33/4

ADOLFO SALAZAR

LA MUSICA EN LA SOCIEDAD EUROPEA

EL SIGLO XIX

TOMO I

III



EL COLEGIO DE MEXICO

LA MUSICA EN LA SOCIEDAD EUROPEA
EL SIGLO XIX - PRIMERA EPOCA

Primera edición española, 1946

Queda hecho el depósito
que marca la ley. Copyright
by *El Colegio de México.*

Impreso y hecho en México
Printed and made in Mexico
por
Fondo de Cultura Económica
Pánuco, 63

ADOLFO SALAZAR
Miembro de El Colegio de Mexico

LA MUSICA EN LA SOCIEDAD EUROPEA

El siglo XIX

TOMO I

III

Virtus est ordo amoris

EL COLEGIO DE MEXICO

Comment un homme s'y prendrait-il pour n'être pas de son siècle?

STENDHAL

Son génie était à lui, et ses fautes étaient à son siècle.

VOLTAIRE

La Historia debe volver a escribirse de vez en cuando de acuerdo con los nuevos puntos de vista de cada época.

GOETHE

Jamais érudit, il ne veut pas savoir pour savoir, mais pour connaître...

Même la connaissance n'est pas son véritable objet: son tout, c'est la vie.

Pour qui le comprend, Goethe met fin, une fois pour toutes, au professeur et à l'homme de lettres.

ANDRÉ SUARÈS, sobre Goethe.

En el siglo xix se alcanza la culminación de un movimiento estético que fué dando al arte musical caracteres inconfundibles. No porque no existiesen en tiempos anteriores, sino porque no existían con el predominio e intensidad que llegaron luego a asumir. Son los que nadie, en nuestro tiempo, dejará de reconocer en lo que, por general consenso, se entiende como "música romántica". Como tales caracteres no son de una índole específicamente musical es posible desconocerlos, lo cual equivaldría a desconocer el arte mismo del "período romántico", asegurando que la música de Beethoven se asienta sobre las mismas bases psicológicas que la de Bach, y Schumann en las del canto gregoriano. Menos que en sus fundamentos sonoros, acústicos, o armónicos, lo que va paulatinamente estableciendo la diferencia, ya decisiva y plenaria en el siglo xix, radica en otra parte: no en la materia sonora, sino en la interpretación que, dentro del individuo que la escucha, realiza su facultad estética. El arte nace en la encrucijada donde se encuentran las dos trayectorias que van del objeto artístico al sujeto estético y de éste a aquél. Las formas obran de cierta manera sobre la comprensión, en el individuo. Y éste proyecta sobre ellas como un reflejo de su capacidad interpretativa, que las va llenando de una significación especial. Eso es, propiamente, a lo que se alude cuando se habla de contenido *en la Música. El proceso, en cierto modo, es análogo a aquél en virtud del cual un grupo de sílabas que, en sí mismas, en su puro valor fonético, no quieren decir nada, se llena de una determinada significación, inteligible para todos los individuos que hablan el mismo idioma. La Estética del siglo xix ha analizado suficientemente estos hechos y, pese a todas las discusiones que han suscitado, nosotros los tenemos por inconcusos desde el momento en que nos encontramos con el hecho mismo de la "música romántica". Formas, significado, maneras de estilo, sistemas de técnica dan realidad tangible a un arte así, que no es, por lo tanto, una mera interpretación de la música del siglo xix, sino un hecho tan concreto como el de la existencia de una música medieval o asiática, tan distintas de aquélla. La misión de este libro no consiste en analizar técnicamente los miembros de ese lenguaje, sino mostrar aquellos caracteres aludidos en su sucesión histórica, conforme un historiador de la literatura de un país iría examinando sus particularidades hasta encontrar el momento en que el idioma en que se expresa asegura su personalidad e independencia, emancipado de la lengua madre de donde nacieron él y sus hermanos en habla.*

Uno de los propósitos que han movido a redactar este libro es análogo a ése: mostrar la fraternidad y el origen común de lo que puede decirse que son los dialectos de la música europea, desde que comenzó a formarse la idea misma de lo europeo. Mas la formación de un dialecto, su desgajarse del ramo patriarcal, es un suceso enormemente complejo y de enorme trascendencia en el terreno de la vida social, de su cultura. El nacimiento —dentro de la música de complejo europeo— de artes como el de la monodía eclesiástica, el de la polifonía, el de la música asentada sobre bases tonales, sobrevino, en cada caso, paralelamente a procesos en la historia de los pueblos de una trascendencia análoga; de conmociones históricas que van a reflejarse sobre la conciencia estética de los pueblos, a consecuencia de lo cual nacen los sistemas estilísticos diversos, sucesivos y fuertemente encadenados entre sí.

La música del período de la cultura europea entendido como período romántico, o movimiento romántico, es el estado que asume el arte musical congruente con dicho período. Tan cercano, tan identificado todavía con nuestra sensibilidad y nuestra conciencia estética que apenas concebimos ni entendemos otro arte diferente de él; de tal manera, que solemos comprender o creer que comprendemos las etapas anteriores del arte proyectando sobre ellas lo propio de nuestra comprensión musical. Entendemos el arte musical de la época románica, de la época gótica, del período barroco, "traduciéndolo" a nuestro idioma inteligible, como cuando leemos el Poema del Cid o el Libro de Alexandre en ediciones modernas. La tarea de este libro consiste, en cierto modo, en incitar al lector a que haga el viaje en un sentido inverso. Procurar, hasta el punto en que ello es posible para el lector no metido en especializaciones, que se forme una idea de lo que el arte musical representó para las gentes en cuyo medio tuvo vida y existencia. Hablar de la "música romántica" sería, pues, la tarea más fácil, puesto que es, justamente, la que vive y palpita en la etapa histórica en que nosotros estamos incluídos. Pero lo que no es tan fácil es asegurar al lector que el arte musical no ha sido siempre así y que el nuestro existe en virtud de un largo proceso evolutivo que está fundido con el que ha ido transformando la sociedad europea desde la última gran etapa cultural, que es la que se entiende por "época de la Ilustración", hasta llegar al tipo de sociedad, tan marcadamente distinto de aquélla, que es el del europeo del siglo xix. La música del siglo xix no es sino una de las ruedas en el engranaje, y lo que ella significa no sería mucho si se la entendiese como tal rueda, separada del mecanismo completo, y no como un miembro singularmente significativo en su colaboración dentro de la armonía cuyo cuerpo vivo es la sociedad romántica.

Me ha sido a la par forzoso y preferible extenderme en la descripción, —explicación, si se quiere— de lo que socialmente rodeó a la Música desde la época de la Ilustración a la del Romanticismo, a fin de que lo que corresponde

a dicho arte se comprenda parejamente. Que lo uno explique lo otro, dejando al buen sentido del lector el percatarse de los lazos de unión sin precisiones que sería imposible, inútil e indiscreto apurar, porque se trata de hechos estéticos y no científicos. He de recordar, además, al lector lo que dejé dicho desde la primera línea de esta obra; o sea, que no pretendo en ella hacer propiamente historia, sino más bien una interpretación del sentido que la sucesión y encadenamiento de los hechos históricos sugieren. Mil casos y cosas quedan por lo tanto en la penumbra. Lo que pasa al primer plano es lo que, para mi entender, tiene una significación más urgente, mientras que doy por sabidos, por parte del lector, multitud de detalles que le han sido explicados reiteradamente por todos los historiadores de cada materia, musical, estética o histórica, a todos los cuales menciono con el detalle y minuciosidad oportunos a fin de que, si el lector lo desea, pueda recurrir a ellos, ampliando, cotejando, comprobando mis propias explicaciones; pues que yo no puedo tratar cada materia con la extensión y competencia de los especialistas, que el lector, y yo con él, hemos de entender como nuestros maestros.

El presente volumen conduce la exégesis de "La Música en la Sociedad Europea", hasta un punto que puede ser seguido por la lectura del que, dedicado en edición reciente a la música actual, alcanza las últimas manifestaciones del arte musical contemporáneo, al analizarse en él, bajo el mismo criterio que ha dictado los anteriores, el sentido de las corrientes directrices en la Música actual. He evitado repetir lo que se contiene en mi obra de 1935, "El Siglo Romántico", donde se presentan las cosas de una manera más narrativa. El lector a quien interesen otros comentarios sobre los compositores del siglo xix, en un sentido general y hasta cierto punto anecdótico, puede recurrir a ese libro por vía complementaria.*

* Con el título de *La Música Moderna*, Editorial Losada, Buenos Aires, 1944 y como *Music in our time*, en W. W. Norton, ed., New York, 1946.

SEXTA PARTE

LA TRANSICION DEL SIGLO XVIII AL SIGLO XIX

CAPITULO I

Las últimas décadas del siglo xviii en la Música. Del Barroco nortealemán al Rococo vienés. La Revolución francesa. La fundación del Conservatorio de París. Pleyel. Cherubini. Prolongación en Francia del viejo régimen musical. Boccherini. El fin del siglo. Washington. La ópera popular en Francia y en Alemania.

Trascendencia de la Revolución en el dominio espiritual. Religión. Etica. Los Derechos del Hombre. Inglaterra. El movimiento de reforma. La Ilustración. El Romanticismo. La clase burguesa. Su nuevo modo de conciencia. Su gestación. Concepto del Progreso. La Ciencia. Libertad y Razón. Libertad y necesidad. Sentido de la "transformación". Etica de la igualdad. El derecho como idea "clásica". El progreso como idea "romántica". La Cultura. El arte burgués. El "filisteo". El "goût" en el siglo xviii. La necesidad en la obra de arte. Su función.

Estilo de época. Caracteres secundarios y dominantes. Antecedentes del Barroco y del Romanticismo. La Enciclopedia. Historia y Técnica. Ciencia y Naturaleza. Lógica y Estética. Sensibilidad y Entendimiento. Poesía y Realidad. Papel del Arte. La Naturaleza y el artista. La Evolución natural. Concepto de la Belleza como actividad estética. Deseo, pensamiento e imaginación. La verdad de la poesía y del arte.

La Crítica de arte. El genio. El valor. Las reglas. Forma y contenido. Independencia del artista. El "decorum" y el "goût". La Estética clásica y la nueva Estética. Relatividad en la Estética. Patetismo y sentimiento. La contemplación pura frente a la estética hedonista. Lo Sublime. "Aloofness" y "frisson".

LAS ÚLTIMAS décadas del siglo XVIII tienen en la historia de Europa y en la historia de la música europea una trascendencia que, a tono con el estilo literario que por entonces comienza a usarse, bien puede calificarse de enorme trascendencia. Los hijos de Juan Sebastián Bach mueren en la penúltima década del siglo: con ellos, la vieja época está a punto de desaparecer del mundo de la Música, conforme otro mundo musical, más viejo todavía, había desaparecido con el propio Juan Sebastián. Los maestros de la etapa de transición entre los de las escuelas del norte de Alemania y los del sur comienzan a extinguirse también en las últimas décadas. Los contemporáneos de Juan Sebastián, como Telemann y Mattheson, habían bajado al sepulcro desde 1764 éste y 1767 aquél; y Johann Joachim Quantz, el flautista de Federico el Grande, que había puesto en él tantas esperanzas en honor de un arte "nacional", moría en Potsdam en 1773. Esas eran ya viejas pelucas, al lado de las cuales Franz Xavier Richter y Ignaz Jakob Holzbauer representaban, con sus sinfonías escritas para la diminuta corte ducal de Mannheim, un espíritu nuevo. Ambos mueren en la década octava, como Baldasarre Galuppi, un "pre-romántico" del

teclado, mientras que Christian Cannabich, que les acompañaba en el fructífero empeño de crear sinfonías para una orquesta dúctil y cantable, muere en la década siguiente, en 1798. Como quiera que su más distinguido representante, el más antiguo entre todos ellos también, Johann Wenzel Stamitz, había muerto en 1757, se puede apreciar fácilmente la duración de esa etapa sinfónica transitoria, de la cual son Mozart y Haydn quienes recogen los frutos más sazonados o, mejor dicho, sazonan los mejores frutos en sus respectivos jardines, contando por tales las sinfonías de Mozart de 1788 —el año en que Gluck muere— y las doce de Londres, de Haydn, que van desde 1791, el año mismo de la muerte del autor del "Don Juan", a 1795. El barroco nortealemán ha cedido el paso al Rococo vienés que, a la altura de estas últimas fechas, va a dispónerse para desaparecer rápidamente de la Europa musical, porque un otoño apresurado está ya entonces ajando su dorada hojarasca y porque las brisas demasiado violentas de una primavera que se prepara va a arrancarla de sus tallos, tan elegantes pero tan frágiles. Las primeras brisas habían alborotado considerablemente los cabellos... postizos de Gluck, tormentosos, y los de Haydn, mansuetos. Un nuevo clima está cerniéndose sobre el mundo: sobre todos los aspectos del mundo; de manera que los del arte no podrán hacer otra cosa sino reflejar el nuevo panorama que está pintándose desde Londres a San Petersburgo: en rigor desde más lejos, porque son vientos del oeste los que van a traer a Europa tanto revuelo. Vientos de fuerte novedad en lo político que, como los ciclones, se han cuajado en las costas occidentales del Atlántico, en la más joven América, que es la de los Estados del Norte, y a cuyas tempestades va a responder Europa con dramas mucho más intensos todavía y aun con algo más profundo: el nacimiento de un mundo nuevo del espíritu.

Cuando Mozart murió, la tempestad apenas comenzaba a desencadenarse en la capital francesa. Quizá él, a quien no conocemos interés por las cosas políticas,[1] no se daba cuenta todavía, al morir, de que el mundo que le había mimado tanto, para olvidarle después, estaba también al borde de la tumba: el "Requiem" de Mozart fué, de veras, el responso postrero para la sociedad principesca del siglo XVIII. Menos podían imaginarse dos personajes de esa sociedad, al realizar en el año de 1774 sendas proezas, que, en rigor, estaban echando las últimas teas a la pira donde habría de consumirse el Viejo Régimen, en la Monarquía francesa y en la Opera. Ese año de 1774 es a la vez el del acceso de Luis XVI al trono de sus mayores y el del estreno de la versión "francesa" del "Orfeo" de Gluck. Si Luis XVI presenció el estreno, pudo temblar por la suerte de su cabeza, que no habían de respetar las ménades de la Revolución.

