelve las grandes orquestas, y hace que los pequeños conciertos se multipliquen vertiginosamente. Felizmente, la abundancia no nos dificulta la elección; pero aun así, es necesario correr de un lado para otro si se quiere atrapar cuantas cosas interesantes se ofrecen. Un mismo día, por ejemplo, fue preciso saltar desde un "Pelléas y Mélisande", en la Ópera Cómica, a un "Renard", de Strawinsky, en la Gran Ópera, y el salto no dejaba de presentar peligros—tanto, acaso, para los dos autores como para el espectador mismo—. Y si un brinco semejante no era tan grande como los que los bailarines rusos dieron en la escena, a lo menos era comparable al que en ambos teatros supone la distancia que media entre sus títulos respectivos y el espectáculo presentado.

He de hablar de "Renard" más detenidamente; en cuanto a "Pelléas", la interpretación última fue motivo de diferentes reflexiones, que —en París, y en una primavera desbordada— no me atreveré a llamar profundas. Un "Debussy de la serie rosa" era el título que había pensado poner a este artículo; pero lo retiro por temor a las falsas interpretaciones. Imagínese un teatro atestado, rebosante, ¡y de qué!, de muchachas en flor, que en una cálida penumbra seguían con una actitud de transporte ultraespiritual las inquietantes ingenuidades de la pobrecita Melisanda. Todo el mundo sabe que la acusación de ser la música de Debussy una de las que aún se escuchan "con la cara entre las manos" fue una acusación terrible, que determinó a muchos a abandonar precipitadamente el debussismo antes de que cundiese la sospecha de que empezaba a pasar de moda. Pero las muchachitas florecientes que se abonan a la "serie rosa" de la Ópera Cómica, y que escuchan, el rostro entre las manos, los infinitos monosílabos de la "pe-ti-te Mé-li-san-de", a quien hay que nombrar a saltitos; las deliciosas debussistas que convierten al lindo teatro, el día de su turno, en una maravillosa canastilla, no se han enterado aún de todas las conjuras que cier-

tos jóvenes impacientes han armado alrededor del autor de "Pelléas", y hacen de él el ídolo "très exquis" de sus éxtasis sonrosados.

No poco contribuye a todo ello la total falta de ironía, que permite a "Pelléas" convertirse en un producto regularmente azucarado a poco que los intérpretes y el director se lo propongan, y parece ser que se lo proponen con frecuencia. Por lo contrario, "Renard" ha hecho morder a la gente las uvas poco maduras, y la han hecho guiñar el ojo, dándole dentera. No sin motivo, porque en su aspecto general "Renard" responde a esa tendencia analítica, fragmentaria, extremadamente cuidadosa del detalle más bien que de la línea total; pletórica de intenciones en cada instante, con perjuicio para la claridad de comprensión de esa totalidad, que es la principal característica de las obras de la última época de Strawinsky. Entre este último estilo y su gran potencia de sintetización peculiar a todas sus primeras obras, el paisaje recorrido es muy vario y múltiple; pero por mucho que esas últimas creaciones suyas nos recreen largamente cuando las miramos con el microscopio, no seremos nosotros quienes creamos en que este procedimiento sea ni un progreso ni una ventaja. Más bien todo lo contrario, y podría dar fe de ello el público de la Gran Ópera, que no ha visto, seguramente, en "Renard" más que una jocunda farsa campesina, tratada en un estilo entre popular e infantil, cosa que se le hace fácil de entender por gracia de los cuatro cantantes con que se enriquece la orquesta —deliciosa orquesta en miniatura, por otra parte—, y que van siguiendo paso a paso el humorístico desarrollo de la historieta, la cual no es otra cosa sino las picardías de "maître Renard" disfrazado, ya de fraile, ya de paisano; algo que acaso se ha entrevisto en la narración de Goethe titulada "El Zorro", o acaso también tema de cuento popular, sobre el que Goethe pudo haber basado su graciosa obrita.

De todos modos, creo que hay en la nueva producción de Strawinsky materia sobrada para hacer una acción plástica muy superior a lo conseguido por la Nijinska, quien ni en esa obra ni en el "Après midi d'un faune" —sometido a una simplificación tan sumaria como "Renard"— hace olvidar a su marido. El ingreso de esa artista en la Compañía de Diaghilef es valioso; pero aun así, son la Tchernischeva, Idzikowsky y otros artistas conocidos quienes nos recuerdan los buenos tiempos de los Ballets Rusos y nos hacen mirar con tristeza el "ballet de ópera", que, con una música

dominguera de Tchaikowsky, han titulado “El casamiento de la Bella durmiente del bosque”, y que consiste tan sólo en un deplorable desfile de comparsas entretejido con algunos pretextos, tales como una musiquilla oriental, para que María D’Albaicín (“née” “La Faraónica”) dé unas pataditas, y un trío de robustos bárbaros haga temblar las tablas con sus bailes típicamente rusos. Las ambiciones del nuevo “ballet” son nada menos que las de competir con sus viejos antecedentes franceses; pretensiones tan lamentables como el jaleo que armó entre estos filarmónicos una carta de Strawinsky poniendo a Tchaikowsky por las nubes, y diciendo que era su preferido entre el resto de sus compatriotas. Como reclamo, la cosa no dejaba de tener malicia; pero la gente no ha mordido el anzuelo, y descien-de, desilusionada, por las solemnes escaleras de la Gran Ópera, testimonio, también, de otros tiempos.

París, mayo [1922].

KALEIDOSCOPIO

II

Los músicos mismos, que en este país son de una discreción extrema para exponer, de palabra por lo menos, sus opiniones, no parecen andar unánimes en sus opiniones sobre la deliciosa obrita de Strawinsky, ni siquiera los del mismo grupo. No en lo que a la música se refiere, más exactamente, sino respecto a su realización plástica. Además, los Bailes Rusos se deshacen de día en día de tal modo que, aun los propios directores de la tramoya, parecen estar seriamente preocupados, esforzándose por que no se les escape la exclusiva, en cuanto a novedad, y ante la posible perspectiva de que las continuas deserciones de sus componentes les conduzcan hacia un género "en pequeño", más o menos "Chauve-Souris", de cuyos espectáculos nos ofrece en estos días una reproducción María Kusnezof en el Teatro Fémina y en cuyos programas, si no escrupulosamente escogidos, hay números de gran encanto.

Salvo Jean Cocteau, que se cura en el campo de una ictericia que, según dicen, le ha provenido de una polémica con Paul Souday, el crítico de "Le Temps", y salvo Erik Satie, que cultiva la invisibilidad, el llamado grupo de los "seis", reducido a cinco por la marcha de Durey, revolotea alrededor de los círculos musicales más distinguidos, y es fácil encontrar a sus corpulentas individualidades en las trastiendas que siguen a los conciertos. Esa aludida corpulencia no es aplicable, precisamente, a mademoiselle Germaine Tailleferre, encantadora y gentil como su música, sino a Poulenc, Auric, Honneger o Milhaud, que si, en este último principia a ser alarmante, no quita a Poulenc su aire de "enfant terrible", a quien hubiesen dado permiso para ir a la tertulia, inquieto, siempre de mesa en mesa, siempre la nariz al aire, cazando aquí y allá las conversaciones de cada rincón que engancha en el anzuelo de sus "Quoi?, Quoi?", para saltar, al reclamo de todas las risas antes de que le contesten.

La simpatía de Poulenc —el cascabel de la reunión—, la anima y da el último toque a la algarabía que le es peculiar. Ravel, que está contento

del estreno en la S.M.I. [Sociedad Musical Independiente] de su "Dúo para violín y violonchelo" (cuatro trozos admirables en los que apenas podría sospecharse la variedad de efectos, la riqueza y plenitud de tono, la fecunda invención y la fortaleza rítmica) se muere de risa ante la narración de las "planchas" de Poulenc, que su propio autor explica con la más minuciosa puntualidad, y las intérpretes de Ravel hacen el coro de una manera estrepitosa. Realmente, toda expansión es natural después de un concierto de la S.M.I., en donde es menester escuchar de un tirón todo su programa, compuesto, por lo general, de sus ocho o diez primeras audiciones y en donde la alternación de cuartetos con sonatas o series de piezas para piano o para canto es, a veces, la mayor variedad que se ofrece. La salida del concierto es una cosa más bien grave; pero toda gravedad desaparece conforme la clientela remonta la calle de La Beotie y va filtrándose en los cafés, en donde espera, a modo de aperitivo, el tradicional huevo duro, cuyas ventajas digestivas, a la una de la madrugada, se empeña en demostrarme Jean-Aubry inútilmente, y a pesar del ejemplo de Ravel, que lo completa con no sé qué enjuague a base de "cassis" y que ignoro si es invención suya o si era uno de los productos del fenecido "Bar Cocteau" o del recién nacido "Beuf sur le toit", que ameniza a sus favorecedores con unos opilantes solos de saxofón.

París, junio [1922].

KALEIDOSCOPIO

III

De un tipo análogo, en un distinto matiz de mundanidad, y con ese extremo punto de perfección a que llevan cuanto hacen los directores del "Vieux Colombier", son los conciertos que la "Revue Musicale" verifica en ese grato local, bajo la dirección artística de Henri Prunières. Su último programa, compuesto a semejanza de los de la S.M.I., estaba integrado por seis grupos de obras para canto, piano y piano y violín, del compositor polaco Karl Szymanowski. Los asociados de la Nacional de Madrid recordarán este nombre, que hace cinco o seis años figuró ya en sus programas. Fue su intérprete entonces Arthur Rubinstein, y esta vez su música ha sido ejecutada por él mismo como acompañante de su hermana, que cantó sus melodías, y de Paul Kochansky, que tocó varias piezas para violín, a más de Robert Casadessus, intérprete de una docena de estudios para piano, estudios en una acepción nueva, en la que, si ese género de obras no pierde su cualidad de problema instrumental, gana, además, un sentido de boceto, de apunte, de verdadero "estudio" para un ulterior desarrollo, aislada consideración de un miembro, de un detalle de la obra futura.

Szymanowski es un hombre joven, situado en ese momento de plenitud en la creación, y su música da ya la sensación de madurez perfecta de pensamiento y de conseguida hechura. A veces, pudiera oírse en ella esa voz sorda con que la tierra de cada cual parece decirle dentro de su conciencia: "¡No te olvides de mí!", y, otras veces, en cambio, me imagino ver el gesto del compositor cuando se dice a socapa: "Esto gustará en París". "¿Lo cree usted así?", me preguntó con sobresalto un joven músico rumano que figuraba, momentos después, entre la concurrencia, tan distinguida como numerosa, que acude al salón del director de estos conciertos, y acaso para distraerme de esa idea me expuso con gran riqueza de argumentos que su calidad de semiorientista le permitía apreciar la falta de reminiscencias de música nacional en las obras del compositor en cuestión; llámense "Aretusa", "Narciso" y "Driadas", o "Cánticos polacos arcaicos", a seguida de lo cual se dejaba convencer

por alguna dama poseedora de uno de esos “salones” musicales por donde desfila medio París filarmónico de la conveniencia de enriquecer su colección de extranjeros inéditos, en la cual figuran valiosos ejemplares de extrema rareza. Por serle agradable, me esforzaba yo en darle conversación a otro compositor danés recién llegado con la maleta llena de manuscritos, cuando el burlón M. Godebsky —¡un nombre bien conocido de todos los ravelistas!— me advirtió de que el joven músico no entendía una sola palabra de francés. Bien al contrario, M.-D. Calvocoressi me indicaba su deseo de olvidar una porción de idiomas raros que tuvo que aprender durante la guerra, y dedicarse este verano, como descanso, a la literatura española. Me es agradable consignarlo a los lectores españoles de su admirable obra sobre Mussorgski; pero ¡cuánto habríamos de agradecerle otro libro semejante! Y a este punto indicaré que Jean-Aubry, que acaba de publicar un espléndido estudio sobre “la vida y la obra de Eugène Boudin”, en casa de Bernheim, ha hecho seguir a esa obra de otra titulada “La Musique et les Nations”, una buena mitad de la cual está dedicada a nuestro país y a nuestros músicos con ese cariño tan firme y esa inteligencia tan clara que Aubry pone en las cosas de España, sin más defecto que el trato de excepción que su buena amistad le hace dispensar con algunos de sus amigos. Él, más que nadie, es el iniciador de esa fuerte corriente de hispanofilia que de tal modo se hace sentir en este ambiente musical, simpatía e interés de que podría dar muchos detalles que he podido comprobar recientemente, y que constituyeron el tema principal de conversación en la comida con que el director de la “Revue Musicale” obsequió a Szymanowski después de su concierto del Viejo Palomar, en la cual Prunières, Cortot y Kochansky, recientes huéspedes nuestros, eran los más entusiastas campeones. Tras del nombre de Falla, que está en todas las bocas, y tras del concurso de “cante jondo” que organiza, y que es aquí ya famoso, el nombre de Picasso era de rigor. Alguien creyó oportuno poner el “mot de la fin”: “¡Ah!, ¡cuánto admiro su voz de usted!”, le dijo recientemente al gran pintor una de estas imponderables melómanas; y, ante el gesto de extrañeza de él: “¡Sí, su admirable música, sus composiciones deliciosas...!”. “Jamás he sabido una sola nota”, respondió Picasso de un modo tajante. “Pero, ¿cómo? (la señora, hecha ya un lío), ¿no toca usted el violín?”. “Es posible... tal vez..., contestó él; ¡pero no he probado nunca!”.

París, junio [1922].

MOZART EN MUNICH

El teatro de Mozart, que es una de las más admirables consecuencias del arte latino, ha llegado a constituir en los países de nuestra raza una de las mayores rarezas posibles. Pocas cosas tan difíciles, en efecto, que oír entre nosotros alguna de las óperas que Mozart escribió en italiano y fuera de la Ópera Cómica de París, que hace oír de vez en cuando el "Don Juan", ignoro si en los demás teatros del Mediodía puede oírse esta música que quizás es el más perfecto modelo que puede presentarse del ideal al que tenían nuestros clásicos.