La Revolución francesa comienza en 1789. En 1791, meses antes de morir Mozart, Haydn, liberado de su servidumbre sinfónica a la muerte, el año an-

terior, de Nicolás de Esterhazy, llega a Londres, justamente el día 1º de enero. La perspectiva del viaje había alarmado a Mozart, aunque no por las noticias que llegaban de Francia, sino por la "falta de mundo" de quien él llamaba su "papá Haydn". Era, con todo, prudente soslayar el peligro, y dejando abajo a Francia, cuya visita habría sido tan importante para Haydn, éste, con Salomón, su violinista-empresario, toman la vía del norte. Llegan a Bonn el día de Navidad de 1791 y en la cena parece que se presentó un joven renano, de veinte años de edad, músico de la capilla del Elector de Colonia, llamado Luis van Beethoven. Al llegar a Londres se encuentran con que otro sinfonista vienés, Joseph Ignaz Pleyel, que había estudiado cinco años con Haydn, acababa de llegar también a Londres. El, con mayor conocimiento de causa, porque, residente en Estrasburgo desde algunos años atrás, salía de estampía de allí a causa de que la Revolución lo acababa de arrojar de su puesto de maestro de capilla, en 1789, y París se ponía, por momentos, imposible.

Dejemos a Pleyel en Londres, donde sus "professional concerts" * señalan una etapa importante en la difusión, consolidada un poco más tarde como hechura típica del nuevo mundo europeo, de los Conciertos Sinfónicos.[2] Al volver a Viena de regreso de su primer viaje londinense, el maestro de Rohrau, como ya se ha dicho,** ve alguna obra del joven Beethoven. Esta vez, la impresión que le produce es decisiva y queda acordado que el muchacho abandonará la pequeña ciudad renana y se trasladará a Viena para continuar estudiando con el viejo maestro. No sabían ninguno de ellos que el mundo estaba en crisis y, dentro de ella, la música de ese mundo. Si la enseñanza de Haydn fracasa hasta cierto punto en Beethoven, no es por culpa de ninguno de los dos. Es una primera consecuencia de la transformación que Europa sufre desde que comenzaron en Francia aquellos sucesos tan hondos y tan violentos.

Con el año 1792 Francia inaugura su Primera República. El Terror está en su apogeo. A muchas leguas de distancia, en una pacífica villa provinciana de Italia, un hombre nace que representaría en la Europa musical del siglo próximo una especie de prolongación del viejo, mas no sin que, a su vez, aportase en la nueva época una contribución interesante, mal apreciada hoy: era Gioacchino Rossini. Cuando en 1795, al año siguiente de desvanecerse aquella etapa terrible de la Revolución, la Convention Nationale se decide a fundar su escuela de Música, cuyo proyecto data de 1775, no encuentra para ello otro nombre mejor que el de "Conservatorio".[3] Ese título es una clara reminiscencia dieciochesca y responde a las ideas "conservadoras" (aunque no se crea) de la Revolución, que era "clasicista", a lo menos en su programa. Pero son las cosas las que deciden luego. Junto a ilustres "inspectores de la enseñanza" como Gossec, Méhul, Lesueur y Monsigny, se encontraba en el Con-

* *Vide* vol. II, p. 387.

** Parte V, cap. VII.

servatorio parisino recién fundado un músico italiano, dozavo hijo de un profesor de música florentino y que instalado en París desde dos años antes de comenzar la Revolución no la temió; la soportó un poco desde lejos, se alió con el "parrucciere" de María Antonieta para un negocio de óperas italianas, escribe "pasticcios" para el Théâtre de Monsieur y el Théâtre Freydeau y, a quien la Revolución, cuando ya apagaba sus fuegos, premia tantos servicios nombrándolo inspector de su gran institución conservatorial. Luigi Cherubini es, con Pleyel, y con los maestros acabados de nombrar, una figura de transición entre el siglo viejo y el siglo nuevo: la más importante, acaso, y su influjo sobre la formación del estilo juvenil de Beethoven es otro punto que necesita estudiarse. El abrazo que en 1805 van a darse en Viena Cherubini y Haydn es como una estampa coloreada al modo de otro tiempo: una "image d'Epinal". Haydn extremaba entonces sus últimas energías. Cherubini, vuelto a Francia, verá montar su gloria conforme desciende la de Napoleón, que le había protegido desde sus tiempos de "primer Cónsul" y que, durante los "Cien Días", le hace caballero de la Legión de Honor (como a Grétry, su gran contemporáneo), para que, en 1816, el nuevo rey lo haga profesor de composición en la "Ecole Royale de Musique" y en 1822 director del Conservatorio. La influencia de Cherubini en sus puestos oficiales fué importante porque retrasó en Francia varias décadas el movimiento de renovación que corría ya libremente en Alemania, pero que a la postre reivindicará sus retrasos ante los ojos y los oídos atónitos del viejo Cherubini con un genio que, como sus acordes, venía del otro mundo (y esta vez no del geográfico): Hector Berlioz.

El viejo mundo que Cherubini prolongaba dentro del nuevo siglo llega a su confín extremo en el último año del "setecientos". En 1799 Luigi Boccherini escribe en Madrid sus tandas postreras de seis quintetos y seis cuartetos. Si en Italia y en España no se continúa la tradición "clásica" es porque *ese* clasicismo nada tenía que ver, rigurosamente, con el espíritu latino. Los escasos cuartetos de Cherubini eran, en paridad, calcos de los modelos vieneses. Lo propiamente suyo estaba en el teatro y, dentro de ese ambiente, sus mejores obras no dejaron de impresionar a un genio tan auténticamente nuevo como era el de Beethoven. En 1799 muere George Washington. Al año siguiente, cuando Beethoven estrena su primera Sinfonía, la novel ciudad de Washington nacerá para presidir a los Estados Unidos de la América del Norte. Ese mismo año, un espíritu que considerado a la ligera podría parecer de muy segundo orden, Jacques Lévy, llamado Halévy, nace en París; podrá verse en su lugar qué papel interesante juega en la música de su siglo y de su país al continuar una tradición que no por ligera dejaba de ser auténtica. Una tradición que es fácil menospreciar, pero que oídos finos escuchaban en otras tierras, pues que al influjo poco conocido de lo que era en Alemania el género

gemelo de la ópera cómica francesa, el "singspiel", se debe, en buena parte, la transformación del estilo en la música alemana romántica: en Beethoven, en primer término, mientras que en Francia, toda la ópera cómica del XIX, en constante periclitación, es cierto, en sus valores artísticos, es lo que mantiene viva la tradición nacional, justamente como ocurrió en España desde el siglo XVII con su pequeño teatro hasta los zarzuelistas mayores y menores de la segunda mitad del siglo pasado. Quédese esto para más tarde. Y para terminar con aquel que fué "el siglo de las luces", el "siglo de la Ilustración",[4] digamos como punto final que en su año postrero, una llama vivaz donde se reflejan las de la Revolución, va a iluminar, por primera vez, el confín más alejado en Europa del espíritu francés, sostenido artificialmente en la corte zarista desde Catalina la Grande, que muere en 1796. Esa llama roja, de un resplandor no limpio de humos intensos, nace en 1799 y lleva el nombre de Alejandro Sergyevitch Pushkin.

La Revolución francesa es el hecho trascendente que marca la separación entre el régimen anterior y los tiempos que le siguen: nuestra época ya. Pero la Revolución fué el resultado final de un proceso de transformación de la sociedad francesa (y, después, de toda la sociedad europea): pensamiento, arte, religión, economía, convivencia; verdadera revolución en la moral y en la inteligencia o en la estética cuyas consecuencias fueron de una importancia decisiva en todos los aspectos de la vida al llegar el siglo XIX. Los sucesos exteriores tuvieron, en la Revolución francesa, el mismo aspecto que en todas las revoluciones, porque toda revolución se hace a sangre y fuego: las razones interiores eran de una índole enteramente diferente de las que habían motivado en Europa toda la serie de crímenes que llenan las páginas "gloriosas" de la Historia: las guerras dinásticas, las represalias de los poderosos contra los conatos de rebeldía, en seguida fracasados, con que el pueblo sufriente empezaba a sacudir el yugo de quienes entendieron siempre el gobierno como señorío y el pueblo como masa de súbditos.

La Revolución fué, sobre todo, un movimiento de ideas y de sentimientos que sobrevino en un momento en que la civilización europea llegaba a su punto más elevado en ambos aspectos del espíritu humano. Por eso, aunque su línea de choque fuera de índole política, su trascendencia tuvo un alcance universal. Un denominador común igualaba todos los sectores de la vida moral e intelectual: el anhelo de libertad. Junto a él, una necesidad suprema para la convivencia: el Derecho. Ambos aspectos de la Revolución habían llamado con fuertes golpes a las puertas del nuevo sentido social en Europa, y en su prolongación trasoceánica, en América, desde tiempo atrás; pero la Revolución francesa se coronaba con un mandamiento que era original suyo:

la fraternidad. El triple postulado de "Libertad, Igualdad, Fraternidad" ha sido escarnecido por todas las facciones reaccionarias. A título de su realización imposible ha sido objeto de sarcasmo. Injuriosamente, quienes posponían la felicidad del hombre hasta un paraíso inaccesible durante toda la longitud de su existencia terrenal, fueron quienes con mayor obstinación se negaron a ver en el triple postulado revolucionario un "ideal". Para acercarse a él precisaba ascender por un camino áspero de convenios sociales cuya realización se entendía como "virtudes": renuncias parciales de quienes poseían lo más, conquistas parciales para quienes poseían lo menos. Para la práctica normal de la virtud precisa la creencia, un estado de conciencia adecuado, que desde el siglo XVII venía preparándose en el occidente de Europa principalmente. Lenta preparación que los sucesos revolucionarios precipitaron. Como en todas las revoluciones "ideales", el apremio del tiempo exigiría que la virtud se implantase por la violencia. La Revolución vino a convertirse desde Robespierre, fanático de la virtud, místico de la fuerza, en una guerra de religión; religión social cuya divinidad era la Razón, pero por encima de la cual un Ser Supremo lanzaba sobre la humanidad no el rayo jupiterino de sus caprichos, sino el mandato de la fraternidad universal. Schiller y Beethoven cantarían:

Por encima de las regiones estrelladas mora un padre amante.

Y este padre amoroso pondría en boca de las multitudes embriagadas por el vino dionisíaco de la Alegría sus mandamientos fundamentales, la base ética de la sociedad nueva:

Seid umschlungen, Millionen!

¡Millones de seres, abrazáos! Felicidad a toda costa que, como la que mora en el cielo de los cristianos, era menester alcanzar tras de inquisiciones depuradoras, hogueras redentoras, el suplicio de la carne, la sangre, las lágrimas y las vueltas de cordel en el potro de los arrepentimientos. Dos cosas no admitió la Revolución: el arrepentimiento, siquiera lo fuese en las ergástulas de los "muros" medievales, ni la soberbia en las jerarquías. Copió del Parlamento inglés que votó la decapitación del primer Carlos Estuardo, mediando el siglo XVII (30 de enero de 1649), la lección del cuchillo, pero no toleró el ensoberbecimiento de quienes lo manejaban ni la pompa en el gobierno del Estado. La Revolución fué modesta en sus fastos como en sus alegorías y puso su orgullo en ver cómo caían las cabezas orgullosas, llevasen encima la corona de Carlomagno, la peluca aristocrática o los simples mechones despeinados en "coup de vent" de los déspotas por herencia o advenedizos. Los primeros no podían ver en la "Declaración de los Derechos del Hombre" que había proclamado en los Estados Unidos de Norteamérica un hombre llano, ya de vencida el siglo, en 1776, sino una intrusión del pueblo de súbditos

insubordinados en sus divinos derechos de monarcas por la gracia de Dios. Los segundos no podían admitir atentados a Cartas y Constituciones tan penosamente logradas y veían el peligro de la usurpación en cada esquina. No tardó en venir, justamente con su hombre de mayor confianza.

Los sucesos políticos de Inglaterra, que culminaron al mediar el siglo XVII, tenían raíces liberales centenarias. La "Magna Carta" famosa de 1215 era ya un antecedente honorable en la conciencia social inglesa. Los sucesos franceses estaban basados en levantamientos como los de 1357 y 1358 que procedían ya de la clase "burguesa", de los mercaderes como Etienne Marcel, ya del pueblo bajo, como la revuelta de Jacques Bonhomme. La peste negra, primero en Francia, en Inglaterra después, en Alemania en seguida, vendría a cubrir de espanto y de duelo a las poblaciones atemorizadas: ventaja inestimable de una coalición de los imponderables con los regidores que éstos no dejarían de aprovechar, pero que produjo en el alma popular un lento movimiento de transformación que llevaría, tras de toda una renovación de su manera de entender o de sentir los asuntos divinos, a los grandes movimientos de la cultura social, religiosa e intelectual culminantes en Europa en las épocas conocidas por el Renacimiento y la Reforma: dos movimientos de inmensa trascendencia cuya tónica —pese a sus fluctuaciones— fué asimismo, como en la Revolución, la nota fundamental de la Libertad. La época francesa conocida como "época de la Ilustración" no es, desde las décadas centrales del siglo XVIII, sino una consecuencia postrera de aquéllas; si se quiere, un brotar de yemas que tardarían todavía en abrirse, porque su más floreciente expansión está en lo que, en el siglo XIX, se ha denominado como un Romanticismo en el arte, en la filosofía, en la vida ciudadana que miraba con un ojo a la vida campesina, más tradicionalista porque era más técnica, pero que, en la ciudad, permitía una renovación completa porque sus técnicas estaban recién inventadas. El Romanticismo en la ciencia y en el arte, en la inteligencia y en el sentimiento, rehace enteramente las formas de vida europea en el siglo XIX. En la ética social el movimiento romántico crea, como consecuencia de aquellos aspectos, el socialismo. Socialismo de ciudad, de economía bancaria, de técnicas en la producción en fábricas y talleres que va a marchar hacia el campo, conservador en sustancia. Sólo cuando el campo admite la revolución madurada a lo largo del siglo XIX, se completa su obra preparada durante siglos. En ese momento estamos y, dentro de él, actores todos nosotros (porque un mero papel de espectadores y críticos es imposible, aun para los filósofos y los historiadores), contemplamos los diversos conatos de reacción que intentan volver hacia atrás la marea social, intelectual o artística, hacia tipos de vida donde minorías autoritarias dictan su ley.