En Alemania, en cambio, el teatro de Mozart figura en los carteles cada día. Convenientemente traducido, es verdad —yo diría, inconvenientemente, porque ¡cómo se marchitan esas guirnaldas deliciosas de los textos italianos, cuya propia musicalidad es tan sustancial a la música misma de Mozart!—, pero cuyo espíritu ligero sirve de cordial contrapeso al arte alemán de tiempos posteriores. Tres obras de Mozart se anunciaban en Munich en el momento de mi llegada: "La flauta mágica", "El rapto del serrallo" y "Cosí fan tutte". Para mi interés, nada podía ser más atractivo. Las interpretaciones fueron buenas en general. Las dos primeras obras, en el National Theater estuvieron dirigidas por Robert Heger y Bruno Walter. La tercera, en el Residenz Theater, fue dirigida también por este último, un caso notable de belleza interpretativa. Si, en el mes de agosto, me fuese posible aceptar la invitación de Bruno Walter, que es tan exquisitamente amable como excelente artista, haría un resumen completo de mis impresiones sobre el teatro de Mozart por figurar en los festivales de ese mes otras de sus obras más importantes. En todo caso, el efecto que las tres obras mencionadas me han producido es muy complejo y no podría definirlo en pocas líneas.

Ningún modelo más perfecto, repito, del ideal latino..., realizado por un alemán. Si se tiene presente, al oír el teatro mozartiano, alguno de los ejemplos más vivos de la ópera italiana de comienzos del setecientos o aun de las óperas cómicas francesas subsiguientes, se aprecia qué distancia pro-

funda separa al teatro delicioso del de Mozart. Hay en éste una cierta gravedad, una medida en el gesto, una transparencia diamantina, en cierto modo fría, cuyas calidades son muy distintas del arte genuinamente meridional. Algo que pudiera definirse como una entonación en tonos plateados frente a los tonos dorados del latino. Frente a la risa clara y neta de éstos, una sonrisa que tuviese en el fondo un leve dejo de tristeza y que siendo cordial y generosa no es nunca ni vehemente ni apasionada, y que puede ser alegre y viva sin ser picante ni irónica. Esa divina sonrisa que va a romper a llorar: todo Mozart está en la frase inicial de la Sinfonía en "sol menor"; pero sólo su música de teatro es la que nos convence de ello plenamente. La línea melódica de sus "ariosos" se levanta en el aire con la gracia de un vuelo de ave, y cae junto a los trozos hablados con una suavidad de paloma. El contraste es, por consiguiente, menos brusco que en los demás casos del género; pero Mozart presiente que la elevación estética de ese género consiste en la unidad del estilo y en lo que podría llamarse la continuidad de la materia, y va haciendo paulatinamente cantables sus parlamentos, hasta que en los recitados de "Cosí fan tutte" encuentra la forma de expresión más admirablemente perfecta.

Casi contemporáneas "Cosí fan tutte" y "Die Zauberflöte", su distancia estética es muy grande, y su alcance, muy diverso. Mientras que "Así hacen todas" pudiera considerarse como el último grado de perfección del estilo del teatro mozartiano —desde el "Rapto del Serrallo"—, la "Flauta encantada", con su texto en alemán y sus simbolismos alemanes, es el comienzo de un nuevo teatro, del que, desgraciadamente, no se ha visto la continuación, pero cuyos comienzos están en el teatro de Gluck. Junto a la gracia, simpática, casi zarzuelesca, del "Rapto del Serrallo", el aire señorial, de un porte distinguidísimo, de "Cosí fan tutte" sirve de transición a algunos trozos soberbios de la "Flauta mágica", tales como el trío inicial de guardesas del templo, las escenas de la Reina de la noche, o los coros egipcios, al paso que son característicos de esta obra los trozos burlescos de Papageno y Monostatos, que, si en los del primero está todo Mozart, en los del segundo está todo Rossini.

La escenografía de la "Flauta encantada", de Lothar Weber, fue, sobre todo, notable por su modo de iluminar los grandes espacios con luces reflejadas, de bellos efectos de ambiente coloreado, y la escena de la cúpula

estrellada consigue una positiva grandeza. Nada, sin embargo, tan exquisito como la escenografía de “Cosí fan tutte” (en un tono deliciosamente acorde con el delicioso rococó del teatrito), la cual es obra de Albert Rall, que se sirve de los procedimientos de Fortuny, con su escenario circulante. Bruno Walter, que dirigía con una partitura antigua a una orquestita de la época, tocaba él mismo el clave para acompañar los recitados; lo que no se sospecha es el delicioso efecto de novedad y de cosa única que el proceder siempre por parejas del mismo registro (Fiordeligi y Dorabella, frente a Guglielmo y Ferrando) presta a esta joya del teatro mozartiano.

Munich, junio [1922].

CRÓNICAS DE VIAJE

NOTAS DE PASO
(Estampas desde el tren)

Como se cuela de rondón nuestro tren por entre las demás vías llenas de trenes endomingados, la gente que rebosa de ellos nos mira entre asustada y un poco hostil. Acaso iba a decirnos algo en un tono irritado si no corriéramos tan deprisa, dejándolos atrás, simples trenes provincianos, pletóricos de campesinos pintorescos que han engalanado sus sombreros con el verde trofeo de un día de campo. Y en rigor, la furia deatentada con que pasamos entre ellos; nuestros vagones llenos de letras doradas; el bamboleo de las grandes cartelas que les cuelgan de los flancos mostrando nuestra calidad de viajeros de la "Mit-Europa"; nuestra misma actitud curiosa, apenas entrevista en un abrir y cerrar de ojos, tiene para ellos, provincianitos domingueros apretados sobre los estribos del pobre tren jadeante, un no sé qué desdeñoso, un algo despreciativo, casi insultante en su violencia.

Alguno, sin embargo, ha visto mi cara alegre, una actitud inequívoca de chico en vacaciones —frente a la severa apostura del viajero centroeuropeo—, y me ha lanzado su simpatía de camarada en un grito y en un aspear de los brazos. Veloz lenguaje, ha entendido mi mirada, y la ha contestado al punto, una paisanita fresca, rubia y blanca, de ojos azules y de cuello admirable que nacía del delicioso misterio de un pequeño descote cuadrado.

* * *

A la hora de la siesta, el viajero centroeuropeo rezonga en el vagón o apesata el tórrido pasillo con el humo de sus habanos. El tren corre junto a un río bordeado de álamos tiernos. Bajo su sombra, aquí y allá, el dominguerro duerme, los brazos por almohada. Unos chiquillos se bañan con gran algazara; otros, en un terraplén, se tuestan al sol, incorporándose apenas a nuestro paso retumbante. El paisaje tiene un color a lo Cézanne: el agua, los arbolillos jóvenes, las carnes desnudas sobre el azul frío del cielo componen el motivo.

De tarde en tarde, una barraca abandonada y carcomida, algún resto mohoso de alambrada denuncian la guerra. Entre el galope de cruces, al pasar junto a un cementerio, empieza ya a cundir el olvido. Algunas tienen un gesto de desmayo, al caer, despintadas y llorosas, del lado del brazo que no puede ya soportar la pelada corona. Los tocones de los bosques talados retoñan con brío. Unos cuantos arbolitos nuevos parecen aspirar, arrogantes, a esa noble categoría. Las anchas praderas se curan de sus cicatrices ocultando con hierba abundante las huellas de los bombarderos. Las aldeas lucen sus tejados nuevos. Por alguna pared humilde vuelven a trepar los guisantes de olor.

(Por tierras de Alsacia; junio.)

MOZARTITO

I

Aunque llueve un poco, las apretadas copas de los tilos ofrecen un refugio seguro, y la ancha explanada perteneciente a la “bierhalle” El Ciervo Azul se va llenando de gentes que se acomodan ante las rústicas mesas y piden cerveza con una voz alegre. Sus recias botas ferretheadas rechinan en las piedrecillas húmedas del suelo; la pierna, desnuda, sólo está cubierta en la pantorrilla por una especie de corto manguito de lana de vivos colores. El calzón de cuero deja al aire las fuertes rodillas, trenzándose a ambos lados con unas cintas de seda. Algunas chaquetillas, tan cortas que dejan escapar la bordada camisa, se adornan también con multicolores bordados, y el sombrerillo tirolés, de un verde crudo, va empenachado aparatosamente con plumas, flores de papel y hojas metálicas. Dos o tres entre ellos ostentan rojas bandas, con caídas de largos flecos y borlas de oro: son los jefes de grupo. Cada “verein” de músicos de afición se compone de un número variable de instrumentistas que buscan en la expansión del día festivo la de sus pulmones filarmónicos, y harán resonar, en cuanto la lluvia pase, estos valles deliciosos, con el concierto de sus heterogéneos instrumentos.

Las muchachas forman también parte de la comitiva y disputan a los mozos su derecho al asiento. Los bancos, demasiado frágiles, rechinan, y como son estrechos se guarda mejor el equilibrio abrazándose las parejas. Aprietan los corpiños la tersa plenitud de los bustos, y los firmes cuellos mantienen la arquitectura admirable de unas cabezas cuyo perfil soberbio se corona con las trenzas enlazadas del pelo —que dejan, libre y tentadora, la anchura de la nuca—. Las verdes faldas, de pequeños pliegues, apenas llegan a la media pierna. Un delantalillo negro, bordado de rositas, envía sus tirantes a los hombros, y después de cruzarse en el hueco de la espalda se anuda graciosamente en la cintura.

Con el primer rayo de sol, la alegre compañía levanta el vuelo hacia los montes cercanos. Las praderas que bordean el Salz se inundan de danzas; y en los bosquecillos, aromados violentamente por los tilos en flor, se

pierde el eco de las músicas campesinas. (Bosque, más trompas lejanas: romanticismo.)

* * *

En seguida, Salzburgo se despuebla. Al mediodía no se ve ya por las calles más que a algún burgués retrasado, o a algunos oficinistas que sorben su café tras de las ventanas cerradas. Al fondo, las lámparas sordas de las mesas de billar iluminan el escorzo de un jugador en mangas de camisa. Los dominós teclean entre la densa humareda oscura.

Un tranvía eléctrico es el lujo de esta ciudad pequeñita, graciosa y pulcra, que sabe guardar ese aire distinguido y entonado de vieja corte. El tranvía descansa en la vasta plaza del mercado, frente a una casa donde vivió Leopoldo Mozart, y cuando se decide a marchar, hace un gran escándalo con su campanita, y se desliza con precaución por el ancho puente de hierro. Nos lleva después a la ciudad vieja, por callejuelas torcidas y sombrías. Viejas mercaderes se asoman a las puertas entreabiertas de sus tiendecillas sórdidas y se hablan de acera a acera. Chiquillos casi desnudos juegan entre los guijos relucientes por la lluvia. Ninguno me entiende, y yo no consigo encontrar la casa natal de Mozart. El tiempo pasa, y se acerca la hora en que nuestro tren sale para Viena. Por fin encuentro un carricoche desvencijado cuyo conductor, tocado de un sombrero de copa aún empapado por el último chaparrón, sonríe socarronamente al oír mi demanda. Echa a andar despacio. El coche cruje. Tuerce una bocacalle. Dos pasos más y, con un sonido gutural y una risa encubierta por sus lacios bigotes, me señala un portal oscuro y miserable. "Músart haus!", me dice. Y me pide cuatro mil coronas por su servicio.

Salzburgo.

MOZARTITO

II

Una escalera estrecha, negra, húmeda, con unos peldaños desgastados y resbaladizos. En los rellanos, unas puertas humildes pintadas de un gris sucio anuncian el oficio de sus inquilinos en unos papeles mugrientos, escritos con letras góticas. Un fuerte olor a especias y a trastienda de comestibles llena la escalera, y se confunde, al encontrarse con las galerías del patio, con otros olores de cocina. Esas galerías, tristes y solitarias, desembocan en la escalera por unos arcos casi conventuales, que le dan un carácter grande, siendo su luz fría, recortada con la negrura de la escalera, su única iluminación.

Llegamos al último piso. Una tímida bombilla eléctrica, asegurada por un enrejado de alambre, ilumina un dedo índice frente a la última puertecilla. Tiramos de la cadena, y una campanilla suena remota. Una viejecita nos abre la puerta. Aquí nació Mozart. Ésta fue la jaula donde sonaron los primeros píos de ese ruiñeñor divino. He aquí, sus pianitos, dorados, frágiles, pequeños como una caja de costura. Su primer violín, grande como un abanico. Sus primeros papeles, llenos de borrones y de notas gruesas y rígidas, encabezadas con un título en italiano y con el nombre de Volfango Amadeos Mozart, "di Salisburgo". Siento una emoción honda, y la viejecilla, viendo que no hago caso de su charla, se refugia en su cocina con una risita aguda, abandonándome en las dos habitaciones chatas, que a esta hora de la tarde y en esta media luz nublada tienen una melancolía indecible.

Varias vitrinas guardan mil cachivaches y recuerdos —tabaqueras de nácar, gruesos relojes de bolsillo, de labrada plata, miniaturas, figuritas de alabastro, bajorrelieves de marfil, guardapelos de esmalte—, todo ese minúsculo séquito de íntimos testimonios de nuestra vida cotidiana y casera, pequeños depositarios de nuestra confianza más pura y de nuestro más desinteresado afecto. Entre la muchedumbre de recuerdos, dos de ellos llaman más mi atención. Son las sortijas que la emperatriz María Teresa y el

arzobispo de Ausburgo regalaron a Mozart en 1762 y 1763. Tenía seis años, y fue entonces cuando, al final de un concierto en la Corte, prometía solemnemente a la princesa María Antonieta casarse con ella...

* * *

Papá y mamá, Nannerl y el niño han vuelto a casa, después de un viaje de varios meses. Munich y Viena saben ya que hay un niño maravilloso, encarnación viva de la música. Mientras los dorados salones se hacen lenguas del prodigio, el niño debe volver a casa a aprender más, porque acaso el año que viene habrá que ir a París y Dios sabe si a Londres... El viaje ha sido largo, y el coche de postas no es tan blando como las hermosas sillas de mano de la corte. Son los últimos meses del año y llueve y hace frío; la escalera está oscura y las habitaciones, húmedas y bajas de techo, tienen una tristeza punzante. Mamá va a encender la gran chimenea de porcelana verde que hay en el rincón. Papá se arrellana en el diván y enciende su larga pipa. Nannerl arregla con gran cuidado la peluca de Wolfgang, y como la nena es ya mayorcita, le ayuda a desnudarse y a ponerse un traje de casa. El niño mira indiferente cómo guardan su lindo traje de seda gris y sus zapatos de tacón alto en una caja tan grande como su espineta. ¡Ah! ¡Los hermosos claves de la corte, llenos de amables pinturas! El niño está descalzo y siente frío; pero la gran chimenea esparce ya su calor tibio, y Wolfgang se escabulle bajo ella y busca el rincón calentito, donde el gato ronronea hecho una pelota.

Papá Leopold ha fumado su pipa. ¿Dónde está el niño? “¡Sal de ahí! ¿No te da vergüenza? ¡Si te vieran en la corte!...”. Los padres y la nena van a saludar a los vecinos. El niño debe quedarse en casa y estudiar el violín en el hermoso libro que ha escrito papá y encuadernado bellamente el abuelo. Pero aquellos ejercicios son demasiado secos... Va a tocar aquel minué que tanto gustaba a María Antonieta. ¿Por qué parece hoy tan triste..., y la espineta chirría tan desabrida?

Mozartito va a sentarse junto a la ventana, la gran ventana de medio punto, que da a la plazuela. Algunos chicos juegan en la calle, reluciente de lluvia, envuelta en una luz crepuscular. Los laureles de aquella cervecería tienen un brillo metálico, y se oye sordamente el ruido confuso de dentro. Frente a la ventana, bajo el arco de la plazuela, corre, agitado, el río.

Poco a poco se hace de noche. Hay un silencio profundo. De vez en vez, el tumulto confuso de la cervecería al entreabrirse la puerta con un rayo de luz. Algún chisporroteo de la chimenea de porcelana verde. El niño, quietecito, la cara entre las manos, apenas ve ya las aguas bulliciosas.

(*Salzburgo.*)

LA JOVEN MÚSICA VIENESA

En la sala de las columnas, en el típico Café Central, parece encontrarse, a su vez, el ambiente “sui generis” de los viejos cafés madrileños —de esos cafés que apenas se encuentran ya en Madrid—. Una media luz, caliente de tono, baja de la alta techumbre de cristales y se esparce en el ancho patio central, sin atreverse a entrar bajo los arcos, en las galerías laterales, propicias al ensueño y a las confidencias. Una gran escalera da un aspecto solemne a la “Arkaden-Saal”, y bajo ella se cobijan grupos confusos, que un mechero de gas verdoso no consigue definir.

Es difícil describir a toda esta gente y poner en orden sus nombres. Lo intentaré, como guía para el lector madrileño, y más tarde, en ocasión propicia, irán saliendo individualmente cada uno de ellos. En líneas generales, puede considerarse que los músicos vieneses de la actualidad forman tres grandes grupos: uno, el de los que, poco o mucho, son conocidos en el extranjero, sean ya verdaderos maestros de la gente nueva, como Arnold Schoenberg, o bien, en un grado menos intenso, Franz Schreker; sean ya músicos como Erich Wolfgang Korngold, cuya juventud autoriza a creer que está lejos de haber llegado al periodo de madurez de su carrera artística.

Otro grupo sería el de los músicos “conservadores”, el de los profesores y académicos, para quienes los anteriormente nombrados son el ejemplo vitando de la decadencia. En ese grupo podría considerarse incluido a Joseph Marx, que, si en sus obras sinfónicas de grandes dimensiones, parece proceder de Brahms, en su música de cámara, y en sus canciones especialmente, tiene, por el contrario, un cierto sabor a Hugo Wolf... También brahmsista es Franz Schmidt, autor de dos sinfonías, de un neoclasicismo marcado y de una ópera o “Notre-Dame” que tuvo poco éxito. Joseph Prochaska es el músico religioso de este grupo, y sus coros, oratorios y música para versos de Klopstock están en consonancia con el tiempo y el ambiente poético, en donde ha buscado inspiración.

Pero mi interés principal está en otro último grupo, formado por la gente más joven: unos, discípulos directos de Schoenberg, como Alois von We-

bern y Alban Berg; otros, a quienes la influencia de Schreker proporciona una nombradía creciente, tales Wilhelm Gross, técnico excelente, parco en producir; o Ernst Petyerk, a quien me presentaron como un “Strawinsky en miniatura”, autor de pequeñas obras sarcásticas, de un perfil grotesco, acusado e incisivo. Por fin, los “independientes”, los más rebeldes y sagaces. Están en primer término Egon Wellesz, nombre conocido de quienes leen las revistas extranjeras de música por sus crónicas frecuentes, conocedor profundo de la antigüedad musical y uno de los pocos expertos en musicografía bizantina, de una reputación sólida entre todos los eruditos de Europa. Fino y delicado de temperamento, su vena lírica le inclina hacia modos de expresión caros a los músicos del Occidente y Mediodía europeos, al paso que Rudolf Réti, el más ardoroso propagandista de sus compañeros, es profundamente romántico en sus concepciones, de un romanticismo “vienés”, claro y ligero, tierno e íntimo, pero de alas transparentes, remotas a la gravedad de otros matices románticos que todos conocemos... Con él, Egon Lustgarten y el pesimista Horwitz que hacen una música severa y de duros contornos; Hugo Kaudern, místico y filósofo, cuyo cuarteto es muy apreciado; Paul Pisk, que con Paul Stefan redactan las *Musikblätter des Anbruch*, una de las revistas más importantes (Paul Stefan, además, acaba de publicar un librito de valiosa información sobre “La nueva música y Viena”); Joseph Hauer, en fin, cuya música para piano parece confirmar sus curiosas teorías estéticas. De todos ellos, Wellesz es en este grupo el único compositor de óperas, y leo en varios periódicos las críticas encomiásticas de su último estreno.

He aquí una vida artística en plena ebullición, en pleno renacimiento. Y mientras paseo por las recortadas avenidas del parque imperial —abiertas hoy al pueblo—, voy haciendo internas comparaciones entre ese movimiento con las jóvenes músicas francesas y con nuestro propio renacimiento. Schoenbrün, Aranjuez... Versailles.

No creo, a pesar de las apariencias, que el caso vaya a repetirse; pero, de todos modos, una nueva época de amistad está muy próxima, y aunque entonces unos y otros pudiéramos llegar a tener ese parecido exterior que da el momento, sabríamos, como en aquel siglo galante, cada cual ser “cada cual”, sin, por eso, dejar de marchar al tono europeo.

(Viena.)

CONTRASTES DE VIENA
Acaso no está tan lejos...

A las diez de la noche Viena parece una ciudad inmensa y complicada, sin más que calles estrechas y tortuosas por las que el coche que nos lleva desde la estación rueda sin cesar hasta encontrar nuestro hotel, en la calle de Schikaneder. Pero a la mañana siguiente luce un sol espléndido, y Viena se ofrece clara, abierta, llena de jardines, con la alegre amplitud de sus "ring", flanqueados de espléndidos edificios. Hoy es difícil la vida aquí, y la ruina de la moneda es una preocupación constante que ha ensombrecido el carácter de este pueblo. Mis amigos me aseguran que no es posible comparar el aspecto de la Viena de hoy con el que le era peculiar antes de la guerra; y, en efecto, no se tarda en ver el contraste entre la fácil y libre condición que tiene su ofrecerse a la vida y la extrema dureza con que las circunstancias actuales vedan el aceptar esa generosidad con que la ciudad se regala. Si las ciudades poseen una "personalidad" íntima, la de Viena sería pronto amiga de la de Madrid, con una amistad fácil y alegre como la de París; pero, si menos brillante, más fiel, acaso. Un tono de pronta confianza, tan lejos del aire de fortaleza de un Londres, por ejemplo, como del aspecto de museo de un Munich con su "Se prohíbe tocar los objetos". Sólo que ahora esos objetos, que resultan regalados para el español, son terriblemente caros para el indígena, y el tacto más prudente se hace menester para no dejar sentir la intrusión.

Para el músico, sobre todo, Viena es una ciudad de evocación constante. La parte mejor y más sabrosa de esa que, demasiado ligeramente, se llama "música alemana", ha sido vivida aquí, y Haydn, Mozart, Beethoven y Schubert han respirado su aire fino y se han movido en su atmósfera transparente. En cada rincón de la ciudad vieja, una casa, un nombre, una lápida, despiertan un recuerdo o avivan una antigua emoción, amortiguada, pero aún latente. Mucho ha desaparecido ya, pero mucho queda todavía en espera de que las exigencias perentorias del vivir se presenten con su irremisible iconoclastismo. Y mientras proyecto un paseo sentimental en compañía de las sombras amadas, el buen sol de hoy me empuja hacia el trajín de los cuerpos amables.

* * *

Desde la "Stephans-Holle" —un restaurante situado en la calle más animada de Viena, detrás de la imponente torre de la catedral— contemplo cómo van llegando un sinfín de muchachitas, todas vestidas de blanco, que forman fila cerca del magnífico portal gótico, frente a otra fila de muchachos cuyos sombreros lucen esos penachos de plumas y flores, que son aquí aún más emperifollados que en Salzburgo y Baviera. Algunos llegan en coches engalanados con ramos y guirnalda blancas, y sus acompañantes, severamente enlevitados, cubiertos por venerables sombreros de copa, se colocan tras de los infantes, conforme éstos van agregándose a la fila. Es la fiesta de la Confirmación, y el obispo va a desatar esa cinta que ciñe sus frentes adolescentes para ungirlos con el óleo santo. ¡Guárdeles siempre el cielo su candidez de pensamiento!

Alguien me tira de la manga para advertirme que la sopa está esperando. Alegre tertulia ésta del restaurante de San Esteban, donde fraternizan músicos, pintores, poetas, cantantes y críticos que, cordialmente, me hacen un sitio entre ellos y me preguntan con vivo interés por el arte de España. Cuando termina el almuerzo, unos vamos al estudio de Paul Weingarten —un nombre que no han olvidado nuestros filarmónicos—; otros, marchan al Café Central, donde hablarán apasionadamente de Schreker y Pfitzner, de Schoenberg y sus discípulos.

El pacífico estudio de Weingarten rebosa hoy de gente y de músicas nuevas, verdadero bazar informativo. Erikka Wágner canta admirablemente "lieder" de las diferentes épocas de Schoenberg. Heinrich Kralik me detalla quiénes son aquellos nombres que muestran los cuadernos aún frescos de la "Universal Edition". Rudolf Réti se acompaña apasionadamente de su último ciclo de canciones, y luego, con vehemencia, me habla de la joven música vienesa. Hay en su voz un calor cordial que entona con el matiz dorado del sol en el alero barroco del viejo palacio que enfrenta las ventanas del estudio. Un momento creo ver los bellos portales platerescos del más castizo Madrid. Y es que, sentimentalmente, Viena quizá no está tan lejos...

(*Viena.*)

EL PRAETER. —UNA ÓPERA DE KORNGOLD

La gente corre presurosa para alcanzar los tranvías del Praeter, y aun este chiquillo descalzo prefiere comprar por doscientas coronas su derecho a unas horas de campo mejor que rondar otra vez las brillantes vitrinas de los “ring” donde se expone toda esa deseable menudencia de objetos, útiles o inútiles, que hacen más agradable el pasar de cada día y que brindan, tras del cristal, su atractiva belleza, fácil e inasequible.

Los que tienen un aspecto burgués, y algunos elegantes, dejan el tranvía antes del gran puente tendido sobre el inmenso Danubio y buscan las correctas avenidas del parque. Allá cerca suena una música discreta; las gentes se apiñan alrededor de los veladores y se hacen la ilusión de tomar café al beber una infusión negra e insípida. Otros, los humildes, cruzan el río, mirando sus aguas tranquilas con nostalgia. Un vaporcillo quieto allá lejos les sugiere, contemplándolo con deseo. Luego se esparcen por las anchas praderas verdes y corretean, persiguiéndose, con alegría; eterna caza en la que la mujer se rinde pronto, jadeante y risueña, con el gesto —preciso clasicismo— de arreglarse las horquillas de la nuca, hurtando en un esguince el busto indefenso.

El río hace un remanso tras de unos merenderos con músicas de arrabal y con la inocente picardía de los columpios y los tióvivos. “Tierra de Francisco José”, anuncia un poste, y bajo él un pato picotea entre la hierba escasa. Entre los juncos de la charca, algunas barquichuelas esperan el alquiler. Llegan mozos con gran algazara, y, desnudos los torsos, las regatas comienzan con brío. En otras barcas, las parejas buscan un rincón tranquilo de la orilla; casi se ocultan bajo la verde lluvia de los sauces, y esperan sosegadamente, las manos en las manos, a que el sol baje. Tras de los árboles, el Danubio es una gran faja de plata que pone en la humilde sinfonía una grave pedal, serena y pacífica.