El vocablo "burguesía" tiene hoy un concepto peyorativo porque se entiende como propio de una clase en la que se vincula el poder en el mando y el valor en la adquisición, fuerza y dinero, frente a las clases productoras a las que solamente se concede un derecho mínimo, que es el "derecho del hombre", gran conquista en 1776, pobre cosa medio siglo después. La vieja lucha sigue planteada. Pero "burguesía" significa, históricamente, una trascendental conquista de la sociedad en las ciudades nacientes, villas o burgos, contra el castillo y la abadía medievales. El Estado burgués, cuando se define como "tiers Etat",* supone ya el triunfo de la sociedad "productora", de la que brota del suelo fecundo y que es el cuerpo vivo de las naciones, enfrente de las clases dominantes, jerárquicas y dictadoras del Derecho: el derecho del señor y el derecho divino, la ley de la aristocracia, según una mala etimología, y la ley de la Iglesia, según otra etimología prostituída, porque "árisos" es lo *optimus*, *primarius*, y los imperantes en quienes el derecho divino cayó como la llamita del Pentecostés no suelen ser los óptimos, sino los pésimos. Y por "ekklesía" no se entiende ya la reunión plural de los fieles a una creencia, sino su clase directora. Dos nuevos modos de conciencia, pues, de la burguesía frente al gobernante y al clérigo que alcanzan su última definición a lo largo del siglo XVIII y que significan, por lo tanto, un sentido liberal, libertador, emancipador, en esa clase social lentamente elaborada como tal, desde los lejanos siglos medievales donde las villas nacen en la "plaza", en el mercado, fuera de la "corte", que es el patio amurallado del castillo. En éstos, las gentes de armas, los "gendarmes"; en aquéllos, los mercaderes y las honestas gentes, que no siempre compran al contado, pero cuya solvencia va implícita en el calificativo de "honnête homme" que el siglo XVII entenderá general para el honrado ciudadano no perteneciente a la nobleza y que aun los que se aproximan a ella reivindican para sí porque el crédito comienza a ser, desde la Edad Media, que es la edad de los prestamistas, algo que superará pronto en importancia a las prerrogativas aristocráticas, frecuentemente insolventes. El concepto "económico" que el siglo romántico tiene de la burguesía es,[5] pues, otro concepto largamente gestado y que ha ido marchando paralelamente con el que incubaba las ideas de Libertad y Derecho, aclaradas a las luces del siglo de la Ilustración y que, juntamente con el desarrollo de las ciencias positivas y de las industrias, se resumirá en una idea predominante en todo ese ciclo cultural, que es la idea del Progreso.

El concepto del Progreso se asienta sobre el de la evolución, donde se entiende que hay una idea directriz en las fases consecutivas de sucesos cuyo hilo constituye la historia. La sucesión de los hechos en el tiempo no es fortuita, aunque sea sumamente compleja de desentrañar, pero siempre hay en ella un sentido, porque la inteligencia y la voluntad del hombre intervienen

* Sobre el "tiers Etat" *vide* SIEYÉ, *¿Qué es el tercer Estado?*, Buenos Aires, 1944.

poderosamente en el encadenamiento de los sucesos y determinan en buena parte las transformaciones de un estado de cosas en otro, a diferencia de la sucesión de los fenómenos naturales, que sólo están presididos por leyes físicas (que incluso el hombre puede modificar: por eso se dijo que las leyes físicas eran "fatales" y por eso añadía Bergson que la "fatalidad" en su concepto europeo se diferencia de su concepto oriental en que aquélla es una "fatalité modifiable", criterio de profundo sentido político). La ciencia en sus más anchos horizontes, físicos tanto como éticos, podrá, pues, intervenir de una manera decisiva en el curso de la Historia que dejará de estar presidida por la Fatalidad, por el Destino, a la manera griega o musulmana, para estar dirigida, hasta allá donde lo permitan los límites humanos, por la Razón, principio de la ciencia especulativa y norma de la conciencia social. Mas ocurre que la ley del Progreso es irrenunciable, como el Destino clásico; de manera que ambas ideas vienen en cierto modo a fundirse, y así resulta que el hombre, la sociedad moderna, no pueden escapar a los imperativos de la Libertad y de la Razón; que el liberalismo habrá de ejercer irremediablemente su ley y que la idea clásica de la "necesidad" en la Historia continuará manteniéndose, sólo que ahora será una necesidad explicable, mientras que antes regía en el puro dominio de lo arbitrario. Libertad y necesidad celebrarán un pacto que en lo social es un "convenio" y en lo artístico revestirá el aspecto de nuevas formas adecuadas al nuevo contenido espiritual, al paso que había sido propio de la época "clásica" la imposición formal, correlativa de la imposición legal en las costumbres. Surge el principio del "idiomorfismo", de la forma adecuada al sentimiento que informa la obra, al mensaje propio del nuevo tiempo, el "romántico". Consecuentemente, en la política adquirirá una vigencia esencial el principio reformista, de las "re-formas", de la "re-visión" de los conceptos científicos y sociales. El siglo XIX verifica las "transformaciones" incubadas desde el siglo XVIII.[6] Nueva época cuya hechura característica consiste en la transformación de la energía eléctrica que, de energía potencial, se convierte en dinámica. Siglo dinámico por excelencia, su aspecto inquieto, transformador, será típico en el Romanticismo desde sus primeras fases inglesa, francesa y alemana. "Transformación" que literalmente significa "cambio de forma a consecuencia o por razón de algo". El "algo" es el nuevo espíritu...

La igualdad es, primero, igualdad de la burguesía con la aristocracia; después, igualdad del proletario con el burgués. Igualdad ante el derecho, sin que eso quiera decir que no haya discriminaciones en un Derecho que, por estar fundado en el "civis romanus", se estima como la reconquista de una virtud clásica. Cuando el siglo XVIII habla de clasicismo hará todo lo posible, lo mismo que lo hizo el Renacimiento, por demostrar que sus razonamientos vienen de mucho tiempo atrás, de la época clásica por antonomasia, la Grecia

de Platón y Aristóteles. Que va a tener en Plotino una nueva manera de presentarse, un neoclasicismo que fué conociendo desde entonces sucesivas transformaciones en donde la necesidad de avance, de "progreso" convertido de dinámico en espiritual, intenta compensarse con un sentido que se encuentra ser "eterno" porque se comprueba su existencia en las bases mismas de nuestra cultura mediterránea; en los pensadores griegos especialmente, de los cuales el siglo XVIII lo toma todo, desde la clámide en los personajes teatrales hasta una especie de pseudoclasicismo en las modas de la primera República y en el Directorio, cuyos personajes se pensaban ser cuando menos espartanos en lo moral y áticos en el lenguaje. Pero un clasicismo de erudición no puede penetrar muy hondo en la masa de las gentes y quedará pronto al margen, como ocurrió con el clasicismo del Renacimiento. Lo que en éste importaba más consistía en el impulso vital del pueblo, del cual salían los directores de su política, sus artistas y sus humanistas, vocablo que indicaba a las claras que lo clásico no se entendía como lo entendió el neoclasicismo francés y alemán, desde Corneille y Racine a Winckleman y Canova, fríos calcos de modelos de "escuela", sino como una esencia estrechamente ligada al sentido humano que el clasicismo tuvo en los tiempos en que era cosa viva: de ahí las oscilaciones que el concepto de lo clásico va a tener desde la Ilustración al Romanticismo, unas veces en el sentido conservador y erudito, otras en el sentido esencial y liberal de la forma "nueva", adecuada al mensaje de los tiempos, pero tan equilibrada en sus componentes y potencias como la obra de arte clásico.

El sentido progresista de la ciencia, en la física tanto como en la ética, se presentaría a la masa general bajo postulados dignos de respeto, en seguida convertidos en "tabús" que, atrincherados tras de técnicas difícilmente accesibles, se convertirían en favoritos de los espíritus cultivados en la letra y reaccionarios en el sentido. Ni la ciencia ni la estética llegarían a la masa burguesa y proletaria más que a través de cendales que cubriría la "cultura", la nueva Atenas;[7] cendales no menos misteriosos que los que en la antigüedad clásica envolvían sus prácticas entre divinas y humanas, entre religiosas y artísticas; mas de cualquier modo los nuevos sistemas de enseñanza, de "vulgarización" en la ciencia y de "difusión" en el arte, traerían a la conciencia social del siglo XIX un acercamiento creciente, una proximidad cada vez mayor a esos templos sublimes donde constantemente dejaban oír su tono de oráculo los científicos, y su tono parnasiano los otros: ni cavernas profundas ni colinas inspiradas: el "andante" sería pronto el "tempo" normal para los ritmos del siglo XIX, el asendereado andamento de su lirismo.

Donde más vivamente se echa de ver el cambio de conciencia que la Ilustración aporta es en el departamento que más intensamente afecta al individuo en su fuero íntimo, en lo privado de su conciencia. Es el aspecto reli-

gioso, conforme el Derecho era el aspecto social, exterior de la nueva conciencia. La manera de enfrentarse el individuo con los preceptos religiosos que se le habían inculcado desde su cuna cambia desde lo dogmático a lo herético, porque herético es el libre examen, conforme el liberalismo es materia de pecado. Desde el siglo XVIII el ateísmo se extiende en las zonas intelectuales, donde la libertad de pensamiento y la crítica de la historia religiosa, tanto más de sus elucubraciones teológicas, será uno de los puntos fundamentales en el nuevo credo. Con lo que ello significa y con el quebranto que trae a los cimientos de la conciencia religiosa de la sociedad hay todavía algo mucho más grave y es que, sin caer propiamente en el ateísmo, sin olvidar preceptos ni mandamientos, respetando por lo menos exteriormente los artículos de fe y las materias dogmáticas, la nueva conciencia religiosa a partir de la Ilustración será ya otra cosa enteramente distinta de la religiosidad anterior y no sólo de la religiosidad medieval y la de los tiempos que la sucedieron en el Renacimiento y en la Reforma, sino incluso de la religiosidad propia a la sociedad de Descartes, con sus coordenadas y su metodismo riguroso; de Spinoza y su ética panteísta; de los Pensamientos teologales de Pascal y su geometría, de Newton y la gravitación universal.[8] Si la conciencia burguesa no revela, en lo religioso, sino la pervivencia aletargada de los antiguos credos, ello no es sino el fenómeno paralelo de lo que acusa, con la pervivencia de las antiguas normas del Derecho, la sociedad capitalista. En las artes plásticas, Arquitectura, Pintura o Escultura, el espíritu pasa de lo religioso a lo civil con una exclusividad en favor de éste que no había tenido en ninguna otra época; porque hubo un Gótico civil que no fué sino reflejo del Gótico catedralicio, un Renacimiento y un Barroco que mezclaban sus trayectorias de ida y vuelta desde lo seglar a lo eclesiástico. A partir de la Ilustración, todas las artes se hacen "sociales", "profanas" como se dijo antaño; "burguesas", después de una fase de aristocratismo cerrado que, en la Música, va a abrir pronto las doradas puertas de sus camarines para convertir a ese arte en el arte "social" más acusado, un arte eminentemente "público", en lo cual intervienen dos agentes decisivos: instrumentalmente, la boga avasalladora del piano y la organización de orquestas de sinfonía; funcionalmente, la implantación decisiva del "concierto sinfónico" y del "recital" como espectáculo favorito y típico de la sociedad burguesa, que era también, aunque parezca paradójico, la sociedad romántica. Porque el Romanticismo es, socialmente, un fenómeno burgués que, para ennoblecer sus aspiraciones, inventa un sector social protervo, desconocido de la sociedad anterior: el "filisteo",[9] en Europa; el "abarrotero" en América, sector donde se refugia el lastre y poso de los vicios decaídos: esencialmente, la proclividad reaccionaria y el "mal gusto". Al apagar el Romanticismo sus fuegos entusiastas, el "mal gusto" se enseñoreó de la sociedad, a la que ahora se tildaría de burguesa en un sentido peyorativo, insultante,

mientras que durante la Ilustración, el "buen gusto", el "goût" simplemente, había sido, por su parte, un indicio primeramente a tono con el refinamiento de las costumbres dieciochescas, en seguida índice típico de la reacción natural en los aristócratas en decadencia.[10] *

El racionalismo *in crescendo* desde el siglo XVII se templa en el XVIII merced a las crecientes prerrogativas del sentimiento. El "goût" es un compromiso entre ambas partes de la obra de arte clásica, que el aristócrata del XVIII aplica en virtud de su educación temprana sin necesidad de razonar ni de sentir lo artístico ni lo social para saber con tino y discretamente en dónde se hallaba el punto de elección: cómo tenía que comportarse en la sociedad y qué es lo que tenía que preferir en lo artístico. El "goût" dieciochesco se convierte en "buen gusto" en los albores románticos;** el "sentiment", que en la música de las últimas décadas del XVIII va unido a las "manieren", a los "agréments" propios de la música para el clave y para el violín virtuosista, degenerará de allí a poco en dos aspectos nefandos, con los cuales el Romanticismo conoce su decadencia: el sentimentalismo y el amaneramiento.[11]

En la conciencia artística del XVIII el "goût" tiene una importancia equivalente a lo que en la conciencia social supone su pasividad en las prácticas religiosas. Como lo que preocupaba más hondamente a la Ilustración era la disciplina del pensamiento dentro de su libertad triunfalmente lograda y la disciplina del derecho dentro de sus nuevas normas liberales, la actividad artística quedaría relegada a un plano relativamente secundario donde lo empírico de sus novedades marcharía en prudentes tanteos, equilibrándose con los preceptos tradicionales. Pronto la Estética se convirtió en una de las actividades más fecundas del pensamiento de la Ilustración y las elucubraciones acerca del alcance del arte se sucederían prolíficamente. Sin gran influjo, por lo pronto, sobre la parte "real" del arte, que consiste en la creación misma de los artistas, éstos iban haciendo el camino por su cuenta, sin cuidarse mucho de los filósofos. La Estética prerromántica acarreó mejor consecuencias *indirectas* que no estrictamente *directas* sobre la pintura o la música prerrománticas y románticas, pero no marchaba incongruentemente con esas artes. No es que se anticipase a ellas, pero tampoco las seguía, sino que, por cuenta propia, exponía un estado de cosas que, siendo ciertas, alcanzaría al arte tanto como al resto de la vida. Pero como la dinámica del tiempo sobrepasaba en poderes creativos a la especulación estática y estética, el arte "real", la obra

* Es interesante seguir las fluctuaciones del concepto del "goût" dentro del concepto económico moderno en el libro de THORSTEIN VEBLEN, *Teoría de la clase ociosa* (México, 1944), cap. VI: Cánones pecuniarios del gusto. Otros capítulos se refieren directamente a la sociedad del XVIII y XIX, en relación con su punto de vista sobre el arte y demás aspectos de su "estilo de vida".