* * *

La Gran Ópera se llena para oír la “Ciudad muerta” de Korngold. Korngold, hijo de un crítico reputado —no sé, más bien, si temido—, pasó hace algunos años como un compositor prodigio. Después su nombre ha ido extendiéndose, pero creo que cada vez con menor curiosidad. Las noticias acerca de sus óperas “Violante” y “El anillo de Polícrates” me habían producido interés, más que sus obras instrumentales, y el anuncio de esta nueva obra me causó gran sorpresa, no imaginando cómo un gusto cultivado podía haber encontrado en la novela, demasiado célebre, de Rodenbach, motivo para un libro de ópera. ¡Con qué gran perjuicio! Porque ni en España (o quizá, mejor, “a lo menos” en España) no hubiéramos tolerado esa mezcolanza de sensiblería, teatralismo pintoresco de la clase más averiada, gruesos efectismos y una fluctuación constante entre “Tristán” y la “Viuda alegre”. En cuanto a la música, su autor es un bravo mozo que conoce bien su oficio y que sabe defenderse en los periódicos contra las opiniones adversas... Y repito: ¡con qué gran perjuicio! Para su seriedad, por lo menos, si es que, perdido el miedo al papá, alguien toma en serio esa macedonia de Strauss, Puccini, romanticismo y futurismo.

Tal cantidad hay de carnavales, marchas, procesiones y festejos en la susodicha “Ciudad muerta”, que no se concibe por qué conserva ese título, que ni las escenas al claro de luna, ni las nocturnas rondas de beguinas, ni las gemebundas arias del protagonista autorizan suficientemente; pero que hacen sospechar que tal vez sus autores lo habían olvidado en su preocupación de producir “efectos” a todo pasto y a toda costa.

Mis amigos son leves de juicio para esta obra y excusan a su autor con otras mejores, al paso que comentan con gran risa la polémica actual entre los Korngold y Ricardo Strauss, director de la Gran Ópera, quien se lamentaba en una carta reciente de no poder cambiar de religión, sólo por serles agradable... Un momento pensé que quizá este hijo fuese para el padre la expiación de sus pecados de crítico pero, por lo contrario, me aseguran que es el padre el principal responsable... Tengo curiosidad por saber cómo se resuelve el problema aunque acaso —¡y esto sería lo peor!— está resuelto ya con una conformidad recíproca.

Viena.

PASEO SENTIMENTAL

Un capricho de melómano, residuos de un humor infantil, me llevó al hotel de la calle de Schikaneder, tan sólo por la razón de estar instalado en una calle que lleva el nombre del autor de "La flauta encantada". Yo no tenía la menor idea de si Schikaneder habría o no vivido en esa calle ni si el hotel en cuestión sería contemporáneo suyo; pero, salvo los faroles eléctricos —aunque escasos— y el ascensor, todo lo demás está perfectamente dentro del carácter, y hasta puedo encontrar, sin apenas violentar mi fantasía, una cierta gracia, de fines del XVIII, en mis amables camareras, a quienes llamaré Julia y Agripina, por sus peinados.

Hace calor, y ventanas y contraventanas están de par en par abiertas. Las vecinas, apoyadas en las colchonetas que guarnecen los alféizares —precaución invernal—, aspiran voluptuosamente el airecillo que pasa de cuando en cuando. La noche tiene una calma y un silencio magníficos. Cada ventana iluminada es un cuadro de vida casera, modesta, sencilla, en un ambiente cuyo estilo me es profundamente extraño, pero que tiene un encanto penetrante, rememoración vaga de viejas estampas y viejas lecturas, perdidas y disueltas en nuestro fondo sentimental. Un violín comienza a sonar en una taberna cercana: a veces el sonido se pierde; otras, el ritmo de la añeja polka trae hasta mi ventana un hálito campesino, franco y alegre.

La calle de Schikaneder no podía estar lejos del teatro An der Wien —¡nombre lleno de evocaciones!— y, en efecto, aunque encuentro la calle de Papageno, y aunque otras calles sugestivas salen al paso, los ediles modernos me escamotean ese río modesto, que han convertido en una alcantarilla, y casi, casi escamotean también el teatro, que han rodeado de casas modernas. La vieja entrada, como resulta ahora en una calle demasiado estrecha, ha sido convertida en puerta trasera, y es menester entrar en el teatro donde los granaderos de Napoleón oyeron el primer "Fidelio", por un pasaje que atraviesa una casa contemporánea, lleno de escaparates relucientes. Al fondo del pasaje, los carteles del An der Wien anuncian una ín-

fina opereta, "Frasquita". Como aquella obra sagrada, esta frágil musiquilla tiene el lugar de su acción en España. ¡Pero qué España! (La de una y otra, frívola o profunda...)

* * *

La "casa de los españoles negros" tampoco existe ya. De la antigua explanada sólo una calle estrecha, la Schwarzipanier Gasse, conserva el nombre de nuestros frailes. Al lado de la iglesita, que los ediles han respetado, un gran Instituto de Ciencias Químicas ocupa el lugar de la casa en que murió Beethoven. Sigamos por la Währing Gasse arriba, hacia el cementerio —tan cercano a la casita donde Schubert nació y donde su padre tenía la escuela.

No debió de estar tan animada como ahora la Währing Gasse, calle de arrabal en el primer cuarto del siglo último, ni el entierro del genio tendría que pasar bajo estos trepidantes arcos sobre los que ha tendido el ferrocarril sus nervios de acero! Y el cementerio no estaría, claro está, arrinconado, perdido tras de unas vallas llenas de carteles, entre casas pleotóricas de gentes ruidosas, lleno de papeles sucios y hierbas pordioseras, no se sabe si existente aún por respeto o por olvido, medio reliquia y medio solar...

Me es difícil encontrar la puertecilla que ocultan los anuncios de un dentista, de un zurcidor de medias y de unas profecías del fin del mundo... Unos rústicos peldaños de pedruscos llevan a la herrumbrosa puerta, en un nivel mucho más alto que el de la calle actual. Aunque desvenecijada, está bien cerrada, y no hay acceso. Al lado hay una casucha, una llave en la puerta. El jardín, tras de una habitación oscura, indica el paso franco; pero en la negrura se incorpora un chicarrón con la cara entrapajada, embadurnado de belladona, y supongo que me pregunta qué demonios quiero... Respondo humildemente que ver la tumba de Beethoven, y con un gesto me indica la puerta abierta, y se acurruca otra vez, gimoteando.

Realmente, el querer ver una tumba vacía debe ser cosa poco corriente, y una mujer que hace calceta entre las hierbas se sonríe de mi pretensión. ¿Pero a mí qué me importa el cementerio nuevo con sus bellas esta-

tuas y sus mármoles espléndidos? Lo que yo quiero ver es esta vieja sepultura, con su sencilla pirámide, tan bien cortada, cerca de cuyo vértice detiene su vuelo una mariposa. Y esta otra, dos pasos más allá, que tuvo el cuerpo de Franz Schubert, el del alma de cristal.

(*Viena.*)

BERLÍN: LOS TEATROS

I

Grandes y chicos, importantes o secundarios, todos los teatros de Berlín se disputan, en el momento en que redacto estas notas, a un público que, por lo demás, apenas necesita que se le solicite, porque llena con la mejor voluntad y la más excelente disposición de ánimo tanto la inmensa sala estaláctica del viejo Circo Schumann, hoy arreglada por Max Reinhardt para, sus espectáculos, como los “teatros íntimos”, donde se representan comedias con ropa interior, o bien aún, los teatritos como el Kammerspiele, elegantes, confortables, perpetuamente oscuros y en donde la elevación de estilo de sus representaciones va acompañada, esta vez, de una truculencia sentimental que sobresaltaría a más de cuatro habituales a nuestras escenas.

Los teatros de ópera funcionan también, procurando hacerse la competencia, si no en la calidad, en la variedad a lo menos, y como lo que sus carteles ofrecen es mucho más interesante que lo que las orquestas ejecutan en las salas de la Philharmonie, con directores de segundo plano, me dedico casi exclusivamente a aquéllos. Pero no en menoscabo de los teatros dramáticos, porque si éstos no tuviesen ya un interés extraordinario, sea literario, sea plástico, un músico podría aún encontrar en ellos un intenso placer al observar el sistema tan hábil y tan inteligente con que los “ruidos escénicos” están preparados, de tal modo que en ciertas obras se llega a algo que casi podría considerarse como una “sinfonización de ruidos”—toda una perspectiva estética, que no sé bien si nace del teatro de Max Reinhardt o del teatro de arte de Moscú—, pero que ha llegado a un punto culminante en algunas escenas del “Paquebot Tenacity”, en el Vieux Colombier de París, escenas que apenas consisten en otra cosa sino en la serie de pequeños ruidos que forman el ambiente sonoro de cada momento de la vida, recogidos, estilizados, “arreglados” y trasladados a la escena con una agudeza de procedimientos que es, en rigor, algo semejante a la composición musical, y que casi lo valen.

Tan claramente se muestra esa especie de sinfonización de los sonidos con que se exteriorizan nuestras acciones, que algunos autores alemanes casi parecen haber llegado a una posible anotación de ellos, ya aproximándose a la palabra cantada, como en la “Versunkene Glocke” de Hauptmann, que representan en el “grosse Schauspielhaus” incluso con acompañamientos musicales —destinados no a que se les escuche, sino a ambientar la escena, pero que en el momento en que suena la “campana sumergida” alcanzan un efecto sorprendente—, ya también en la musicalidad de la dicción o en la serie de sonidos vocales que algún personaje del “Vatermord” de Arnold Bronnan produce en escena. Esto, por otra parte, añade un efecto especial a esta obra tan fuertemente interesante como fuertemente peligrosa para el equilibrio del sistema moral de las gentes del Mediodía. Pero el elegante público femenino que llena la agradable y discreta salita del Kammerspiel no se inmuta por nada, y escucha sin parpadear sus escenas incestuosas lo mismo que resiste sin cansancio su enorme longitud.

Ésta, precisamente, añade un interés particular al analista por lo que se refiere a construcción y arquitectura de las piezas, departamento del arte literario donde la Alemania actual intenta ciertas modificaciones que, al fin y al cabo, no son sino la realización de sus instintos desde hace largo tiempo manifestados. En cambio, obras como la “Historia maravillosa del Kapellmeister Kreisler”, basada en un cuento de Hoffmann (cuyo centenario se celebra ahora en Berlín) y cuyos cuarenta y tres cuadros se exhiben en el teatro de la Königgrätzer Strasse, es, a mi juicio, una consecuencia escénica de la técnica cinematográfica.

Pero nos es forzoso dejar este terreno —con tanto mayor sentimiento cuanto que es terreno vedado en España—, y vamos a reemplazarlo por todas las tablas de los teatros de ópera.

Berlín.

BERLÍN: LOS TEATROS

II

Tan quieta, tan silenciosa, tan íntima y tan recogida es la Schumann Strasse, con sus dos teatritos (el Deutsches Theater y el Kammerspiel), discretamente refugiados en el fondo de un patio cuya entrada disimulan unos árboles robustos, que había pensado un momento en que tal calle llevaba ese nombre en estrecha consonancia con el carácter del músico de Zwicau.

Pero la proximidad del gigantesco Schauspielhaus, enorme masa roja que en otro tiempo construyó para sus acróbatas el “impressario” Schumann, indicá cuál es el verdadero titular de la citada calle. Acaso hubiese dedicado algunos minutos a reflexionar sobre el peligro de las sugerencias demasiado rápidas, si otro peligro más inminente no requiriese toda mi atención, y es que, destripada en toda su mucha longitud la animadísima y simpática Friedrichstrasse por causa de una nueva línea del metropolitano, la dificultad del tránsito se convierte en algo formidable cuando la calle pasa sobre el río mientras un puente del ferrocarril pasa sobre ella. El nuevo “metro”, a su vez, pasará bajo del agua, y en el esquinazo que forma la calle frente a un teatro donde se representan operetas de Offenbach, el laberinto de puentes de madera, pontones, pasarelas, barandas frágiles, escaleras y suelos de tabla es tal que se hace menester cierta presencia de ánimo para no perecer entre el remolino de autobuses, de ómnibuses trepidantes —cuyas imperiales oscilan de un modo tan arriesgado, que casi podríais daros la mano en uno de sus vaivenes con sus confiados tripulantes—, o bien todavía es preciso reparar dónde se pone el pie para no continuar el paseo en las tranquilas aguas del Spree, en el instante preciso en que un convoy os pasa por encima de la cabeza con un crujimiento tal que acaso va a derrumbar en ese momento todo el tinglado.

Pero no ocurre nada; ni siquiera un triste atropello. Tienen “su técnica” conductores y viandantes, y saben marchar seguros de sí mismos y del prójimo. Un prójimo que en unos minutos ha desaparecido entre los nu-

merosos corredores y las múltiples escaleras del Schauspielhaus, especie de plaza de toros de un gótico modernista, estilización entre polar y harapienta, sarpullida de nidos de golondrina, donde se ocultan las lámparas eléctricas que esparcen una luz glacial, luz de luna.

Esta timidez en la iluminación parece ser cosa protocolaria en los teatros berlineses, o, a lo menos, debe de estar considerada como de buen tono. Los teatros de ópera, sin embargo, prefieren mostrarse más a la claras, sea la Gran Ópera, por lucir lo que le queda de sus antiguos hábitos imperiales —hoy de una burguesía nada ostentosa—, sea la Deutsches Opernhaus, o Volksoper, de la Bismark Strasse, con su inmenso público, alegre y abigarrado, con su acostumbrada mayoría de muchachas encantadoramente voraces y sus salones amplios, frescos, entonados de colores claros y adornados con laureles entre los que destaca la nítida blancura de un desnudo de Peterich: una belleza ingenua e inocente que perfuma el enorme caudal de sus cabellos.

De ambos teatros de ópera, el del Estado, el de Unter den Linden, es muy superior, en cuanto a ejecución, al popular teatro de Charlotemburgo; pero éste tiene una alegría y una confianza tan de democracia “bien educada”, que le comunica una simpatía especialísima. La asombrosa baratura de sus localidades hace que cada noche se llene por completo, a pesar de sus dimensiones. Las representaciones son más bien mediocres; pero el cartel presenta unas novedades irresistibles... Y sabiendo aprovechar bien el único entreacto en el restaurante, sabiendo proporcionar a la música una base sólida de bocadillos y abundante cerveza, entonces, cantantes, orquesta, escena, todo parece admirable; los sentimientos, conmovedores, y la inspiración, sobrenatural... El público de Charlotemburgo es muy optimista. Si alguien flaquea, procura adquirir ulteriores convencimientos en cualquiera de los opulentos “biernalie” que esperan a la salida, o en los mil y un establecimientos de música, bebida y jolgorio que dan, a media noche, un aspecto rutilante a la Kurfurstendam y sus cercanías.