** *Vid*, más adelante, sobre las Academias españolas del Buen Gusto.

de arte, alcanzaría ya en el siglo XIX una considerable delantera sobre las elucubraciones filosóficas cuando tomaban por base ciertas entelequias entecas de cuerpo y que degeneraron rápidamente en filosofemas sin aplicación estricta a la obra misma. La Estética de la Ilustración se vió sustituída por la Crítica, la cual se apoyaba en dos fundamentos: en la ciencia armónica, producto neto del siglo XVIII, que tuvo a Rameau como principal legislador, y en el análisis formal de las obras. Para que la Crítica fuese una actividad viva, un elemento preconizado consistentemente por la Ilustración, vino a fecundarla. Es el principio que proclama la necesidad de la "función" en la actividad artística; función social, evidentemente, que, en rigor, no es sino un punto de enfoque de la Estética, renovada en el siglo XIX tras de los rigores de una Crítica estricta. Desde entonces, ambas marchan parejas.

Precisa ver más de cerca el rumbo que siguió la Ilustración aparejando los caminos del siglo XIX; el cambio de conciencia en todos sus aspectos y las transformaciones que paralelamente va a sufrir el concepto artístico y la tectónica en la obra de arte: naturalmente, examinaremos esos puntos entre los cuales se dibuja la figura del arte típica del siglo nuevo desde el plano en el cual se asienta este libro, que es el de la Música. Nuestro camino está trazado por el rumbo que la Música sigue entre el siglo XVIII y el XIX. Y como el arte, en general, es ese espejo a lo largo de un camino que decía Stendhal,* veremos reflejarse en él todos los aspectos de la vida social que han quedado abocetados; pero sólo los veremos como tales reflejos: el lector que quiera contemplarlos más detenidamente puede recurrir a las obras que se mencionan con ese fin. Al echar así una ojeada al paisaje, tan diverso, en ambos siglos, no lo hacemos por curiosidad, ni por lo que se entiende como completar el cuadro, sino por una razón más profunda. El camino sube o baja, marcha llano o sufre asperezas; está polvoriento por lo seco del tiempo o enlodado por los chaparrones; luce en él un sol claro, lo oscurecen nubarrones o es la luna la que se esconde en una perspectiva de boscaje; árido o agreste, florido o austero, suave o pedregoso, el camino es "una consecuencia". El artista marchará por él ateniéndose a lo que las circunstancias le imponen. Su paso mismo está determinado por los accidentes: lo raro será que se demore en una charca y que pase soslayando las praderas florecidas. De una manera se

* "Un roman est un miroir qui se promène sur une grande route". (*Le rouge et le noir*, cap. XIX). Conf. con *Hamlet*, Acto III, escena 2ª: "El objeto de la comedia es presentar, como si dijéramos, el espejo a la Naturaleza". Este simil es de viejo origen. Fué uno de los tópicos favoritos de la Edad Media. LEONARDO decía también: "Una cosa naturale vista in un grande specchio". El libro de VINCENT DE BEAUVAIS, *Speculum Naturae*, del s. XIII, responde a la idea enciclopédica del tiempo, como en San Isidoro antes, y después en el rey Alfonso.

comportará en el verano y de otra en el invierno, a lo cual habrá que añadir lo que su inalienable idiosincracia le sugiere, lo que trae a la obra su propia manera de ser, su carácter, su modo de sentimiento, su ciencia inclusive. El artista avanza por el camino siguiendo un impulso propio; pero ese impulso está atemperado a las condiciones materiales, temporales, circunstanciales que están fuera de él y que se imponen con fuerza a su voluntad. La obra de arte es un producto complejo en cuyo nacimiento y formación entran factores personales, individuales y sociales, cósmicos. Un examen de la música del siglo XIX será insuficiente si no está motivado; es decir, si no se comprenden las causas y razones que establecen un período estilístico y estético; si el examen pierde de vista objetivamente la obra, subjetivamente al artista y socialmente el medio en el cual el artista se produce y a cuyas puertas llama con el aldabón de su cuadro, de su estatua o de su sonata.

Cuando hablando de una manera general se da algún apelativo a un determinado período de tiempo y nos referimos, en su mayor extensión temporal, a una especial "cultura" como la egipcia, la mesopotámica o la griega, una "civilización" como la china o la hindú, una "era" como la cristiana, la musulmana; un siglo, más ceñidamente, y hablamos del siglo barroco, del siglo de la Ilustración, del siglo romántico, lo que hacemos es reunir la infinidad de aspectos que asume la vida en cada caso dándoles un denominador común que sea capaz de encerrarlos dentro de un aspecto general y predominante, de un concepto que críticamente habría sido como la tónica de la época, el centro de equilibrio de la figura geométrica en la que podemos simbolizar esa cultura, era o siglo. Lo que importa al crítico de la historia, que es el historiador propiamente dicho, o el historiador en segunda potencia, es encontrar ese denominador, el fenómeno que parece latir constantemente en todas las manifestaciones de la vida durante ese período y que, como ciertos rasgos que son constantes en la formación del estilo en cada momento artístico, dan efectivamente un estilo a esa época determinada: en una palabra, precisa buscar en la que va a estudiarse aquel "Urphaenomen" básico y latente, como Goethe lo denominaba. Lo cual obliga al historiador a remontarse a veces demasiado lejos, de manera que no es anormal el hecho de que al estudiar el Romanticismo encuentre uno que la indagación de sus raíces le lleva a siglos muy anteriores en donde encontramos caracteres secundarios, según Taine los definía,[12] que se convirtieron en caracteres dominantes en el Romanticismo, pero que en aquellos siglos anteriores tenían una fuerza de carácter tal que teñía a los fenómenos donde intervenían secundariamente con matices que no nos es posible desconocer, por la razón misma de que un botánico no se contenta con examinar la hermosura de la flor, sino que necesita sin remisión estudiar sus semillas, su manera de germinar y de aparecer a la luz. El hecho, por ejemplo, de que en sepulcros del camposanto de Pisa, quizá del siglo XII, se

encuentren influencias muy directas, casi copias, de relieves grecorromanos[13] no quiere decir que el neoclasicismo del Renacimiento comience en este punto, pero sí hace ver que las raíces del sentimiento neoclásico bebían su savia en un terreno todavía fértil y que la auténtica tradición clásica no había muerto en plena Edad Media, conforme los calcos que la monja Roswita[14] hacía de Plauto y Terencio en su convento de Sajonia suponían algo más que el simple ejercicio escolar o el "pastiche" académico. En Arnulfo de Cambio, finalizando el siglo XIII, se encuentran detalles que en él son secundarios, pero que en el Barroco son dominantes, como los cortinajes de mármol de la tumba del Cardenal de Braye en Orvieto: índice de un gusto todavía larvado que está en lo profundo del gusto italiano cuyo florecimiento fué el Barroco. El Romanticismo no es sino el máximo despliegue, dada la libertad de la vida social en el siglo XIX, de anhelos de expresión y de contenido estético que, dentro de nuestro ciclo cultural (porque ha habido fenómenos semejantes en otros ciclos culturales, como el chino, como el persa, el hindú, el griego mismo), aparecen ya de un modo tímido, aunque indudable, en la Edad Media, muy ricos de fuerza en los trovadores provenzales, en los primeros poetas en lengua toscana, en la poesía religioso-popular, desde las Cantigas leonesas a las Laudas de la Umbría, mientras que el Renacimiento no hace sino derramar esas simientes a los cuatro vientos en todas las manifestaciones de su arte, no importa que fuesen coetáneas de otros aspectos que entendemos por clasicistas o neoclasicistas y que estudiaremos en breve, porque, unas veces, se oponen efectivamente a la esencia del Romanticismo, y otras no son sino un aspecto que exteriormente reviste el Romanticismo vestido a la griega.*

En muy gran parte, aspectos que dan su color inconfundible al siglo XIX están vivos ya, y no en calidad de gérmenes, sino en pleno crecimiento en la época anterior, cuyo denominador común se entiende como una "Ilustración", una "Ilustración" a cosas que hasta entonces parecían mal aclaradas, "Aufklärung" que derrama sus luces desde antes de nacer ese siglo, el siglo XVIII,** y que se anuncia ya como espíritu reformador en los sistemas del pensamiento normales hasta entonces, no porque renuncie a un sistema, sino porque lo quiere propio, examinando cada punto críticamente sin someterse con sequedad al "esprit de Système". Cuando Cassirer nos dice que "todos los conceptos y problemas filosóficos, que el siglo XVIII parece que toma simplemente al pasado, se desplazan a otro lugar y sufren un cambio de sentido característico", presenciamos ya, en el terreno del pensamiento, lo que en seguida va a ser propio del arte romántico respecto a sus antecedentes en el siglo XVIII, en

* Véase el cap. I de la Octava Parte.

** ERNST CASSIRER, *Filosofía de la Ilustración*, trad. por Eugenio Imaz, Fondo de Cultura Económica, México, 1943, p. 11. (EC.) ALFRED WEBER: *Historia de la Cultura*, versión de L. Recasens Siches (Ed. 1941), caps. VI y VII.

cuya segunda mitad se levanta el templo majestuoso del "clasicismo" sinfónico vienés, después del "clasicismo" operístico italiano que responde estrechamente al Barroco en su propio siglo, en el siglo XVII. Y añade Cassirer elocuentemente: "de estructuras fijas y acabadas (que eran tales sistemas) se convierten en fuerzas activas, y, de meros resultados, en imperativos", siguiendo ese "Urphaenomen" que va a transformar la energía potencial en energía dinámica, y que es básico del Romanticismo, del siglo XIX en general, con sus locomotoras, sus máquinas de gas y de aceite, sus dinamos eléctricas y sus motores de explosión. La Filosofía, el más ancho plano donde se mueve el siglo XVIII, deja de ser una actividad abstracta del pensamiento para intervenir vivazmente en todos los órdenes de la vida social y a ello responde esencialmente la gran obra de la Enciclopedia, donde todo se examina, se revisa, ajusta sus mecanismos, desde la Teología a la Sonata. El afán totalizador del pensamiento, el enciclopedismo, no es tampoco un fenómeno accidental, sino que responde a uno de los más viejos anhelos del pensamiento que consiste en encontrar la "unidad en la pluralidad" según la definición platónica, es decir, el "Urphaenomen" en la infinita complejidad de la vida circundante, para lo cual se hace indispensable a los pensadores del siglo XVIII poner cada valor convenido en la piedra de toque, y si la vida es una constante novedad y cambio será menester averiguar qué es lo que determina esas transformaciones incesantes, lo cual lleva al francés del siglo XVIII al peregrino descubrimiento de que el principio dinámico oculto que hace de la Vida un "perpetuum mobile", es la Vida misma; espíritu cuya esencia está en sublimarse, en evaporarse, de tal modo que el francés del siglo XVIII encuentra su fórmula más feliz de síntesis diciendo que "cuanto más cambia la Vida, más es igual a sí misma". "Oneness that is always changing", según lo formula Babbitt * y que, en el concepto musical del siglo XIX, tiene una correspondencia estricta, porque el sentido "sinfónico" de esta época consiste en comprender la obra musical como un proceso dinámico en donde todos sus elementos temáticos se incorporan a una totalidad orgánica (presidida por la Tonalidad, hecho fundamental de la música moderna cuya explanación data de los primeros tratados de Rameau, cuyo "Traité de l'Harmonie reduite à son principe naturel" es de 1722)** a diferencia de las "estructuras fijas y acabadas" que eran las "series" de piezas o "suites" de danzas anteriores a la Sonata, pero de cuyo dinamismo orgánico son precursoras la Variación y la Fuga del Barroco.*** Libertad en el examen, se entiende, pues, fácilmente; necesidad de este análisis; armonía en la totalidad del pensamiento que deja de ser especialidad de

* IRVING BABBITT, *Rousseau and Romanticism*, Boston-Nueva York, 1919. (IB.)