Berlín.

“LA NOVIA VENDIDA”

El anuncio de la “Prodaná Nevesta”, de Smetana, en el teatro de la Ópera de Praga y el deseo de oír una obra que pasa por la expresión más fiel del pueblo bohemio, en el mismo suelo donde fue concebida y realizada, hicieron que dejase con sentimiento la admirable ciudad, ante la imposibilidad de esperar la fecha anunciada. He tenido una alegría grande cuando, al llegar a Dresde, me informo de que “La novia vendida” se representa aquí en estos mismos días y en condiciones acaso superiores a las que se ofrecían en Praga, aunque no en su idioma original, naturalmente, sino en la versión alemana de Max Kalbeck y bajo el título de “Die Verkaufte Braut”, con el que su graciosa obertura ha figurado en los programas españoles.

El efecto ha sido, además, más intenso después de un “Ocaso de los dioses”, oído precedentemente por vía de observación; pero quédese para otro día el hablar del estado actual del wagnerismo en Alemania, observaciones que, por otra parte, necesito completar.

La Opernhaus, de Dresde, es probablemente el teatro más cómodo del mundo, ancho, claro, de un aspecto sumamente agradable y, común con los demás teatros de Alemania, exento de toda humareda cigarril, a causa de la feliz prohibición de la policía; feliz, a lo menos, para los no fumadores. Pues dígame esto mismo respecto a la música de Smetana: feliz, clara, fácil, de la más limpia alegría del alma y, en rigor, está ya dicho todo. Su cierto saborcillo a zarzuela antigua le da, además, un mayor tono de simpatía, a lo menos, añadido también, a los que, como yo, no frecuentamos la zarzuela...

Pero, con una diferencia esencial, este superficial parecido: y es que Smetana partió del propósito de hacer una obra popular, por razones de política artística —y es sabido hasta qué punto tuvo eficacia esa contribución suya al nacionalismo bohemio—, aceptando para ello, de buen grado, el molde consabido de ópera con recitados, arias, dúos, conjuntos, etc. En consecuencia, hay en toda la obra ese cierto punto discreto del hombre “que se reserva”, lo cual se traduce en un imperceptible fondo de ironía que pone un leve y delicioso agrisulce en el inocentón sentimental-

mo de los dúos de amor, de las romanzas con más o menos palabras que suspiros y aun de las polkas, furientes, y demás aires populares “que tiene la obra”, sirvan o no de “leitmotiven” o de temas representativos.

* * *

La trama, además, es ligerísima: una muchacha, guapa y frescota, por fastidiar un poco a su novio, dice al tonto del pueblo que la persigue que se casará con él si es que él puede comprarla. Esto ocurre en plenas fiestas y ante el casamentero del pueblo, que lo oye. Como el diablo todo lo enreda, resulta que hay alguien oculto que dota al tonto, y el casamentero arregla los papeles, porque en este pueblo las palabras son ley. Consternación general y particular de la novia, hasta que se descubre que el que dio el dinero no es otro sino el novio auténtico, quien hizo poner los papeles a su nombre, de acuerdo con el casamentero, que es un bromista redomado. Por otra parte, el tonto queda contento, porque a última hora llegan unos saltimbanquis, y el infeliz se enamora de tal modo de la hermosa bailarina que acepta el ingresar en la farándula para hacer el papel de oso, del cual tenían mucha necesidad.

Con la “presentación de toda la compañía” de titiriteros comienza el último cuadro: la feria, las músicas populares, los vendedores ambulantes, el viejo farandulero, la bailarina, el bailarín galán y el negro. La compañía aparece a los sonos de una musiquilla chillona, y los danzantes exhiben sus méritos conforme el charlatán lo ordena a toques de trompeta. ¿Es esta escena un antecedente de “Petruchka”? El parecido es grande, pero acaso influya en él una “mise en scène” que, sin duda, no ignora aquella obra prodigiosa, aunque no parezca tampoco posible que el músico ruso ignorase la obra bohemia.

Más parecidos curiosos podrían encontrarse con otras obras de la última escena rusa. Y es éste el momento de añadir que la puesta en escena de “La novia vendida”, en el teatro de Dresde, es excelentísima, pero de una excelencia tan “natural”, simplemente por estar bien, que se acuerda uno, con pena y asombro, de la tosquedad de nuestros regios teatros meridionales...

La “Prodaná Nevesta” sugiere otras muchas consideraciones. Por hoy no es posible alargar más esta crónica; pero ya habrá, para volver sobre este tema, motivo y ocasión...

(Dresde.)

TIERRAS DE BOHEMIA

Entre Viena y Praga sírveme de libro de horas una deliciosa edición en miniatura del cuento de Moerike "Mozart auf der Reise nach Prag", modelo de narraciones de viaje, en donde lo sentimental y lo descriptivo se dan la mano de una manera afectuosa, unidos por el interés de una anécdota entre real e imaginada. Si es cierto que un paisaje es un estado de alma, es sabido también que el alma es un espejo ante un largo paisaje. Ambas frases —tópicos célebres— se completan y se aúnan. No es, pues, menos que un viaje sentimental el ir haciendo el mismo recorrido que Mozart e irse imaginando sus impresiones del camino a través de las nuestras.

Que forzosamente son más rápidas, pues que la distancia entre su carroza de cuatro caballos y el expreso que nos lleva es, por lo menos, tan grande como todas las demás diferencias... El camino es suave; sólo de vez en cuando unas colinas discretas sirven de fondo a unos campos maduros que bordean unos recortados bosquecillos. Durante un gran rato, el Danubio, el inmenso Danubio, claro y tranquilo, nos hace compañía, alejándose un momento, reapareciendo en seguida con un gesto amistoso de viejo amigo, hasta que en una sacudida del tren, que se le monta encima, nos vuelve la espalda y echa a correr a campo traviesa, llevándose tras de sí todos los arbolillos y todas las retamas en flor, y abandonándonos en la aridez de unas mustias praderas amarilleantes.

En Bohemia, las estaciones empiezan a perder el aire alegre de las estaciones austriacas, llenas de guirnaldas y con arcos floridos, como en ferias, con su trajín de campesinos y de caras simpáticas. Las estaciones de Bohemia, que pasan veloces a través de las ventanillas, tienen nombres admirables, nombres de pueblos en los que uno quisiera detenerse simplemente por llamarse así; pero más allá de la uniformidad de su estilo ferroviario, de una sequedad y de una desolación casi castellana, el pueblecillo se adivina con sus plazas tranquilas, sus cervecerías atestadas de cuernos de ciervo, sus altas sillas de madera labrada y los viejos paisanos bigotudos, que han dejado el formidable aparato de su pipa sobre la redonda mesa para contem-

plarse, monstruosos, en el lago que forma la cerveza conforme la inmensa copa derrama su último contenido en la insaciable garganta.

* * *

Bajar lentamente por esta calle que se mete a través de la soberbia gallardía de esta torre acaso era una de las misiones de mi vida, y los agitados transeúntes no pueden comprender mi éxtasis imprudente entre el enjambre de carruajes. Cumplida ya esta obligación, latente en el fondo de mi conciencia, confusa e imprecisa hasta este momento mismo, me siento más ligero y más alegre y todo me parece admirable, hasta esa casucha amarilla de perfil festoneado como un pañuelo, que le han plantado delante de la puerta de la catedral. Y las callecitas que la circundan, estuche donde se encaja esa arca labrada. Tan estrechas son que es imposible mirar las paredes cinceladas minuciosamente, y los adornos parecen caer sobre nosotros en un diluvio de arabescos, de volutas y de hornacinas con santos descabezados.

Hasta que llega al río, la calle es un museo de casas policromas, cuajadas de pinturas o de relieves. Y cuando por fin aparece la increíble maravilla del puente de Carlos IV, hay un momento en que se piensa que una ciudad no puede ser tan bella y que se está viviendo una quimera.

El Moldava tiene una calma suprema. La presa canta suavemente su nota, y los primeros faroles empiezan a reflejarse junto a las primeras estrellas. El puente, inmenso, lleva un trajín continuo de las gentes que van y vienen de la ciudad vieja. Algunas se acomodan junto a sus estatuas, contemplando el lento resbalar de las barcas. En un remanso, bajo unos olmos copudos, amarra una de ellas, y sus tripulantes se entregan a la voluptuosidad de nadar en la sombra.

El agua se estanca entre un laberinto de casas humildes, cuyas ventanas, encendidas, dejan ver su pacífica vida cotidiana. Sobre un cielo opaco se recorta el perfil de las mil torres de Praga. Tras una de ellas, lenta, calmosa, aparece la luna.

(Praga.)

ÓPERAS ROMÁNTICAS

Tras de Mozart y Beethoven, ha seguido Weber, en el populoso teatro de Charlottenburgo, con “Freischütz” y “Oberón”; Lortzing, con “Zar und Zimmermann” y “Undine”, ésta en el Stadt Schauspielhaus de la Gensdarmen Markt; Marschner, en el Neues Theater de Leipzig, donde fui a oír “Hans Heiling”, y, de nuevo en Berlín, “El buque fantasma” cerraba ese ciclo histórico, casi completo, de la ópera romántica alemana. Aunque los teatros alemanes tienen como principio el mantener viva su tradición artística, no es, sin embargo, corriente el encontrar en la mayoría de ellos, a la vez, una cantidad tal de obras que, en su casi totalidad, no tienen ya más que un interés histórico. Ha sido una coincidencia, feliz para mí, y que me ha afirmado en mi creencia de que una de las más importantes reformas que el Estado debería emprender con mayor urgencia, en lo referente a la cultura artística, estriba en mantener de un modo permanente el “teatro histórico”, literario y musical, institución que, en este departamento del arte, equivaldría al museo, y sería, como él, uno de los institutos fundamentales de la cultura nacional.

Si a esta serie de óperas del primer periodo romántico alemán se añaden las que en la crónica anterior comenté, se verá que, en pocos días, los teatros de Berlín han hecho oír a su público, modesto y atento, casi toda la historia de la ópera alemana. Y en ella, una de las cosas de mayor interés, consistía en presenciar su progresiva “nacionalización”, desde el italianismo formal de Mozart y de los aires de fronda que agitaron las melenas de Beethoven¹ hasta el tipo perfecto de ópera nacional en el “Freischütz”, su posterior decadencia y su resurgir con el autor de “Tannhäuser”.

Un eslabón importante ha faltado en esa cadena: Spohr, que fue quien, tras de Beethoven, impulsado por los anhelos patrióticos desperta-

¹ En nuestra crónica anterior se aludía a una posible influencia espiritual de la Revolución francesa sobre “Fidelio”. Como se imprimió “esas obras” en lugar de “esa obra”, parecía que tal sugestión se hacía extensiva a las obras de Mozart, de las que también se hablaba, lo cual, naturalmente, resultaba quimérico.

dos por las guerras napoleónicas, siguió el cauce del que, entonces modesto arroyo, se convertiría, años después, en un río majestuoso: el renacimiento de la leyenda, de las narraciones tradicionales, de la vieja literatura nacional, de las añejas costumbres y de lo más rancio y más hondo del espíritu popular.

Con su "Doctor Faust" y "Der Berggeist" comienza a reflejarse en la música el nuevo espíritu pintoresco, que sustituía poco a poco al exotismo anterior; poco a poco, porque el mismo Spohr en "Zelmira y Azor", Müller con su "Aladino" y otros más todavía continuaron por algún tiempo buscando en tierras remotas motivos para sus escenas. Y aun Weber, en "Preciosa", dio una muestra más de aquel "españolismo pintoresco", en el que todavía Schubert ("Alfonso y Estrella"), Mendelssohn ("Las bodas de Camacho"), Liszt ("Don Sancho")... iban a incurrir aún con una frecuencia que nos es simpática.

Si el nacionalismo literario, que fue un movimiento simultáneo al romanticismo (o acaso una consecuencia suya, prolongada hasta hoy mismo en el terreno político), le dotó de su lucido cortejo de héroes ya guerreros, ya trovadorescos, su tradicionalismo fue, a su vez, quien le enriqueció con sus abundantes huestes de espíritus de los bosques, de las ruinas, de las montañas, silfos, endriagos, gnomos, koboldos, ondinas, hamadriadas, ninfas, náyades y demás personajes maravillosos y fantásticos de sus leyendas.

Uno y otro aspecto del romanticismo musical han sido de la mayor trascendencia para la evolución interna de ese arte; pero, si bien la transcripción al medio sonoro de lo fantástico literario requería un conjunto de condiciones muy complejo, y que todavía se hallaban en estado rudimentario en tiempos de Weber, en cambio, el aspecto nacionalista era relativamente fácil de sugerir, puesto que la canción popular se prestaba extraordinariamente para ello. La sugestión musical de lo diabólico y de lo sobrenatural no estaría madura hasta Berlioz; pero el intento de Weber en el "Freischütz" es uno de los más admirables ejemplos, y si bien el elemento popular es lo que en esa obra domina, el paso dado por su autor fue de una trascendencia inmensa. Color orquestal, expresión de la armonía, intensidad en el canto, delicioso sentimiento evocativo de la melodía, todo ello es en Weber insuperable, y cuando, como en "Oberón", quiere desprenderse del elemento popular para escribir una obra exclusivamente

fantástica, el resultado es muy inferior, y hoy nos parece completamente fracasado.

Una impresión análoga es la que Lortzing y Marschner nos producen; el primero, con su fresca y ligera inspiración, demasiado ingenua para la representación de lo sobrenatural, pero muy agradable cuando no sale de lo popular, mientras que Marschner, en su estricta imitación de Weber, se mantiene con gran efecto en ambos terrenos, pero carece del vigor dramático de que el otro músico dio muestras en el “Freischütz” con gran potencia, para decaer lamentablemente en el “Oberón”.