** Véase vol. II, p. 306 n. 20.

*** Véase vol. II, Quinta Parte, cap. I.

retóricos en latín y cuyas respuestas más al alcance de la mano están, junto a la Enciclopedia, en los "diccionarios", tal el *Dictionnaire historique et critique*, ilustre entre todos, de Pierre Bayle (1697), el *Dictionnaire philosophique* de Voltaire, después (1764), por una parte, y el *Dictionnaire de Musique* de Juan Jacobo Rousseau (1765), por otra, donde vemos que la historia, en aquél, o la técnica, en éste, pasan del dominio exclusivo de lo doctoral al mundo abierto de cada quisque a quien acucian los problemas del espíritu. O de la materia y sus leyes, por lo que una parte suprema de la Ilustración consistirá en "la ciencia al alcance de todos".[15]

Como más tarde el sinfonismo romántico, el pensamiento de la Ilustración rompe constantemente los límites rígidos del sistema y, en los espíritus más ricos y originales, trata de sustraerse siempre al rigor de la disciplina sistemática, lo cual estaba ya reconocido por Gluck, cuando decía que todas las reglas podían quebrantarse para producir el "efecto" deseado y cuando Beethoven escribía que todas las reglas pueden conculcarse a causa de "schoener", de una mayor belleza. Los comentaristas de la Ilustración hallan que las líneas capitales de su pensamiento presentan en un conjunto homogéneo la diversidad de motivos intelectuales sumamente heterogéneos que, forzosamente, el siglo examina. No hacen con ello sino recordarnos por anticipado que la inmensa variedad del pensamiento musical romántico, desde sus páginas breves para piano a sus obras de cámara, sus vastas sonatas, su lirismo sinfónico y escénico presentan, en conjunto, una unidad poderosa de estilo no inferior, pese a su diversidad considerablemente más grande, que las épocas estilísticas más fuertemente acusadas, el Renacimiento, escaso en este sentido, o el Barroco y el Rococo, también limitados en sus registros.

Universidad, diversidad, infinita riqueza de apariencias en el Mundo y en la Vida que se resumen en un vocablo solo: en el de Naturaleza, la palabra clave del siglo XVIII* y que enfocada desde puntos de vista diferentes hará aparecer el Derecho natural, la sociedad del hombre primitivo o "d'après nature", la Ciencia natural, la Filosofía natural. Y si el siglo XVIII no habla de Arte natural es por una razón bien simple, pues que "arte" es justamente artificio y, por lo tanto, lo artístico es la antítesis de lo natural. Pero siempre cabe la posibilidad de un arte extremadamente artificioso, como el de los músicos y pintores del Rococo, y otro que va a buscar en conciencias artísticamente más inocentes un arte menos convencional: será ese el que ofrece la canción popular y su incorporación al teatro suburbano, como el de la "Foire" parisiense: "música natural", como todavía calificaba muy entrado el siglo romántico (que hizo de ella uno de sus tópicos más acreditados) a lo que la Inglaterra cien-

* Sobre el concepto ilusorio de la Naturaleza en el siglo XVIII, véase el cap. I de la Octava Parte.

tificista y metódica bautizó, mediando el siglo, como "Folklore", que es a medias ciencia y a medias pueblo.*

La Naturaleza puede verse desde fuera de nosotros o desde dentro de nuestro propio observatorio. Fuera de nosotros, la Naturaleza es, para los artistas, paisaje; para los "naturalistas", ciencia. En su afán por meterse en todo, el hombre de la Ilùstración "herboriza", es decir, sale a las afueras de la ciudad a buscar los "simples" que cataloga en seguida en sus herbolarios o gabinetes botánicos. Escudriña la vida y costumbres de los animalitos que tiene al alcance de la mano, lo que a veces convierte en exquisita obra de arte, bien porque los pinte, bien porque los describa literariamente. Cuvier inventa su "sistema" de clasificación para los monstruos "antidiluvianos". Linneo, para las plantas más humildes. Buffon es su notario en perfecta prosa. Y como el mundo es grande y contiene maravillas difícilmente accesibles, vendrá la necesidad de explorar, de viajar, de excavar: la literatura se enriquecerá en consecuancia y el exotismo será uno de los puntos sabrosos del siglo que descubre el cacao, el café, el tabaco, el ron de caña. Antes de Bernardino de Saint-Pierre, de sus pasiones ingenuas y de sus "études de la nature", Voltaire se había burlado ya del "hurón" en una sociedad donde Benjamín Franklin, descubridor del pararrayos, la admiraba con su ingenuidad y sus medias azules.** Vista desde dentro de nosotros, la Naturaleza se convertirá en psicología. Naturaleza y Humanidad se confunden y Pope, que filosofaba en verso, podía decir oportunamente que *the proper study of mankind is the man.* El hombre, lo que el hombre es, visto por dentro y visto en el paisaje natural, proveerá los dos focos en torno de los cuales se construye la elipse dieciochista, figura que en el siglo XVII había sido un círculo y en el siglo XIX es una parábola. El hombre, a más de naturaleza física, es razón y sentimiento; es, Lógica y Estética. El siglo XVIII transforma la vieja Lógica apodíctica y crea una ciencia nueva, desde John Locke y G. W. Leibniz (Leibnitz), mientras que la Estética será una de las más resonantes invenciones del siglo, desde el "Traité des sensations" de Condillac, a Shaftesbury y a Lessing, y tiene en Diderot el más notable entre los primeros críticos de arte dignos de ese nombre. Sensibilidad y entendimiento conjugados, un "mundus sensibilis" y un "mundus intelligibilis" que habían ido rodando desde la filosofía del Renacimiento a Descartes, Spinoza y Leibniz, hasta que en el siglo XVIII componen la imagen armónica de la Naturaleza en el concepto que la Ilustración tiene de ella y del Hombre, en quien cada uno de esos mundos no es sino su ima-

* El vocablo "folklore" fué propuesto en 1846 por el arqueólogo inglés WILLIAM J. THOMAS en la revista *The Atheneum*, de Londres.

** BERNABDIN DE SAINT-PIERRE: *"Etudes de la Nature"* (1784), *"Paul et Virginie"* (1787), *"La chaumière indienne"* (1790), *"Le café de Suate"* (1790), *"Atala"*, de CHATEAUBRIAND, inaugura el nuevo siglo, en 1801.

gen vista con el ojo derecho o con el ojo izquierdo y que el Hombre, por la virtud de la Ilustración, verá desde entonces como estereoscópicamente. A su luz, "lumen naturale", la "naturaleza significa no ya un círculo de objetos sino un determinado horizonte del saber, del abarcar la realidad":* realidad hecha inteligencia, o sea una visión subjetiva de la *realidad:* importante cosa, porque trae al Occidente algo que era normal a la concepción del mundo en la filosofía de los países del Oriente, desde la China de Confucio a la Grecia de Aristóteles y la India, cuyo velo de Maya conmovía misteriosamente a Beethoven. Visión subjetiva en la que el Romanticismo hace principal hincapié y que se llama en esa filosofía "imaginación", "ilusión", "fantasía" y, más concretamente, "poesía", el "nous poiétikos" que re-crea el mundo y cuyo concepto aristotélico fué recogido en el siglo XVIII antes que por nadie por Rousseau en sus *Confesiones,* al hablar de sus ensoñaciones en el Hermitage; pero que había sido punto sutil en las filosofías poéticas del barroco inglés, con Shakespeare, o español con Calderón.**

We are such stuff
As dreams are made on, and our little life
*Is rounded with a sleep.****

Que toda la vida es sueño
Y los sueños, sueños son.

La realidad física del Mundo no deja por eso de perder su natural realismo; la realidad "entendida", vuelta a crear por la facultad inteligente del hombre, ciencia en un caso, pensamiento o arte en el otro, no desmerece tampoco en su vigencia, porque es, sobre todo, vigencia sobre el hombre mismo. Las leyes que Newton descubre serán las que rigen a aquel Universo (Universo, lo uno y lo vario, que reúne lo di-verso en una unidad, de la misma manera que el uni-sono confunde en uno solo los sonidos, que de diferente modo serán di-sonos). Las leyes de la realidad psíquica y estética son las que rigen otro mundo que, como ocurre en la ópera entre la escena y la orquesta, se mueve "en otro plano". Así la realidad espiritual supone un plano más alto, más elevado, y la "elevación" se convierte en elemento de calidad espiritual, rectora de todo el pensamiento, la poesía y las artes del Romanticismo; en un sentido, ahora, que no es el "otro mundo" cristiano, ni la elevación supone un concepto religioso, aunque ambos coincidan en la "superioridad" de lo que, desde el XVIII, es como un desdoblamiento espiritual de la realidad; no otra cosa distinta, como en el cristianismo. Por eso, en la nueva época, el ministro de alimentos espirituales será el artista, y el arte se convertirá desde

* EC, p. 51.

** IB, pp. XIX, XV.

*** SHAKESHEARE: *The Tempest,* IV, i, 156-58 (Próspero). Cf. *Twelfth night,* acto IV, i, 65-66 (Sebastián): "Let fancy still my sense in Lethe steep; / If it be thus to dream, still let me sleep!" [16]

su viejo papel servil, en sacerdocio. Por eso también, el arte romántico llevará disueltas en su esencia las angustias, las dudas, las alegrías, las seguridades que habían sido cosa exclusiva del hombre religioso y que la conciencia burguesa cuajada en el XVIII ha dejado a un lado para que sean recogidas por el artista romántico, que hace de su arte artículo de fe. La realidad del mundo del artista, como la del mundo del creyente, cae fuera de él después de haberse fraguado dentro de él: es por lo tanto un "reflejo", un mundo en el cual su conciencia se encarna en sustancia de nueva creación, sustancia poética. Como la "otra vida" del místico, está encontrada por el artista como emanación sobrenatural, cuyos vapores brotan del calor de la "inspiración", del "soplo divino":

Vivo sin vivir en mí
Y tan alta vida espero
Que muero porque no muero.

Hay, pues, desde el misticismo barroco un fenómeno de "desdoblamiento", en el mundo de la Naturaleza y en la persona o sujeto que contempla desde el fondo de su conciencia el paisaje natural, especie de fondo de su drama; o bien hay un espectador de ambos términos: decoración y actor, por decirlo así. Pero, en efecto, se trata de un drama proyectado sobre un escenario, lo cual es el fenómeno barroco por excelencia. Tan lejos se proyectan esas sombras que, a veces, no se contentan con el ámbito cerrado del Universo, sino que se presumen con fuerzas suficientes para atravesar la estratósfera espiritual y llegar, antes que Cyrano, a la Luna, a las órbitas de otros planetas, como Fontenelle en sus "Entretiens sur la pluralité des mondes", donde la Naturaleza está comparada ya a la escena teatral: en ella hay un protagonista, mientras que en la platea hay un espectador. Lo que ocurre en ese escenario ni lo que le ocurre al protagonista del espisodio podrá andar demasiado lejos de un sistema que concibe al mundo como un aparato de relojería, conforme Fontenelle lo explica y Newton lo comprueba. Todo está determinado de antemano, como en el fatalismo musulmán. El Barón d'Holbach en su "Système de la Nature" o Diderot en su ensayo "De l'interprétation de la Nature" están separados solamente, en su idea de una "moral mecánica" y determinista, por lo que el vocablo "interpretation" lleva consigo, que es una manera de abrir las puertas al campo encerrado en la rigidez mental y sistematizante del barón. Cosa, la de Diderot, notablemente liberal ya en su concepto frente al ceño fruncido de los discípulos de Newton, que no querían "explicaciones" de la Naturaleza ni "interpretaciones", sino pura y simplemente descripciones porque, dicen con Buffon mismo, que "il n'y a de bien défini que ce qui est exactement décrit".[17] Fatalismo irremediable que, si conduce al ateísmo, es entre las protestas de Holbach tanto como de Voltaire, porque la liber-

tad de pensar, de examinar lo que las cosas son, aunque sean fatalmente irremediables, no obliga a la negación de la idea teísta, y el examen de los textos sagrados a la luz cada vez más intensa de la crítica histórica y de la ciencia filológica puede inducir al escepticismo y aun a negaciones en los detalles sin que se rechace el fundamento de la creencia. De fuerza hay que reconocerlo, esos fundamentos quedarán bastante maltrechos. Por otra parte, todas las ciencias avanzan de tal manera que hacen ver incongruencias, incompatibilidades, imposibilidades naturales y sobrenaturales en puntos dogmáticos sobre los cuales la nueva conciencia religiosa que se va fraguando en el XVIII no hace el menor hincapié, sino que se limita a tolerarlos poco más o menos como fábulas, al modo de los griegos mismos. Parecerá, pues, claro que la historia del mundo, la de la Naturaleza física, se sometan a un nuevo modo de ver las cosas que será, precisamente, histórico, transformista y crítico. La idea de la "evolución natural" comienza a plantearse. Un título que hoy nos parece tan simple como el de la obra de Buffon, "Histoire Naturelle",* significó en su momento todo un orden de ideas que quizá el lector ha podido captar en este resumen tan somero que estamos haciendo.

Si el aspecto exterior de la Naturaleza y el interior del individuo se desdoblan de esa manera cabrá deducir que cierta manera de presentarse el paisaje natural al contemplador, lo cual entendemos por "belleza" será un resultado complejo en el que juegan ambos desdoblamientos. La "belleza" desde luego no estará "solamente" en el objeto natural. Ni es tampoco una cualidad que se imponga por sí misma al sujeto. Se trata más bien de un proceso que se desarrolla en la mente de éste, en cierto modo análogo a su función digestiva, que convierte las sustancias químicas ingeridas en su acervo personal. Es lo que Shaftesbury,[18] cuyos pensamientos estéticos tienen una singular importancia en la Ilustración, denomina como *beautifying*, diríamos "bellificación", "embellecimiento", que es lo que el contemplador realiza dentro de su facultad estética ante el tema que se le propone. *The beautifying not the beautified is the really beautiful.* El arte en general deja de ser una ocupación pasiva en el espectador para exigir de él una actividad "estetizante", como se dice una actividad "pensante". Con ello se abre una sima de incalculable profundidad entre la actividad "clásica" del contemplador del arte "clásico" respecto del arte que será entendido de allí a poco como "romántico"; lo cual estará recogido inmediatamente por el espectador, por el "público" de ese arte, pues que si ningún admirador de Mozart se hubiera creído en la obligación de emular su precocidad, por ejemplo, todos los admiradores de Chopin o de Alfredo de Musset debieron, por lo menos, emular sus palideces respectivas y sus largos cabellos.

* Con varios epígrafes, según sus materias, desde 1749 a 1788.