“El buque fantasma”, oído tras de esas óperas, demuestra ser el paso inmediato en la progresión. Muy superior a todas ellas —salvo a “Freischütz”, obra maestra—, tiene, al lado de los demás dramas de Wágner, el encanto y la simpatía de esa época temprana del romanticismo. Lo fantástico está en esa ópera perfectamente dominado por el dramatismo, y éste, combinado de un modo admirable con el elemento popular. La aparición del navío maldito, excelentemente realizada en la escena de la Deutsches Opernhaus, produce un efecto intenso, y la escena de las hilanderas tiene una belleza plástica en ese teatro, comparable con su propia belleza musical. El Wágner de las grandes obras está ya presente en algunos parlamentos del “Fliegende Holländer”, y sólo las manías que padecen los explotadores de nuestros teatros semioficiales explican la ausencia en las escenas españolas de esta obra encantadora.

Para terminar estas notas sobre las óperas oídas en el teatro de la Bismark Strasse, añadiré dos palabras para alabar los programas de los teatros alemanes, provistos de excelentes artículos críticos y vendidos a un precio ínfimo, y mencionaré con un vivo elogio a los directores de la orquesta, hombres muy jóvenes todos ellos y de un talento notorio: Eduard Mörike, Rudolf Krasselt, Ignatz Waghalter, Hans Thierfelder, Hans Zander y el maestro de coros Hans Leschke. Entre los cantantes, señalaré a las señoras Meta Seinemeyer, Emmy Zimmermann, Hertha Stolzenberg y Henriette Gottlieb, y los señores Rudolf Holzbauer, Julius Roether, Paul Papendorf, Robert Burg, Rudolf Laubenthal y Adolph Schöplin. Félix Lagenpusch es el notable escenógrafo diferentes veces aludido.

DE BACH A WÄGNER

A hora y media de Weimar, Eisenach podría, por varios conceptos, servir como reverso de aquella medalla de tan fino cuño. Pequeñita, aunque más poblada que la ciudad ducal, tiene un aspecto jovial y vivaracho que contrasta con la grave serenidad weimareense. Muchos comercios lucen escaparates llenos de atracciones; las gentes colman las aceras y los tranvías se extienden en distintas direcciones desde la Karlsplatz, que a la hora en que empieza a anochecer y que yo aprovecho para hilvanar estas notas ligeras, frente a unas torres de agradable corte, se llena con el refluir de transeúntes que, desde su movida "calle mayor", marchan hacia la estación, o por los que vienen de ella, con grandes haces de azucenas que me envían, al paso, sus olas perfumadas.

Lutero se yergue, grueso y mudo, en esa plaza; pero el frontón de la iglesia principal habla por su boca al lucir en grandes capitales el primer verso de su célebre coral, que Juan Sebastián Bach, apoyado en un organito de regalía, escucha atentamente. Eisenach tiene motivos de orgullo por su intervención en la vida del gran rebelde, y los muestra al turista nacional o internacional con mucha satisfacción y muchos retoques. Pero aún más orgullo y no menos restauración es la que ostenta en lo concerniente al más grande de los Bach, que la honró para siempre al nacer en la humilde casita a cuya puerta he llamado, no sin cierto estremecimiento cordial.

Por lo demás, la recepción no ha podido ser más amable. Tan amable como a todos los que, ascendiendo los lindos jardinillos en terraza que le dan acceso, llegan ante aquella puerta y exhiben su pasaporte sentimental bajo la especie de algunos billetes de marcos. La guardiana es extremadamente obsequiosa: es preferible, me dice, que vea primero el museo instrumental que en la planta baja ha instalado el Sr. Obrist, y, después, que saboree la dulce poesía de las viejas estancias. —¡Hans!— grita la guardiana a un mozalbete con intención de que me acompañe en aquel laberinto de clavecines y guitarrones; pero como yo prefiero la muda elocuencia del ca-

tálogo, el muchacho se limita a dar cuerda a un vetusto reloj de música y se vuelve, encantado, a su libro de historias fantásticas.

* * *

Imagínese el lector las dulces emociones intelectuales que cualquier español que se respete, o acaso él mismo, experimenta cuando acude en peregrinación a la "Casa del Greco" toledana. Pues algo así es lo que el alemán debe sentir visitando esta "Bachhause" de Eisenach. Por mi parte, había, en ellas, algo de más y algo de menos, porque lo que perdía en evocación, por defecto de la erudición necesaria, lo ganaba, en cambio, con el atractivo de la novedad; con tan buen saldo que hasta casi casi llegaba a darme, a ratos, la ilusión.

Porque, en efecto, apenas se suben unos peldaños rústicos, provistos de la clásica baranda tallada, se encuentra uno en un rincón de la escalera con la pintoresca cocina "tal y como" debió, sin duda, de haberla abandonado la abuela de Juan Sebastián en los últimos años del siglo XVII. No creo que falten ni la despabiladera, ni el candil, ni el tratado de cocina, ni los platos desportillados. Algo más arriba está el "Wohnzimmer", la habitación "de estar", con sus viejos armarios roperos, sus canapés de curvo respaldo, la gran chimenea de porcelana, un clave desvencijado, y, junto a la ventana, sobre una tarima baja, el hermoso sillón de la abuela, frente a la rueca donde amarillea el copo. Cuelgan por las paredes algunas cítaras, y algún obeso laúd os vuelve su abombada espalda.

Una cunita rústica, la cuna de un aldeanito pobre, está en otra habitación, junto a la gran cama de cortinas de los papás. No consigo, por más que quiero, figurarme a Bach chiquito, gimateando en aquella barca minúscula mientras Frau Bach le mecía con el pie al tiempo que hilaba su rueca. La estampa de un Bach gordo, de robustas narices un poco ladeadas y de gran peluca de espesos cañones se presta mal para evocarle infantilmente. Pero, en fin, niño fue y entre aquellas paredes ya empapadas de músicas debió de dar sus primeros traspiés. Y, ya mayorcito, acaso leía, como Hans, historias maravillosas sentado junto al quicio de la puerta, o acaso también se divertía con la misma algazara que otros diablejos arman ahora, escurriéndose sentado sobre una tabla por la calle en cuesta.

* * *

Que, difícil de trepar, pero de curva graciosa y de curioso aspecto, conduce, al terminar su arabesco, a una callejuela que lleva el nombre de Beethoven y que, serpenteando en plena colina, va a parar al lado de la villa donde el pintor Fritz Reuter albergó largas temporadas a Ricardo Wágner.

El hotelito es agradable, la situación deliciosa, la vista espléndida, coronada por las torres irregulares de la Wartburg; y, sin duda, la memoria de Fritz Reuter, pintor anecdótico, debe de ser cosa muy agradable para un alemán. Confieso, por mi parte, que las anécdotas de Reuter me fastidian soberanamente y que el guardián del museo, en que hoy se ha convertido el hotelito, tiene el don de hacer aborrecible cuanto en él se encuentra, incluso el cesto de costura de Frau Reuter, con sus tijeras y sus ovillos, y las gafas y las pipas del pintor que, por esa transposición típicamente alemana, pretenden pasar, de un salto, de su condición familiar a una categoría universal.

Respecto a Wágner, imagínese un centenar de cartas puestas en vitrinas, de programas, de retratos —muchos interesantes—, de objetos menudos elevados a la santidad de reliquias, y toda una iconografía completa de Luis II, desde sus años mozos, con su gracioso aspecto de estudiantito castizo, hasta el pleno desarrollo de su opulenta barriga, en sus años reales, con sus patillas y su sombrero blando escarapeleado.

Y allá arriba, la Wartburg... Pero, hagamos capítulo aparte.

Eisenach.

29 de octubre de 1922

BEETHOVENHAUS. —COLONIA

Rodeada de terciopelo, negro, en una pequeña vitrina, está la mascarilla que el escultor Danhauser sacó del augusto cadáver tres días después de la muerte, y con posterioridad a la abducción del cerebro y del órgano auditivo... Hundida la boca, aplastadas las sienes, afilados todos los rasgos, esta mascarilla es infinitamente más conmovedora que las otras dos muy conocidas: una, sacada en vida, y la otra momentos después de morir. El rictus enérgico de ésta ha sido sucedido en aquella otra por una espiritualidad, una forma evanescente. Se diría que en la primera existe aún el gesto de protesta; en esta última parece presenciarse el momento definitivo del tránsito, el instante en que la postrera palpitación del espíritu se sublima en la región desconocida.

No podría explicar por qué una de las cosas más curiosas y aun casi más emocionantes de este museo son unos chismes deformes, especie de cazos, cacerolas o espumaderas, que se guardan en otra vitrina: son los aparatos acústicos que Maelzel, el inventor del metrónomo, construyó para Beethoven. ¡Pobre Beethoven! ¡Qué figura más estrafalaria debería de hacer con aquellos chirimbolos tan antiestéticos y tan risibles! Algunos tienen grandes abolladuras. ¡Tal vez los estrelló contra la pared en un momento de desesperación! En otra vitrina, unas gafas y aun un monóculo (¿puede alguien imaginarse a Beethoven con gafas o con monóculo?). Una pluma de ganso recubierta de un hilo de alambre, el bustito célebre de Bruto, que estaba sobre su mesa, y el fino relojito de alabastro, que adornaba la chimenea de su cuarto de trabajo. Y, además, papelotes con los enormes borrones y garabatos gigantescos, de los que guarda tan buena copia la Biblioteca de Berlín; más lejos, los cuatro instrumentos del cuarteto Schupanzig, donde sonaron por vez primera esas obras maestras de la música, opulentas flores del arte beethoveniano. Y allá el retrato de la "inmortal bien amada", robusta y maciza en su disfraz romano, y un bustito de Giulietta, casi insignificante, con su naricilla ligera y sus ojos asustados.

En otro piso, el organito azul y dorado que Beethoven, niño, tocaba

en la iglesia de este pueblo, pobre arquitectura de tablas y herrumbre que las firmas de los visitantes han respetado menos que las moscas. Y más papeles en los “Bonner Zimmer” y los “Wiener Zimmer”, y más retratos, y cartas, y sellos, y todo el repertorio consabido en estos museos.

En el jardincito interior, un escaramujo florido trepa por las paredes de la humilde casita, y en un equívoco pabelloncito aislado se encuentra, con sorpresa, la desgraciada estatua sedente, obra de Max Klinger, que os causa una impresión penosa al encontrarla, creéis, en un instante indiscreto... Pero el yeso de la reproducción y la simple cretona que protege la parte inferior del cuerpo es materia más noble, en su modestia, que los broncees, los esmaltes, los jaspes y pórfidos que componen el horrible original que con tanto orgullo luce el Museo de Leipzig.

* * *

Tren, tranvía o vapor invierten sólo unos cuartos de hora en recorrer el camino de Bonn a Colonia. Cualquiera de esos vehículos termina su carrera a pocos pasos de la catedral, no sé si la más bella de Alemania; pero, para mi gusto, acaso el único monumento que me haya dado real sensación de grandeza. Ante la catedral, una plaza pequeña se extiende, animada por un gentío cuya actividad contrasta con el lento pasear de los tiesos soldados americanos, cuyos uniformes amarillentos se destacan vivamente entre la masa oscura de la muchedumbre. Algunos oficiales, recientemente casados, pasean con su indispensable junquito en la mano, al lado de un cochecito de niño. Otros, recién llegados, por las trazas, se surten en abundancia de los perfumados productos de Johan María Farina.

En la exigüidad de la plaza es difícil abarcar la catedral en un solo golpe de vista; en la altura de sus caladas torres gemelas y, en ciertos momentos, la ilusión de la convergencia de sus aristas es tal que su perfil aparece como una esbelta curva larguísima. La lluvia ha desteñido un poco la negrura de su piedra, y la sobria riqueza de la fachada aparece llena de churretes, no tan descolorida, sin embargo, como los demás edificios, sagrados o profanos, de un estilo pseudorrománico, que alzan a cada paso la palidez de sus torrecillas achatadas y de sus medios puntos enguirnaldados. Un románico de sinagoga, que pronto empacha y encocora; pero del que

el gótico de la catedral, aún recién acabada, sirve de antídoto, con un no sé qué de prestigioso, de nobleza profunda.

* * *

Hay que pasar ante su fachada sur, donde el soberbio edificio pierde algo de su elegancia, al parecer más bien rabricorto, para encontrar la imponente apoteosis del románico de Colonia en la aparatosidad del puente de los Hohenzollern, que preludian arrogantes estatuas ecuestres, pero cuyo ordenado laberinto de inmensas curvas de hierro y de infinitas vigas altísimas tiene una intensa belleza peculiar de las construcciones de la moderna ingeniería, catedrales laicas que han heredado aquel espíritu de sublimidad que las épocas pretéritas nos legaron bajo forma arquitectónica.

He de pasar bajo los trepidantes arcos de ese puente para seguir, varios días, el cursillo de historia de la orquesta que, con los instrumentos propios de cada época, explica el doctor Kinsky en el soberbio museo instrumental fundado por el Sr. Heyer. Una historia de la evolución de los instrumentos musicales, con ellos a la vista y “al oído”, es ya cosa exquisita; y, además, el doctor Kinsky es un hombre de imaginación y de fantasía que sabe evocar cada época con su estilo, sus gustos y sus costumbres artísticas.

Después de cada lección, que escucha un grupo reducido y atento de estudiantes, muchachas en su mayoría, el doctor Kinsky me invita a charlar en la habitación donde tiene su estudio, celda monacal, que lo es, al mismo tiempo, de un hombre de gustos refinados. Por momentos siento envidia de la soledad pacífica y fecunda del sabio profesor; pero él replica con una sonrisa entristecida, y mira melancólicamente la ancha cinta del Rin, con los vaporcitos que lo surcan hasta Holanda. Al otro lado del río, prados y bosquecillos, entre los que retumba, lejano, un cañón que hace ejercicios de tiro.