Desde este momento se plantea, en Shaftesbury, lo que va a ser decisivo en el dinamismo y en la tectónica del arte romántico, en la otra orilla del río clásico. La forma no es una convención a priori que el artista va a llenar de contenido estético, como las odres de antaño, con un vino nuevo o un vino añejo, sino que la forma es el resultado de una presión interior, "fuerza formativa" como decían ya los neoplatónicos de Cambridge[19] que practicaban la "filosofía natural"; fuerza que determina lo mismo la formación de la obra de arte como el aspecto formal que revisten los seres, humanos o vegetales. "Inward form", en Shaftesbury, que responde en su contenido al fenómeno natural que la suscita y que en reciprocidad toma una apariencia exterior valedera por lo que contiene dentro.* Porque, como Spinoza y Leibniz dirán a seguida, la divinidad, que en el arte romántico se entiende por inspiración, es una "potencia interior", no exterior al mundo; no una fuerza que desde fuera irrumpe en nuestro mundo de experiencia, sino una fuerza que lo penetra interiormente y lo forma. Cuando Beethoven escribía: "La Música es una revelación más alta que toda verdad y filosofía", repetía, en sustancia, lo que Leibniz decía de la inteligencia, que es "simulacrum divinitatis, repraesentativum universi".[20] Hay en esa sentencia beethoveniana algo más penetrante todavía, que solamente esclareció Schopenhauer al decir que "la música habla directamente al corazón, sin que tenga nada que decir a la cabeza".[21] Esto es, que la música es un lenguaje de verdades que se intuyen directamente en la conciencia, no un lenguaje de pensamientos lógicos como el que se dirige a la inteligencia. La lógica del discurso musical radica en la propia sustancia sonora, en la cualidad que eleva lo meramente acústico a su ser "musical", cuyas partes se combinan según una sintaxis "sui generis" para revelar a la conciencia musical un contenido que le es propio; una forma "musical" del espíritu enteramente independiente de toda otra forma de la inteligencia. Un retrato del Universo y simulacro de la divinidad; porque todo se funde en la Naturaleza, lo divino y lo humano, y "en la inmanencia estética no existe en la Naturaleza ningún arriba ni abajo, ningún fuera ni dentro, ni aquende ni allende, entre este mundo y el más allá":[22] idea que repercutirá profundamente en la Alemania de Herder y Goethe, apenas traspasada la frontera de la Ilustración, y que va a parar a la "Sinfonía pastoral" de Beethoven, donde sus modelos puramente genéricos, —practicados con tanta inocencia de propósito en el XVIII (y aun antes) como de realización técnica—, van a magnificarse en un sentido en el cual el simple paisaje, la vista de la pradera, el murmullo del arroyo cobran una dimensión, podría decirse, panteísta, al pasar de la realidad natural a lo "ideal" de la música. Y, en efecto, el cántico pastoril del final es un canto de alabanza a la divinidad en su más puro sentido; a su vez, una magnificación de lo que la Revolución quiso hacer en los suyos.

* "La belleza no tiene sino *una* forma" (DIDEROT).

Mas donde el sentimiento cósmico se revela en toda la fuerza trascendente de la armonía, en la potencia del acorde, es en la Sinfonía IX, en la cual el himno schilleriano a la Alegría significa la del ser humano al "comprender" o "sentir" (que en el caso musical son idénticos) a la divinidad. "Misterio" o "Milagro", podría decirse en un sentido griego y medieval que sólo se consigue por medio de la contemplación artística, en su sentido schopenhaueriano; esta vez a través del velo de Maya de la Música.

La filosofía alemana de la Ilustración comprende en seguida el poder único del arte; la francesa no había dejado de apercibirse de ello y Dubos acentúa ya lo que más tarde se entendería por "valencia" en un vocabulario científico.[23] Valor, capacidad dinámica, fuerza que "mueve" al complejo espiritual como las fuerzas naturales mueven mecánicamente los objetos; energías estéticas cuya esencia psicológica se declara tempranamente en las "Réflexions critiques sur la poésie, la peinture et la musique" de aquel escritor, que datan de 1719. Parece que el primero en comprender que esas fuerzas son de una sustancia diferente del "conocimiento racional" de Bacon, Locke, Berkeley, Hume o Condillac es el alemán Tetens,[24] quien deslinda el nuevo modo de entender tales fuerzas psíquicas, cuyo campo entiende como "sentimiento" en donde la "sensación" asciende de grado. Moisés Mendelssohn, de Dessau, el "moderno Platón" que parafraseó el "Fedón", diálogo sobre la inmortalidad del alma, años antes de que le naciese el nieto que iba a inmortalizar el apellido de la familia, se sitúa en su tratado sobre "La fuerza en las obras de las bellas artes" entre Dubos y Schopenhauer, al decir el primero que el objeto bello no es objeto del conocimiento puro ni tampoco objeto del puro deseo, ni representación ni voluntad, como diría el filósofo de Francfort, y así lo describe en sus "Morgenstunden" (sec. VII), que eran, como las mañanas de Florencia para Ruskin, las horas próvidas para su pensamiento. No todavía un "placer", sino una fase preliminar de nirvana estético; pero para Leibniz, la fuerza de la actividad estética es de tal modo placentera que incluso podemos perder conciencia de él mientras ella está en plena vibración, como cuando nuestra fisiología realiza normalmente una función vital (carta a Mendelssohn, en 1757): tres fases de nuestro conocimiento, intuitivo o discursivo que Sulzer define como puras energías del pensar teórico, de la contemplación estética y del movimiento volitivo.[25] Tales fuerzas anímicas tienen sendas maneras de manifestarse: es el "deseo", en el campo de la voluntad; el "concepto" (o "representación"), en el área del pensamiento; la "imaginación", en el plano del arte y de la poesía. Al "querer" corresponde el "pensar" y lo que, a falta de vocablo más rigurosamente filosófico en el mundo de la "fantasía", podemos entender como el "soñar", lo cual no es una metáfora ni un símil poético, sino un "valor", tal y como lo entendieron los dramaturgos barrocos, Shakespeare o Calderón, los místicos cristianos y la filosofía india.

La vieja máxima spinozista "nec flere nec ridere, sed intelligere" ha sido, pues, sustituída enteramente, porque llorar y reir es lo propio del sentimiento, y el sentimiento toma, en la estética de la Ilustración, la categoría antes concedida solamente al pensar, al raciocinar, si es cierto que, como Schopenhauer afirma, mientras escuchamos una música "pensamos *en* sonidos", conforme mientras contemplamos una obra de pintura "pensamos *en* formas plásticas"; formas, en estos casos, equivalentes a los "vocablos" en el lenguaje, y que en la música son compuestos complicados de relaciones armónicas y rítmicas percibidas bajo una forma temporal como sustancia "melódica".

Desde el momento en que el "contenido" de la obra de arte es otra cosa distinta del contenido lógico en el pensamiento, la actividad escrutadora de éste, que entendemos por Filosofía, tendrá que denominarse, aun siendo paralela a ella en aquel otro plano, con otro vocablo. Este es el de Crítica. Crítica, en el mundo del arte, es tanto como su filosofía peculiar, y así lo han preferido denominar algunos pensadores sobre arte, como Hipólito Taine, a su sistema de crítica,[26] sin perjuicio de que otros filósofos apliquen el término "crítica" a sus pensamientos en materia de lógica para distinguir su actividad de la del pensamiento metafísico, porque ocurre que el modo de operar de la crítica supone un método ceñido de análisis del fenómeno (en la Lógica, el juicio, la razón pura; en el arte, lo específico a cada uno de sus aspectos). Crítica y Estética son dos ramas del mismo árbol; pero la primera es de un carácter analítico, frente al psicológico, propio de la segunda; más científico, podría decirse, aquél; más "fenomenológico"; al paso que la Estética se mueve en ondas más flúidas. El "siglo de la filosofía", como se consideraba a sí mismo el XVIII, se desdobla en "siglo de la crítica", y ambas actividades componen en su mayor parte el alcance de la Ilustración. En su período comienzan a aparecer los críticos del arte verdaderamente tales, aun cuando no es difícil comprender que esta actividad no haya nacido en esa época; pero los problemas que críticos como Diderot o Rousseau levantan son ángulos que meten todavía su cuña en nuestro tiempo mismo, pese a lo decaído de algunos puntos de vista que no fueron sino resonancias del momento.

Si lo que impulsa a la creación artística es una "fuerza que busca su forma", conforme la "idea" buscaba la suya en el pensamiento lógicamente definido, el hombre que equivaldrá dentro del terreno del arte al "filósofo" será el "genio". El vocablo podrá abaratarse extendiéndolo a no importa qué otra actividad espiritual (y aun de bajos niveles, pues que puede hablarse de un "genio culinario" como Vatel, de un "genio de la agricultura" como Arthur Young),[27] pero la idoneidad del vocablo a la cosa tiene su pureza exclusivamente en el terreno del arte: el "genio" no consiste en una potencia extremada

de tal o cual cualidad, aunque por extensión pueda decirse que Newton es el genio de la Física o Descartes el genio de la Matemática. Tener "genio" no es, por lo menos desde este instante, poseer una aptitud especial para una actividad determinada, ni menos se aceptará la alegoría mitológica de que se está inspirado por un "genio" como por un "daimon". El más estricto sentido etimológico del vocablo parece que sea el más adecuado, pues que "génos" en griego va implícito a la idea de engendrar algo, y lo propio del artista consiste en su capacidad creadora, desde la "poíesis" (*poësis, actio,* en latín) a la pintura y la música que son, en este sentido, actividades "poéticas"; de manera que, sin forzar la alegoría, se entiende bien que "genio" es el que "engendra" obras de arte, que tienen un espíritu y un cuerpo "físico" a diferencia de la obra del pensamiento, de la filosofía, que se mueve en un ámbito incorpóreo.[28] Si la estética de la Ilustración, que estaba muy preocupada por hacer una escala de jerarquías intelectuales, coloca al "genio" en el más alto peldaño, no hará más que responder al impulso ascensional que va a cobrar, sobre todo desde Rousseau, el "valor" del "sentiment" y es también fenómeno correlativo de la importancia que el arte cobra desde la Ilustración, tanto en su función social como en sus "valencias"; en la importancia psíquica e inteligente de su contenido; de su capacidad específica también, es decir, por su riqueza tectónica; su valor como técnica pura, que ahora va a ser algo más que el mero "procedimiento", la manufactura mediante la cual se construían las obras sometidas al patrón clásico.

La dualidad establecida en la Ilustración entre la Razón y la Imaginación toma ahora caracteres más sucintos como dualidad entre genio y regla; conceptos, ambos, que se adhieren: el primero, a una idea de libertad; el segundo, a una idea de precepto. El genio aspira a lo trascendente, la regla es inmanencia. A la categoría genial corresponde la sustancia de lo bello, conforme a la categoría pensante la sustancia de la verdad y a la categoría ética la sustancia de la bondad, de lo bueno. "Le beau, le vrai et le bien" fué el apotegma que, en los tiempos nuevos, vendría a reproducir la teoría platónica; pero en ésta había una triple compenetración de esencias que daban por resultado el tipo de vida superior, del "kalós kagathos", mientras que el Romanticismo deslinda las tres zonas y, comenzando por decir que "ese cielo azul, que todos vemos" ni es cielo ni es azul, termina, en las postrimerías del siglo romántico, por afirmar que el hecho de que un hombre sea un envenenador no prejuzga sobre la calidad de sus dibujos o de su prosa.[29]

La Ilustración tardó bastante en encontrar en el genio el ápice de la curva artística. El genio es privativo del artista productor y, antes de enfocar el arte desde este punto de vista, lo había considerado desde el del consumidor, desde el "honnête homme" para el cual se construía la obra clásica y que era, en él, materia para la discriminación de su "goût", el cual, por otra parte,

no era materia discrecional ni discutible, sino materia de preceptos cuyo fino atisbo denunciaba la calidad social del degustador, lo mismo que cuando apreciaba a la primera el año de un vino o el pedigree de un caballo, o el punto de "bienséance" que había de ofrecerse a un determinado personaje.

Si hay, por consiguiente, una interrelación entre el genio que crea y la obra creada por él, habrá en consecuencia que aceptar nuevos "imperativos categóricos" que se abocetarán en la Ilustración y se expanderán en el Romanticismo: el contenido de la obra y su singularidad; la forma en la cual aquél se incorpora y su originalidad; lo insólito o novedoso de todo ello, fruto de la personalidad "hors de rang"; porque, acentuando los caracteres de lo genial, se tenderá a aceptar por genio tan sólo lo que está fuera de la serie, del hábito, de la norma. No es que el arte anterior, que cuajado en su aspecto moderno es cosecha granada en el XVII y que va a continuar por todo el XVIII, no admita o considere ventajosas esas circunstancias, sino que, cuando lo hace, sólo será hasta un cierto punto, no como cualidades eminentes (o caracteres primarios, como diría Taine) y siempre y cuando que no quiebren el pacto entre el artista a sueldo y el señor que "encarga" o "emplea" al artista. Pasados todos esos "caracteres" al plano superior y convertidos en prerrogativas del genio, ¡con qué orgullo va a cambiar el artista en los albores románticos su dorada librea por su libertad de oro! Los lacayos del príncipe de Conti pueden apalear a Voltaire por delegación; el arzobispo Colloredo puede largar en persona un puntapié bajo los faldones de la casaca de Mozart. Cuando Beethoven se niega a descubrirse al paso de los príncipes que Goethe saluda tan por lo bajo, lo que debe entenderse en ello es la marcha ascensional del genio como factor social: el proceso de liberación en todos esos órdenes, éticos o estéticos, se plantea y desarrolla durante la Ilustración; es una de sus consecuencias inmediatas, y el Romanticismo los va a encontrar ya a punto de madurez.

Así entendida, la obra de arte es, también, un fruto maduro. Su sazón no ha ocurrido caprichosamente. Ha necesitado la visita del sol, del agua y de los vientos; toda una serie de fenómenos "naturales" que son, como tales, necesarios. La perfección en la obra de arte es, pues, una consecuencia "necesaria", "natural". Natural "del" genio y "al" genio, se comprende que, para poder realizar libremente y sin coacciones su obra, éste "necesitará" que se le ponga en condiciones de realizarla. Una nueva ética del artista va a surgir, pues que, como el gusano que se transforma en mariposa dentro de su capullo, precisa que se le deje realizar en el silencio y en el apartamiento su taumaturgia. En su calidad de cosa "única", la obra de arte subirá enormemente en consideración, si no en precio, de manera que el artista de los tiempos nuevos será, con frecuencia, tan alto como un rey y tan indigente como Diógenes.*

* "Esta unidad entre *exigencia* y *hecho*, entre forma artística y opinión reflexiva, no

Cuando hemos mencionado, hace un momento, el sentido original que tenía en el griego el vocablo "genio" no lo hemos hecho con la intención de investigar el contenido de este vocablo en la estética de los siglos XVII y XVIII, basándonos en la Filología que es una ciencia frecuentemente engañosa, porque los vocablos cambian de significado en el transcurso del tiempo aun sin necesidad de cambiar de forma, y a veces, en reciprocidad, conservan la idea primera a través de sus modificaciones. Morfología y Semántica son dos ramas de la Filología que deben ser examinadas a sus luces conjugadas; no nos hemos limitado a mencionar aquel lejano origen porque parece que el sentido que el vocablo adquiere cuando la Ilustración ya ha hecho su principal tarea, se acerca más a la idea radical que no a la que la prestaba el punto de vista clasicista. Descartes, que había metido al mundo en la reja de sus abcisas y coordenadas, tenía que concebir al artista como al pájaro cantor dentro de la jaula de la retórica. No desdeña el arte, ni mucho menos, sino que, como en las disciplinas medievales del trivium y el quadrivium, entiende que es menester incluir la Música en el ciclo matemático de la Geometría, la Aritmética, la Optica y la Astronomía. Piensa que el arte, en general, debe quedar sometido a la rigurosa disciplina que aplica a las ciencias matemáticas tanto como filosóficas, físicas tanto como psicológicas, y no puede creer que algo que entra dentro de la "sabiduría universal", de la "sapientia universalis", pueda quedar al arbitrio del gusto, del "goût", si bien el siglo XVIII entiende el "goût" como toda una disciplina social a la cual corresponde una actitud de la persona hacia el arte y en reciprocidad, una ordenación de éste, que pertenece al curioso punto de vista del hombre del siglo XVIII, entendido por "decorum", de que hablo a seguida con el detenimiento necesario. Ambos, "decorum" y "goût" son hermanos. Fenómeno típico de esa época que la Ilustra-

es cosa buscada, ni obtenida artificiosamente, sino que resulta directamente del encuentro, del entreveramiento dinámico de sus fuerzas formativas fundamentales. Tales fuerzas son las que, como resultado necesario e inmanente, producen una nueva manera y una nueva dimensión del proceso artístico creador. También esta síntesis, con la que se cierra la cultura del siglo XVIII y en la que llega a la cima, es obra por completo del trabajo continuo, paciente, que este siglo ha realizado paso a paso. Entre los títulos imperecederos del Siglo de las Luces tenemos la realización de este trabajo: ha logrado, con una perfección que no tiene precedente, reunir lo crítico y lo creador transfundiéndolos uno en otro." EC, p. 264. El autor ciñe más circunstanciadamente su pensamiento a Alemania, y dice que dicha unidad se logra "en la historia espiritual alemana del siglo XVIII". Lo que musicalmente correspondería a esa localización es la madurez del estilo sinfónico en las últimas obras del clasicismo vienés, con MOZART y HAYDN, en seguida con BEETHOVEN y, por encima de todo ello, la gestación de la sonata romántica. Planteada así la integración de la obra de arte, la captación de sus valores estéticos no será ya cuestión de "gusto". El nuevo público los percibirá "intuitivamente" mientras que el crítico los percibirá por vía reflexiva. Lo primero supone una actividad que ha transformado enteramente el "goût" francés en el "gusto" del siglo XIX. El segundo caso está más cerca del "goût" original y hace de la crítica como una segunda potencia de él.

ción transforma completamente, junto a las costumbres, de manera que si con Descartes y en seguida con Batteux, d'Aubignac, le Bossu y Boileau mismo el arte tiene un modo de disciplina o de método común con la ciencia (es decir, que la Estética opera sobre la materia objetiva considerada como bella), más tarde, y a causa principalmente de las ideas que elabora la Ilustración, la Estética cambia radicalmente de trayectoria. El ejercicio del gusto inclina las experiencias estéticas hacia un mayor subjetivismo y, cuando aparece el concepto avasallante del genio, cuyas intuiciones son lo único valedero en este terreno, en prioridad a las "reglas" y a los "principios" de la estética anterior, se estará a un paso de la nueva estética. Estética "romántica", frente a la estética "clásica", cuyas esencias luchan entre sí en un sentido análogo al genio contra la razón, a la imaginación contra el entendimiento. No es que la lógica, la razón y el método desaparezcan en el nuevo sistema de estética, sino que todo ello aparece liberado de apriorismo, de leyes preconcebidas que servían para producir el arte y a los artistas en serie; diversas "clases" de arte y una "clase" especial de artistas: ideal de lo "clásico" y del "clasicismo", como veremos en seguida.

La estética clásica entendía al genio como ingenio.[30] "Ingenium", en este sentido, no está entendido como agudeza de espíritu, habilidad poco menos que manual, chiste y chispeante invención, sobre todo, social. El valor que la estética clasicista da al vocablo tiene mayor nobleza y profundidad, pero sus límites no estarán nunca definidos, de modo que cuando la idea de lo genial fué tomando sus nuevos caracteres y un filósofo como Shaftesbury habla ya del genio en su nueva acepción, lo hace casi sin darse cuenta de ello y como si el vocablo se hubiese utilizado así desde tiempos atrás. En todo caso, parece que sea en el pensador inglés, apenas nacido el siglo XVIII, donde el vocablo tiene ya una acepción más próxima a nuestro entender, o al sentido romántico, que en los pensadores anteriores inmediatamente a él, y aun, por algún tiempo, en sus coétáneos. En todo caso, la idea que eleva al genio a una categoría crecientemente superada no es una idea revolucionaria, sino que se basa en la anterior del genio como razón, sólo que ahora, será, con José Mª Chenier, una "raison sublime". Los clásicos, con todo su amor por la forma preestablecida y el imperio de la regla, siempre sintieron el estremecimiento de la sublimidad, por muy razonable que fuese. Es un paso importante, porque todavía los poetas que arrastran su clámide, coronados de arrayán mientras cantan sus alejandrinos al compás de la cítara apolínea, no ven en el genio ni en el talento ni en la "vertu", —que no es tampoco nuestra "virtud" sino la idea de la "virtus" latina, la "eficacia", que en Italia conduce al "virtuosismo"—, nada específicamente "genial". Que dentro de la misma estrofa Chenier juzgue primero al genio como "bon sens" y en seguida como "raison sublime" es mucho, pues que todavía en 1769, medio siglo largo des-

pués de morir Shaftesbury, d'Aubignac ponía la estética, por lo menos en el teatro, a los pies de la más trivial idea del "sens commun". Sentido común que también tenía otro matiz distinto del de nuestros días y que era lo que se oponía al "sens propre"; dicho de otro modo, las ideas o la invención particular, personal, "original" frente a las que pluralmente predominan en las masas, siquiera fuesen las masas de las gentes de "goût". Merece citarse entera la estrofa de José María Chénier,[31] porque contiene todas las definiciones oportunas:

C'est le bon sens, la raison qui fait tout:
Vertu, génie, esprit, talent et goût.
Qu'est-ce vertu? raison mise en pratique;
Talent? raison produite avec éclat;
Esprit? raison qui finement s'exprime.
Le goût n'est rien qu'un bon sens delicat,
Et le génie est la raison sublime.

Shaftesbury, que murió joven, no metodizó sus ideas. Desarrolladas poco después de su muerte por Francis Hutcheson,* alcanzan mayor fuerza de penetración en la transformación de la estética del siglo XVIII. Un punto importante en ellas es reconocer que existe un sentido especial para recoger en nuestra psique las cualidades de lo bello, conforme el oído recoge los sonidos o el ojo la luz; "sensibilidad" estética que marcha pareja con la "intuición"; aquélla, más propiamente en el recipiendario de la obra de arte; ésta, en el artista creador, pero ambas conjugadas en la frescura, espontaneidad de la obra de arte, que son puntos también examinados por Shaftesbury.

En el fondo, si Hutcheson creía que la facultad que percibe lo bello es innata y existe a priori en determinados individuos, entre los cuales el genio es el que está más alto en categoría, su idea es equivalente a la del "goût" porque éste, en principio, no es sino la capacidad de reconocer los atributos de la belleza en sus varios aspectos, desde la plástica hasta la "bienséance". Sólo que el inglés, como su maestro, no pensaba que fuese una capacidad susceptible de evolución, de educación, y el francés, al contrario, llegaba "casi" a pensar que el "goût" depende mucho de la educación temprana y del constante ejercicio aunque partiese de la base de que, sin tener una cierta predisposición nativa, el caballero más educado sólo sería capaz de encontrar lo "impecable" en el arte según las reglas, la sujeción al código "clásico" poco más o menos como Boileau lo redactó en su "Art poétique".[32] Se ve, pues,

* *"Inquiry into the original of our ideas of beauty and virtue"* (1726). Tanta reputación alcanzó esta obra que en 1729 era nombrado su autor profesor de Filosofía moral en Glasgow. El es quien inventa el término "moral sense" frente al "common sense", extendido de la Etica a la Estética.

que entra ahora en la Estética una cualidad en juego con una cantidad; de modo que si la cantidad varía en más o menos la obra de arte se aproximará a la estética clásica o a la romántica, según el caso. Es la idea de Gluck y de Beethoven acerca de la transgresión de las reglas, que d'Aubignac no podía comprender en el terreno del teatro, tan supeditado al "sens commun" como luego lo estaría el sentido burgués, de tal manera que si a él le parece que toda licencia es un pecado horrible ("la licence est un crime qui n'est jamais permis"), como por ejemplo gastarle una confianza al rey o tirar un pellizco a sus queridas, lo que parecería un crimen a los románticos, aun desde sus primeros tiempos con Gluck y Beethoven, consistiría en no reírse a tiempo de las medias del Emperador o no gastarle alguna jugarreta al filisteo y a las damas que dormitan en el "Concierto espiritual", como Haydn en su sinfonía de "la sorpresa".

El principio cuantitativo que acabamos de aludir tiene en las "Réflexions critiques sur la poésie et la peinture" del Abate Dubos[33] un sentido que es pariente próximo de la "intensidad" romántica, de la misma manera que el "sentiment" de Juan Jacobo tomará, por ese hecho, un carácter de "emotividad", que conducirá, en principio, a la pasión en las inspiraciones de la nueva estética. Ya en Dubos se plantea la estética de lo "patético", el "pathos" dionisíaco frente al "ethos" platónico que entraba tan principalmente en el ejercicio del "goût"; en él, hay un "ethos" predeterminado por las reglas, como en las viejas escalas o modos de la música griega, cada cual con su "ethos" correspondiente, de tal modo que era incomprensible para el griego que se cantase en el modo que correspondía a apriori al sentimiento heroico una melodía puesta a un texto amoroso, por vía de ejemplo. El precepto que Dubos formula diciendo que se "sea siempre patético para que los espectadores no decaigan nunca" en su ánimo, puede sin duda aplicarse al arte clásico pero, de hecho, fué el principio fundamental del romántico. Ese matiz vivo del sentimiento es, después de todo, perfectamente "natural"; está enteramente dentro de las ideas de Juan Jacobo y cuando entiende al arte como un medio de conmover o de agradar sienta las bases de un hedonismo estético que traerá hondas y largas consecuencias hasta las puertas mismas del futurismo italiano de nuestro siglo, en donde se concebía a la música como un "arte di stupore". Arte, en serio, de dejar estupefacto al auditor, que tuvo un antecedente en el ánimo de "épater au bourgeois", de aturdir al filisteo y que, a su vez, es una consecuencia vulgar de la ironía romántica. Pero ya volveremos a este terreno.

Shaftesbury a primera hora, Schopenhauer a la última, habían comprendido el sentimiento estético como una liberación, una redención de las cadenas con que nos ata a la realidad de la vida cada episodio cotidiano. El inglés ve dos términos en el efecto que el arte nos produce: el más tranquilo

es una especie de "complacencia desinteresada" que corresponde a la "pura contemplación" del alemán; pero aquél prevé que la intensidad del efecto puede levantar en nosotros un estado dionisíaco, un "entusiasmo", como el de las bacantes helénicas, que nos transporta a regiones superiores de la vida espiritual. Más frío y desengañado, más viejo también, el filósofo del pesimismo se contenta con una "sofrosine" de no menor alcurnia que aquel primer sentimiento, pero indudablemente menos expuesta a las consecuencias de su embriaguez, siquiera sea espiritual; consecuencia que puede ser la desilusión, el desengaño a posteriori. Matices sentimentales claramente entendidos por el artista romántico y que le llevan a terminar sus sonatas, en ocasiones, como Beethoven, o Tchaikowsky en su "Sinfonía patética", con un trozo lento, cargado de una expresión tan sombría que, en el músico ruso, no conduce a otras perspectivas sino a la del probable suicidio.

Sobreponiéndose a la estética del placer o del dolor, netamente románticas, y más la segunda que la primera, un pensador tan temprano como Shaftesbury comienza por entender que la forma es una consecuencia interior del sentimiento inspirador. Concibe así la "contemplación" como un alto ejercicio estético que, a través del sentimiento producido en nosotros por la "impresión" primera de la obra, nos conduce a la percepción de la forma pura. No parece que se haya entendido este criterio del filósofo inglés en todas sus consecuencias, las cuales solamente aparecerán en la música romántica más calificada, ya en sus últimos períodos, pero cuyo estado culminante anuncia el dicho beethoveniano de "Durch Leiden Freude", a la alegría por el dolor, que habría que entender como la alegría de la contemplación desinteresada, de la sofrosine. Como en el templo byroniano que se contempla desde lejos, un nuevo punto de vista se apercibe, un nuevo paisaje, que otra vez, pero ahora con nueva, intensa suma de experiencias, podría entenderse como "clásico". Tal clasicismo no sería ya el del siglo XVIII y es menester dejar aquí las cosas.