El tren corre por entre esos bosquecillos. Quedan atrás las agujas de la catedral, los picos agudos de San Cuniberto y las cien torres poligonales de la románica Colonia. Poco después, las estaciones comienzan a rotularse con dos nombres distintos. Insensiblemente Alemania se aleja, y comienzan las tierras flamencas.

PRÓLOGO A
*ANDRÓMEDA. BOCETOS DE CRÍTICA Y ESTÉTICA MUSICAL*¹

Cuando se mira de cerca la vida espiritual de la España contemporánea, sorprende el apasionado interés que despierta la música. No apasiona tanto la pintura, aunque España le deba su mayor fama como creadora de arte; aun hoy: Picasso, Zuloaga, Sorolla... Y acaso sea porque en pintura España vive de su caudal propio (sus pintores *avanzados* viven fuera, y, entre tanto, sólo de oídas conoce el público de Madrid a Renoir, a Cézanne, a Van Gogh, a Gauguin, a Matisse), mientras en música une, a la actividad nacional, la costumbre de *estar al día* en los programas de conciertos, ya que no en los repertorios de ópera.²

Desde luego, si faltara la actividad creadora, el interés del público sería fútil, como parece fútil hasta hoy en Estados Unidos, donde ni la calidad ni la cantidad de la producción nacional le dan justificación superior. España está ahora en su segundo Renacimiento musical, y, o mucho me engaño, o bien pronto se la verá ocupar nuevamente un puesto semejante al que tuvo en la Europa del siglo XVI, con sus vihuelistas de corte y sus maestros eclesiásticos. El movimiento que comenzó con Pedrell y que ha dado ya al mundo tres nombres célebres —Albéniz, Granados, Falla— va en aceleración continua.

Y el movimiento ha encontrado en Adolfo Salazar el crítico y el propagador que a su calidad correspondía. No es poca fortuna, aquí donde el sentido crítico, el discernimiento claro y penetrante, no ha solido acom-

¹ En Adolfo Salazar, *Andrómeda. Bocetos de crítica y estética musical*. Prólogo de Pedro Henríquez Ureña. Cvltvra, t. XIII, núm. 6, 1921, pp. 7-15.

² Hay una anécdota curiosa que, verídica o falsa, revela la *modernidad* de los conciertos en España: se dice que Ignacio Zuloaga hizo grandes esfuerzos para llegar a gustar de Wágner cuando Wágner estuvo de moda; apenas lo había conseguido, comenzó la boga de los franceses y de los rusos, y a poco andar los amigos del pintor vasco lo tachaban de hombre atrasado, que *estaba todavía en Wágner*. Zuloaga quiso cambiar nuevamente de gustos, adaptarse a las cosas nuevas... Pero pronto se declaró vencido, y decidió quedarse en Wágner: no quería perder el resultado de su trabajo anterior.

pañar a los movimientos intelectuales y artísticos. Salazar es compositor; apenas conozco producciones suyas,³ pero sé que confirman las doctrinas estéticas que propaga. Y agrada que así sea: aun cuando Salazar llegase a preferir como labor personal la doctrina a la creación, sus composiciones de hoy servirían siempre como la mejor prueba de sus devociones.

—¡Cómo! —exclamarán los que todavía no quieren enterarse de que ha comenzado el siglo XX—, ¿contra el siglo que comienza en Beethoven y acaba en Wágner y en Brahms?

—Sí, precisamente. Y va más lejos aún. Se opone a que la música sea *ancilla theatri*, como lo ha sido en Italia desde que pasa la época de Claudio Monteverde y Alessandro Scarlatti, y, después de Italia, en todas partes —con pocas excepciones—. Se opone a que la música sea víctima de la lógica eclesiástica engendradora de los moldes fijos y de los desarrollos interminables. Se opone a que la música, engañada por pretensiones *literarias*, y hasta filosóficas, se empeñe puerilmente en ser expresión *literal* de sentimientos, actos e ideas, como a menudo ocurría desde los románticos. Se opone a que, en la labor del que compone como en la ejecución del que interpreta, el ruido supere al sonido. Quiere que la música sea, sencillamente, música.

¡A cuántas cosas —a cuántos autores, a cuántos *virtuosos*— hay que oponerse, para ser fiel al elemental axioma! Pero con él ¡cuántas cosas se aclaran, cuántos valores se definen! Se desecha la manía germánica de medir en la música grados de *profundidad*, y se desecha la rutina académica de medir grados de excelencia según la aplicación de reglas —rutina que muchos llegan a confundir con leyes de la naturaleza: ¿qué es sino rutina la noción de que la única tonalidad existente es la diatónica, o la noción de que sólo deben existir dos modos, mayor y menor? Y así, en libertad para gustar de la música por la calidad musical pura, por la suma de belleza creada con el valor intrínseco de los sonidos, el horizonte se ensancha maravillosamente: en todas partes se puede —y se debe— aprender, y en los lugares más inesperados se puede admirar. La música no tiene entonces época ni país ni menos clase social: Beethoven es siempre ídolo nuestro, pero no admiramos menos a Palestrina o a Victoria; igual nos deleita la inspiración pura y honda de los clavecinistas de Francia que la Rusia bárbara

³ Algunas están publicadas en la casa J. & W. Chester, de Londres.

y espléndida de *Los Cinco*; y el complejo encanto con que se estudia a Bach no impide que nos atraigan la canción de Asturias o la danza de Hungría.

Adolfo Salazar realiza su programa con sinceridad y exactitud concedidas a muy pocos. En él parece cumplirse el ideal del perfecto amante de la música: tener la percepción siempre virginal, y tener la memoria rica de toda la sabiduría. Ágil cabeza filosófica, nutrida y ejercitada dialécticamente en vastísima lectura, nunca deja de relacionar sus juicios de cosas individuales con su doctrina fundamental. Y, sin embargo, el juicio brota siempre, certero, de la impresión fresca, directa, juvenil. ¡Envidiable coordinación natural de la razón y el gusto! Así logra realizar, día a día, sin flaqueos ni contradicciones, la más activa, la más *invasora* campaña de estética musical que acaso se haya visto nunca en Madrid.

Porque no cabe darse cuenta de la labor que realiza Adolfo Salazar si no se han leído, día por día, sus crónicas de *El Sol* y sus artículos de revistas. Al volver a Madrid, en diciembre de 1919, comencé a conocerle por sus crónicas: a los pocos días, me eran indispensables; estaba seguro de encontrar en ellas el placer que producen la seguridad del criterio, la certeza de los juicios, los curiosos hallazgos en el pormenor... Por ejemplo: el juicio sobre la *Salomé*. ¡Con qué aguda psicología presenta a Richard Strauss caminando fatalmente, a través de sus *Poemas tonales*, hacia el teatro! ¡Con qué claridad de análisis lo coloca, por su modo de concebir los problemas de la expresión, y hasta por los alardes de complicación con que quiere parecer moderno, entre los músicos que miran hacia el pasado romántico! Bien pronto llegué al asombro: aquello se multiplicaba con la prodigalidad del despilfarro; a veces en las simples gacetas iba, entre líneas, toda una teoría. El cronista se revelaba dominador de todas las épocas de la música; pero, a la vez, apologista ardoroso de la nueva, la que reconoce en Mussorgski y en Debussy sus patriarcas y culmina hoy, según él, en tres maestros: Ravel, frances; Stravinski, ruso; Falla, español. Y la vivacidad, el entusiasmo, el frecuente humorismo, sobreponiéndose a la maraña del estilo, daban calor juvenil a la propaganda.

Después he conocido personalmente a Salazar, y aunque veinticinco años mucho explican, no explican toda su torrencial actividad. Ahora, como es verano, y no hay crónicas de orquestas ni de ópera, se entretiene en regalar a revistas como *España* y *La Pluma* una geografía musical de Europa y América... Mañana atacará, con su acostumbrada *fougue*, los

intrincados problemas de la historia musical de España, desde las cantigas de los trovadores hasta los dramas líricos del siglo XVII.

No ocultaré —y menos a quienes van a leer extractos de su obra— que el estilo de Salazar es lo único que en él me desazona. No tiene lima, y, desgraciadamente, a menudo no es claro. Lástima es, ya que la propaganda pierde así de su eficacia; y poco esfuerzo basta, con tal que sea sostenido, para alcanzar la claridad y la limpieza. Porque cualidades de estilo no faltan en la prosa de Salazar: tiene, especialmente, el don de las fórmulas epigramáticas.

En estilo perfecto, muchos de sus epigramas serían célebres a estas horas. Una vez oímos a un joven pianista que ponía en la interpretación de Debussy el estrépito y temblor que cuadran a Liszt. Como el desastre ocurría en una fiesta de invitación, la censura abierta habría parecido descortés: Salazar se contentó con decir —poco más o menos— que el pianista fue aplaudido y dejó entrever cómo interpretaría a otros compositores. En otra ocasión, hablando de un concierto lleno de *tours de force*, dice: “El atletismo no es una de las virtudes musicales que admiramos”. A propósito de Ricardo Viñez, y de por qué su arte perfecto y sin alardes no seduce a los devotos de otros pianistas: “No da pie para citar a Wilde”. No menos ingeniosos son su elogio del sueño al que provoca *Parsifal* (perdonen los amantes del crepúsculo wagneriano), o la definición de las tres inundaciones alemanas en la vida musical de Inglaterra —Haendel, Mendelssohn y Brahms—, la inundación de incienso, la de almíbar y la de opio.

Pero su humorismo, aunque parezca irreverente, no lo es para quien siga de cerca su labor. Si señala francamente los puntos vulnerables en la rígida armadura de los dioses del Walhalla germánico, o las manchas en el pintoresco manto de los reyes de la vieja ópera italiana y francesa, no es sólo para despojarlos de injustos privilegios, sino para que compartan el señorío —en la universal democracia de las obras maestras— con otros héroes, a veces anónimos, populares. Y quiere que, libres de prejuicio y rutina, estemos ágiles para seguir los vuelos de la imaginación moderna a la vez que para situarnos más allá del límite de 1700 en que nos cortaban el paso, hasta hace poco, los programas de conciertos; que seamos, en fin, como nuestro inevitable Rubén Darío, muy antiguos y muy modernos.

ADOLFO SALAZAR, 1958
Madrid, 6-III-1890 – México, 28-IX-1958¹

Puesto que el aspecto principal en la obra de Adolfo Salazar, y al cual parece ha de quedar vinculado su nombre, era el de crítico e historiador de la música, no soy persona calificada para hacer sobre él un comentario adecuado. Mas la simpatía que siempre sentí hacia su trabajo literario y la amistad que le tuve acaso puedan excusar dicha inadecuación y que, a causa de ella, deba ahora pasar en silencio ante el aspecto principal de su labor.

Música y literatura atrajeron igualmente, desde un principio, a Salazar: contemporáneo con sus primicias como compositor (actividad que luego no continuaría) fue según creo aquel encantador “Kodak de Andalucía”, primer escrito suyo que conocí, publicado en *Índice*, la esporádica revista madrileña editada por Juan Ramón Jiménez a principios de la década del 20. Allí, hablando de Sevilla, decía Salazar: “Sevilla no existe; Sevilla es una ilusión de la luz”. El don poético visual y expresivo, de que en aquel escrito daba muestra excelente, no parece que pudiera hallar terreno favorable en la labor periodística, a la que pronto se dedicaría y que sólo la enfermedad interrumpió hará unos dos años.

Al decir “periodística” no se entienda ahí la palabra en su sentido usual (para algunos, entre los que me cuento, poco estimable), sino en el de trabajos donde un escritor que era un intelectual y un artista hablaba de libros, de personas, de ciudades que había leído, tratado o visitado, trabajos que por necesidad material, dadas las condiciones duras de nuestra vida literaria, publicaba con intervalos regulares y frecuentes en diarios de Madrid y luego de México. Recuerdo con gusto no pocos de dichos escritos y creo que el mejor tributo que a la memoria de su autor pudiera dedicarse sería recogerlos ahora, seleccionados, en un volumen.

¹ Luis Cernuda, *Prosa I*, vol. II. Edición a cargo de Derek Harris y Luis Maristany. Madrid, Ediciones Siruela, 1994, pp. 829-831.

Ahí, además del don poético a que antes aludía, aparecían otras cualidades excelentes que poseyó Adolfo Salazar: su humor, su gracia, su cultura y gusto, su vivacidad y vitalidad, que nunca le abandonaron. No conocí a nadie que, como él, mantuviese indemnes tantas excelentes cualidades, a pesar del paso del tiempo y el cambio de sus circunstancias. Su conversación era siempre una delicia, y más de una vez, oyéndole contar cosas que vio o le acaecieron, le pedí que escribiera sus memorias, las cuales, de haberlas escrito, hubiesen sido libro sin igual entre nosotros por el poder que en él había de evocar lugares y gentes (y de ambos tuvo conocimiento largo y vivido) de manera sugerente.

Si no las escribió, por desgracia, tal vez fuera por la exigencia cotidiana de ganarse la vida, que le ocupaba sin tregua. Siempre, al visitarle aquí en México, en su pequeño apartamento de la calle de Niza esquina con Londres, frente a la embajada de Estados Unidos, le hallaba inclinado sobre la máquina de escribir, anegado entre libros y papeles, aunque unos y otros (como todo en torno suyo) en orden perfecto. Sus años últimos estuvieron dedicados a trabajar en una historia de la música, cuatro volúmenes de los cuales sólo llegó a terminar y publicar el primero, dejando el segundo casi acabado, además de un andamiaje de notas y papeles.²

Como Lorca (pocos como él hubieran podido trazar una figura real de Federico García Lorca, de quien fue amigo antiguo e íntimo), Salazar se sintió siempre atraído por la juventud y nunca perdió la suya, de espíritu, que subsistió siempre en él, a través de los años, como un hálito. Por eso, al encaminarme al lugar donde descansaba su cuerpo y donde habían de reunirse con él por última vez sus amigos y conocidos, al cruzar en la calle una de esas criaturas cuya juventud radiante y recién abierta les confiere encanto igual al de una flor, me sentí tentado de acercarme y pedirle que viniera conmigo a decir adiós a Adolfo Salazar con el tributo de su hermosura juvenil, apenas diferente al florido que en tales circunstancias se acostumbra.

LUIS CERNUDA
México, 1958

² En un trabajo de circunstancias sobre Adolfo Salazar, leo que escribía directamente, sin auxilio de notas.

ADOLFO SALAZAR¹

Fue Adolfo Salazar un caso de auténtica vocación literaria. El escribir era para él una función tan natural y necesaria como el respirar, pero con la diferencia de que tal función no correspondía a lo que podríamos denominar la vida vegetativa del espíritu —como el respirar corresponde a la del cuerpo—, sino a la de relación. Porque el temperamento literario de Salazar no era el de los que se complacen en crear día tras día, en la soledad del estudio, por el mero placer o necesidad de crear, sino que necesitaba aquel contacto inmediato con el público sin el que la función literaria parece quedarse en las vísperas de su cabal cumplimiento. El periódico y el libro fueron, por eso, dos instrumentos tan imprescindibles para él como la pluma o la máquina de escribir. Y no me atrevería a pensar que entre el libro y el periódico haya establecido él mayores diferencias estimativas, a juzgar por su labor periodística, en la que puso tanto ahínco y elevación que hizo de ella parte sumamente importante de su actividad literaria. Y, por otra parte, esa labor periodística imprimió un sesgo peculiar al resto de su producción, porque, como saben los lectores de sus libros, en éstos, aun en los más densos y reposados, está presente siempre un propósito de síntesis y divulgación de raíz legítimamente periodística.

Su actividad, mental y física, fue extraordinaria, así como su capacidad de trabajo, puesta a prueba desde la adolescencia. El tiempo parecía dilatársele complacientemente en las manos, para que con él pudiese atender a su tesonero trabajo de escritor sin descuidar una intensa vida de relación que no significaba para él la pesada carga que para otros, sino, al contrario, motivo de reposo y solaz. Porque, en contra de lo que su obra voluminosa parece indicar, amó la vida tanto como pudo amar su profesión. Y ese amor, aunado a una salud magnífica, le proporcionó un carácter alegre y una larga, muy larga, sorprendente juventud.

¹ Adolfo Salazar en Jesús Bal y Gay, sobretiro de *Papeles de Son Armadans* 36, Madrid, 1959.

Gran lector, gran viajero, gran gastrónomo, ponía pasión en toda cosa —y ninguna parece haberle sido ajena—. Ante la perspectiva de un bello paisaje o una ciudad macerada en historia o una pingüe biblioteca, ningún viaje, por largo y molesto que fuese, le arredraba, como tampoco le arredraba la noche fría y lluviosa a la hora de saborear una simple tortilla de patatas hecha como mandan los cánones. Pertenecía, en fin, al linaje de los que en nuestro tiempo, tan agrio y áspero, podrían darle un rotundo mentís al Talleyrand de la famosa frase sobre *la douceur de vivre*.

Sus grandes apetencias —para no decir su gran apetito— explican aquel entusiasmo suyo por cuanto penetraba en su órbita personal y que ésta fuese tan amplia en lo concerniente al arte que haya abarcado todas las épocas de la historia de la música —en eso fue un típico antiespecialista— y, por añadidura, la composición, la literatura propiamente dicha y las artes plásticas. Era aquél un entusiasmo tan rebosante que, por ejemplo, cada vez que tenía un libro en el telar, sus amigos habíamos de compartir con él, casi día a día, la elaboración de la obra, hasta el punto de que luego resultaba ocioso que la leyésemos impresa.

Reiteradamente le instamos a escribir sus memorias. Nunca nos dijo que no quisiese o no pensase hacerlo algún día; pero no parece que haya llegado nunca a emprender semejante tarea. Y es lástima, porque él era el archivo vivo de toda una época —en la que fue no sólo espectador perspicaz sino también actor denodado— sumamente importante en la historia de nuestra vida musical. Lo que para ella significa el primer tercio de nuestro siglo él lo vivió íntimamente y lo enriqueció, tanto con su propia labor periodística como con otras actividades de las que no hay testimonio escrito.*

Desde su atalaya madrileña vio surgir y alentó con entusiasmo lo mejor de la España musical contemporánea. Cuánta alegría aquel alborear haya tenido para quienes podían percibirlo y de áspera lucha para quienes, como Salazar, se sintieron llamados a anunciarlo se puede calcular leyendo ciertos escritos tempranos de Falla en que se describe la oscuridad que

* Esto último es lo que no saben los jóvenes españoles de hoy, ni tienen por qué saberlo. Y, pues no es justo tampoco que lo ignoren, ello fue el principal impulso que me trajo a escribir este artículo.

prevalecía entonces en nuestra vida musical. Salazar participó desde el primer momento en aquella esperanzada alegría y con denuedo luchó por todo aquello que luego resultó ser un auténtico renacimiento de la música española, al mismo tiempo que abría de par en par nuestras ventanas a los aires más saludables que podían venirnos de afuera. Ello le valió numerosos sinsabores, pero, a la larga, constituyó la piedra angular de su prestigio.

Su colaboración con Falla en la Sociedad Nacional de Música; su influencia, a través de los maestros Arbós y Pérez Casas, en la integración del repertorio de las orquestas madrileñas; sus crónicas y folletones en *El Sol*; sus ensayos en la revista *España* y en la *Revista de Occidente* y, en fin, su labor en la Junta Nacional de Música, al depurar el gusto musical del público y orientar a los músicos jóvenes de entonces, dejaron una huella profunda y beneficiosa que tardará mucho en borrarse. Sin el más mínimo menosprecio para su imponente obra musicográfica encerrada en numerosos y gruesos volúmenes, me permito reiterar aquí lo que ya en otras ocasiones y lugares apunté: que aquélla fue la labor más importante de su vida. No está palpable y visible en las bibliotecas, pero sí presente en el torrente sanguíneo de la España musical, en el que sigue desempeñando una función fagocitaria a través de la crítica más alerta y responsable y del gusto público que él contribuyó a formar.

Espíritu alerta a cuanta música iba naciendo en el mundo —y especialmente en Europa—, no alcanzó, sin embargo, el nebuloso eclecticismo de esos críticos que aspiran a la más rigurosa objetividad —porque no pueden aspirar a otra cosa de más enjundia—. Salazar tuvo su propio criterio, sus propios módulos, su propio patrón oro, derivados de su vital arraigo en la época y el lugar en que le tocó formarse.

(Para mí eso es una virtud. Desconfiemos de los que gustan de todo, lo comprenden todo, son imparciales con todo y parecen no equivocarse nunca, pues, en el fondo, no gustan de nada, ni comprenden nada y cometen la radical injusticia de no juzgar verdaderamente y la garrafal equivocación de pretender no equivocarse nunca. Por mal que nos sepa, estamos destinados a gustar de las cosas y a comprenderlas según nuestra época y nuestra geografía, dos factores que condicionan y encauzan nuestras personales, instintivas simpatías.)

Salazar fue un crítico formado durante los albores del siglo, en un Madrid al que comenzaban a llegar ciertas resonancias parisienses. Por eso lo que mejor había de comprender, lo que más ardientemente había de exaltar y lo que con mayor claridad había de exponer era la nueva música de entonces, la francesa y la que a ella se encontraba adherida por obra de auténticas afinidades recíprocas, de clara, aunque a veces oculta, estirpe mediterránea. Así se convirtió pronto en el paladín español de Debussy, Ravel, Falla, Stravinsky, Malipiero, pero no de d'Indy, Strauss, Schoenberg, Turina o Respighi. Y en sus esporádicas incursiones por el terreno de la composición —que le sirvieron para examinar por dentro el proceso de la creación musical y ponderar rectamente las peculiares resistencias e inspiraciones de la materia sonora— se revela que siempre fueron para él aquellos músicos los verdaderos faros, que diría Baudelaire y, de todos ellos, los más afines a su sensibilidad, Debussy y Ravel.

En su obra musicográfica más densa y ambiciosa se evidencian sus abundantísimas lecturas y su gran imaginación, dos factores que le llevaron a presentar los hechos musicales insertos en un amplio y detallado panorama cultural y a imprimir a su exposición un curso insólito, imprevisible, como en meandros que rompiesen el perfil que la temática y la cronología le habían señalado. Por eso sus libros no constituyen, a pesar de su contenido, lo que denominamos “libros de consulta” —esas obras siempre dispuestas a sacarnos de dudas en cualquier momento—, sino más bien otros tantos mundos en los que el lector ha de entrar sin prisas ni más propósito que el de ponerse a contemplar el fluir de la historia —a veces a contrapelo del tiempo— y las correspondencias que se establecen entre ciertos fenómenos por encima de las barreras geográficas y temporales que los separan.

Hay también en sus libros, además de la originalidad de enfoque, una particular tendencia revisionista que algunas veces, como en el caso del *Bach*, pudo escandalizar al lector que ingenuamente cree en la divinidad de los compositores célebres y en lo sagrado de las grandes escuelas. Esa tendencia y aquel plantear de nuevo los problemas musicales dan a su obra un especial valor dentro de la musicografía universal y proporcionan vivacidad y atractivo a un género que para todos, excepto el especialista, resulta, en general, indigesto o soporífero. Hoy por hoy, esa dilatada labor mu-

sicográfica de Salazar permanece en estado de semilla. Cuando se la estudie a fondo y salga del ámbito de nuestra lengua y se descarte lo que en ella pueda haber de excesos imaginativos o injustificables prejuicios —pues, para honor suyo, hay que decir que Salazar no escribió con cautela ni cazarería, sino, al contrario, jugándose el tipo—, estoy seguro de que han de quedar bastantes ideas originales capaces de provocar virajes importantes en el pensamiento musicográfico de nuestro tiempo.

Su primer libro, *Andrómeda*, se publicó en México, allá por el año 1921. Para quienes crean en augurios, este hecho resultará muy interesante, ya que en México, a partir de 1939, incorporado Salazar a la vida musical del país, escribirá y publicará el grueso de su obra. Y en un mexicano atardecer otoñal de 1954, en la soledad de su cuarto de trabajo, acabando de revisar la postrera cuartilla de su última obra —el segundo volumen de la *Teoría y práctica de la música a través de la historia*— hará su aparición la dolencia que, a fuerza de leves pero reiterados ataques, habrá de convertirse en una agonía de cuatro años, la más dolorosa de cuantas pudieran sobrevenirle, pues, respetando su lucidez mental, le fue atando las manos —a él, escritor infatigable—, la lengua —a él, hombre locuaz si los ha habido— y las piernas —a él, que estaba siempre de aquí para allá.

Hasta aquel momento se había conservado casi igual a como le conocí por el año 1925, en la redacción de *El Sol*, una noche de primavera en que fui a pedirle colaboración para aquel *Ronsel* que acabábamos de fundar en Lugo, Evaristo Correa-Calderón, Luis Pimentel y yo. Pero a partir de entonces se le vio ir cayendo rápidamente en una senilidad precoz, trágico reverso de la juventud que siempre nos había admirado en él. Dentro de semejante situación, lo sorprendente y consolador para sus amigos, que conocíamos lo vivo de su genio y su nunca menguado afán de disfrutar de la vida, fue la resignación con que aceptó su mal. Por suerte, desde que se inició éste le vimos a cubierto de toda preocupación de orden material, gracias a la munificencia de don Carlos Prieto, ese gran español de México cuyo nombre tendremos que mencionar siempre con gratitud quienes nos hemos llamado amigos de Salazar. Y por suerte también vimos instalarse cabe el retiro del pobre inválido —en el ex convento de San Ángel Inn— una parte de la Universidad Iberoamericana, algunos de cuyos profesores comenzaron a visitarle para endulzar caritativamente tantas horas

vacías tuyas y al contacto de los cuales había de llegar un día a feliz término una evolución espiritual de la que él mismo me dio muestras, con humildad conmovedora, a los pocos meses de caer enfermo.

En la amanecida del sábado 27 de septiembre de 1958, durante un breve interregno de enfermeras, a solas él y su alma, dejó de existir. Al día siguiente recibía cristiana sepultura en el Panteón Español, bajo la clara luz del Valle de México.

Que la otra, la perpetua, le alumbre.

JESÚS BAL Y GAY
México, 1959

En el país de Mozart
se terminó de imprimir en noviembre de 2006,
en los talleres de Solar, Servicios Editoriales, S.A. de C.V.,
Calle 2, núm. 21, Col. San Pedro de los Pinos 03800 México, D.F.
Portada de Irma Eugenia Alva Valencia.
Tipografía y formación a cargo de
Patricia Zepeda, en Redacta, S.A. de C.V.;
cuidó la edición Oswaldo Barrera.

El libro que el lector tiene en sus manos es el primero de una colección que se conformó en tres distintas series, “Los libros de la Casa”, que incluye textos de autores vitalmente vinculados a la institución; “Efemérides”, que incluirá publicaciones con un afán conmemorativo de aniversario, celebraciones y homenajes, y “Los amigos de la Casa”, que publicará textos de autores relacionados tangencialmente con El Colegio de México. Esta colección tiene su antecedente en las publicaciones que se realizaron con motivo de los sesenta años de esta institución, como el *Catálogo histórico*, la *Memoria 1938-2000* de Clara Lida y Josefina Z. Vázquez, y posteriormente las *Llamadas*, de Daniel Cosío Villegas, y *Tres salvaciones del siglo XVIII español*, de Rafael Segovia. Estas publicaciones recuperan la tradición de rigor y sobriedad editorial que distingue y ha distinguido a los libros de El Colegio de México.



EL COLEGIO
DE MÉXICO