Para no adelantar los acontecimientos bastará decir que a la anterior "estética de lo bello" sucede, por el camino mencionado, una "estética de lo sublime" que ya está explícita en Burke y en su obra de mediados del siglo (1756) sobre el "Origin of our ideas of the sublime and beautiful". Ideas que habían preocupado a los clasicistas más engolados como Boileau; pero vista la estatua por su peana, porque lo sublime en la escuela clásica francesa es imagen perfecta de la inmovilidad, de la frialdad, de la imponente mudez: lo antagónico, justamente, a lo que "conmueve". Burke lo veía bien, pues que decía que si lo bello reúne, lo sublime aísla. Es, desde luego, un "desprendimiento", una "aloofness", como en la contemplación, entusiasta o pacífica, pero con un matiz que apenas se concibe sino en la tragedia; un matiz con algo de horror en él, un "sublime" baudelairiano "qui n'enivre que les

forts" y que, en todo caso, es la busca del "frisson" romántico: "a sort of delight full of horror, a sort of tranquillity tinged with terror",[34] definición que el autor de "Les Fleurs du Mal" habría encontrado admirable.

NOTAS

[1] *Vid.* Alfred EINSTEIN, *"Mozart"*, Nueva York, 1945, cap. 5: "Patriotism and Education".

[2] El concierto público, entendido como ejecución ante un auditorio que paga una cantidad por derecho "de entrada" en el local donde se ejecuta una serie de piezas mencionadas en un "programa", bien de orquesta o de diferentes instrumentos y canto, parece haber comenzado en Londres antes que en otras ciudades europeas, salvo, acaso, alguna italiana.* Los del violinista John Banister se celebraban en aquella capital entre 1672 y 1678. Thomas Brittòn, conocido por "el carbonero de Haendel" (the Musical Small-Coal Man) fundó en 1678 una especie de club que ejecutaba conciertos de cámara semanales de pago en la parte alta de su carbonería, Aylesbury Street, Clerkenwell. El acceso, independiente de aquélla, se hacía por una escalera exterior que daba sobre una callejuela y gentes de la categoría de Haendel, que era una especie de presidente de la sociedad y que se sentaba ante el clavicémbalo, Pepush, el anteriormente mencionado John Banister, el poeta John Hughes, el pintor Woolaston, tomaban parte en los conciertos a los que asistía un público reducido pero muy selecto. La primera audición era gratuita, pero si el concurrente deseaba inscribirse en la sociedad pagaría después diez chelines al año. Britton, que era un hombre de gran cultura, especializado en materias curiosas como la alquimia, ciencias ocultas y que era además un notable coleccionista de libros antiguos, gozaba de la amistad de los condes de Oxford y otros coleccionistas famosos. Tuvo parte en la fundación de la Harleian Library y bajo el estímulo de su ejemplo se fundó en 1710 la Academy of Ancient Music y varias entidades más que la siguieron y en donde se celebraban, de una manera más o menos normal, conciertos públicos. Una de las más célebres fué la denominada "Concert of Ancient Music", que existió entre 1776 y 1848 y en donde se ejecutaba música que tuviese más de veinte años de haber sido compuesta. Tenía una orquesta propia que en su primera forma constaba de 16 violines, 5 violas, 4 violoncellos, 2 bajos, 4 oboes, 4 fagotes, 2 trompetas, 4 trompas y un trombón, aumentando más tarde el grupo instrumental con flautas, clarinetes, timbales, un arpa y percusión. A la orquesta se unía un grupo coral. Cerca ya de su fin, Mendelssohn figuró como uno de sus solistas. La entidad, conocida por "Professional Concerts", se fundó en Londres en 1785 y fué en ella donde actuó Haydn en sus viajes a la capital londinense.

Los conciertos públicos comenzaron a esparcirse por Alemania y el norte de Europa por los primeros años del siglo XVIII bajo el título de "Collegium Musicum", que en un

---

* "Famosi erano due o tre concerti in Ferrara, il concerto di Venezia e quello dei Filarmonici di Verona... Questi concerti erano diretti da un maestro o da une reggitrice che battevano il tempo. Le prove erano molte e diligentissime, grande la regole e la disciplina", en la segunda mitad del siglo XVI y la primera del XVII, según Ercole Bottrigari, citado por Luigi TORCHI en *"L'accompagnamento degli strumenti nei melodrammi italiani"* (R. M. I., Turín, I).

principio eran entidades dependientes de las Universidades.* Una de las más tempranas es la fundada con ese nombre por G. Ph. Telemann en Leipzig, en 1704 y celebraban sus conciertos en las Neukirche con música principalmente religiosa, pero entre la cual fueron tomando importancia los trozos instrumentales o de carácter profano. Telemann fundó asociaciones análogas en otras ciudades del norte de Alemania, como Francfort (1715) y Hamburgo (1722), en donde murió en 1767.

De mucha mayor importancia fué la institución fundada por Philidor en París en el año 1725 con el nombre de "Concerts Spirituels", que fueron tomando incesante incremento desde su primer papel de hacer oír música de carácter elevado, instrumental y vocal, en los días de Cuaresma de cada año, hasta que fueron suprimidos en 1791 al comenzar la Revolución. Su ejemplo fué imitado en varias ciudades alemanas como Leipzig, Berlín, Viena, y en Estocolmo. En 1805 se los volvió a revivir, pero la fundación de la orquesta del Conservatorio ("Société des Concerts du Conservatoire"), bajo la dirección de Habeneck, en 1828, privó de importancia a aquéllos, que sin embargo aparecieron más o menos regularmente por los días de Semana Santa para ejecutar música religiosa. Otras sociedades de conciertos públicos existieron en Francia en el siglo XVIII, como la titulada "Concert des Amateurs", la más importante en su tiempo y la más regular, que se fundó en París en 1770 y que dirigía Gossec. Más tarde tomó el nombre de "Concert de la Loge Olympique", cuando el violinista Fonteski introdujo en Francia las sinfonías de Haydn. La orquesta de esta entidad tuvo mucha reputación y pasó por ser en su día la mejor de Europa. Haydn escribió para ella seis sinfonías conocidas por ese nombre (entre 1784 y 1789). En imitación suya nacieron el "Concert de la Rue de Cléry" en 1789 y el "Concert Feydeau" en 1794, que duraron hasta 1802 y en donde actuaron Kreutzer, Rode y otros artistas de gran reputación como el cornista Fred Duvernoy. De mayor importancia fueron los "Concerts Français", que eran en su origen concursos públicos de los alumnos de la Escuela Real de Música y Declamación, y que en 1801 comenzaron a actuar como entidad independiente. Habeneck, que entonces tenía veintidós años y que comenzaba a llamar la atención como director, fué uno de los que dirigieron aquella orquesta, en la que entraban principalmente alumnos del Conservatorio. Su interpretación de las sinfonías de Beethoven es un hecho fundamental en la historia de los conciertos públicos en Francia, y tan notable llegó a ser que parece que su reputación llegó hasta Beethoven mismo, quien pensó en marchar a París para escuchar esa orquesta.** La primera audición de una sinfonía de Beethoven en París se llevó a cabo en esa entidad el 22 de febrero de 1807, con la Sinfonía en Do mayor en el programa. Al fundar Habeneck en 1828 las "Matinées dominicales" con la orquesta del Conservatorio, comenzó una nueva etapa de aquella entidad, que se hizo rápidamente célebre como "Concerts du Conservatoire". El primer concierto, el 9 de marzo, contenía la Sinfonía Heroica, un concierto de violín de Rode, varios fragmentos de óperas de Cherubini, su overtura "Les Abencérages" y varios

---

* Los "Collegium Musicum" eran ya viejos en tiempos de Reinhard Keiser (1673-1739) que los revivió entre 1697 y 1702 con el nombre de "Conciertos de Invierno", principalmente con cantantes.

** En sus recuerdos sobre Beethoven el barón de Trémont, auditor en el Consejo de Estado, que residió en Viena entre 1809 y 1810 dice que Beethoven estuvo a punto de acompañarle a París, lo cual no llegó a realizarse por varias circunstancias. "Quería oir en París las sinfonías de Mozart (no nombró las suyas ni las de Haydn) que el Conservatorio ejecuta, se dice, mejor que en ninguna otra parte". (V. PROD'HOMME: *Les Symphonies de Beethoven*, París, 1906, p. 284.)

trozos sueltos: un dueto de la "Semiramis" de Rossini y un solo para trompa de Meifred, tocado por él mismo. Los programas de los conciertos públicos continuaron mezclando durante largo tiempo los trozos instrumentales y los vocablos, incluso en los programas que corrían principalmente a cargo de un solista instrumental. El concierto para piano solista, bajo el nombre de "recital", parece haber sido adoptado por Franz Liszt, en primer término, en sus "Recitals", así llamados, de los Hanover Square Rooms, en Londres (9 de junio de 1840). Sir Charles Hallé aceptó después el vocablo para sus conciertos titulados "Hallé's Pianoforte Recitals", que celebraba en su propio domicilio de Manchester, donde desde 1850 dirigía los "Gentlemen's Concerts", para orquesta.

Las principales entidades que establecieron regularmente los conciertos públicos en países germánicos fueron la "Tonkünstler Societät", fundada en Viena el año 1772, y los conciertos de la "Gewandhaus", en Leipzig, desde 1777. Los conciertos públicos, de orquesta principalmente, conocieron su auge cuando, tras de las campañas napoleónicas, terminó prácticamente el anterior sistema de mecenazgo o patronatos. Al mismo tiempo la importancia creciente de la escuela vienesa de sinfonía convertía esta actividad en importante factor en la nueva sociedad del siglo XIX, de cuyo arte fué en seguida el principal organismo.

Las sesiones orquestales conocidas por los "Gewandhaus Concerte", que comenzó a dirigir J. A. Hiller en Leipzig en la fecha indicada, sucedían a sus "Liebhaberkonzerte", que llevó a cabo entre 1763 y 1778. El título de aquéllos, pronto famosos en toda Europa, se debe a que hasta 1884 se verificaban en el local de la Corporación de los Pañeros (Alte Gewandhaus, Vieja Casa de los Paños), sustituída por la Neue Gewandhaus, ya propiamente como sala especial de conciertos, que hoy subsiste. Los conciertos que su orquesta celebró entre 1835 y 1847 bajo la dirección de Félix Mendelssohn contribuyeron poderosamente a su reputación y a la difusión de la nueva música germánica.

En América hay noticias de conciertos públicos, o mejor dicho, recitales, de canto e instrumentales, desde 1731 (Boston), 1732 (Charleston, S. C.), 1736 (Nueva York), 1757 (Filadelfia). Diferentes sociedades de conciertos fueron fundadas desde 1800 en Boston (1815: "The Haendel and Haydn Society"), en Nueva York (1842: "The Philarmonic Society").

En España, los "Conciertos Clásicos" del Buen Retiro comenzaron en 1861 y siguieron luego bajo la dirección del famoso contrabajista Giovanni Bottesini. Hasta 1870 hubo conciertos sinfónicos en el teatro del Príncipe Alfonso dirigidos por Monsieur Arbán, solista de cornetín de pistones, que los inaugura en 1865. La primera entidad orquestal fija se funda en Madrid en 1866 por Francisco Asenjo Barbieri, con el nombre de "Sociedad de Conciertos". Barbieri había fundado otra sociedad orquestal y coral en 1859, pero fué de corta duración. En 1860 se fundó la "Sociedad Artístico-Musical", que dirigieron alternativamente Gaztambide, Monasterio y Barbieri. Este inaugura en 1864 los conciertos al aire libre en los jardines denominados de los "Campos Elíseos", en las que entonces eran afueras de Madrid, en la calle de Alcalá.

En un ambiente de "música de cámara" se celebraban conciertos de pago en la Botillería de Canosa, en Madrid, desde 1822. El cuarteto lo integraban Vaccari, Ortega, Asensio y Brunetti. El violinista montañés Don Jesús de Monasterio fundó en 1863 la "Sociedad de Cuartetos" en Pérez, Lostán y Castellano. Sus sesiones, importantes por lo que significaron para la cultura musical madrileña en esa época, se celebraban los domingos en casa de Monasterio, pasando después al saloncillo del Conservatorio. V. CASTRO Y SERRANO, "Los Cuartetos del Conservatorio", Madrid, 1866.

BIBLIOGRAFIA: Michel BRENET, *"Les concerts en France sous l'ancien régime"*. 1900. Constant PIERRE, *"Le Concert Spirituel,* 1725-90, précedé d'un historique des con-

certs publiques à Paris", 1900. ELWART, *"Histoire de la Société des Concerts du Conservatoire"*, 1860, continuada por DELDEVEZ, DANDELOT y H. DE CURZON hasta 1911. *Grove's Dictionary of Music and Musicians*, artículos *"Concert"* y otros. K. MEYER, *"Das Konzert"*, 1926. G. PINTHUS, *"Die Entwicklung des Konzertwesens in Deutschland bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts"*, 1932. S. HANSLICK, *"Geschichte des Konzertwessens in Wien"*, 2 vols., 1869-70. A. DÖRFFEL, *"Geschichte der Gewandhauskonzerte"*, 1881. Adolfo SALAZAR, *"La Música Contemporánea en España"*, 1930.

[3] El "Conservatoire de Musique" se fundó, como institución libre de enseñanza musical, por decreto de la Convención Nacional Francesa, el 3 de agosto de 1795, por sugestión del comista Rodolphe, que había sometido un plan al ministro Amelot en 1775. Por consejo de Gossec el barón Breteuil llevó el proyecto a Luis XVI, que confirió a Gossec el encargo de dirigir una "Escuela Real de Canto", lo cual hizo ese mismo año en el Hôtel des Menus Plaisirs du Roi, donde después quedó instalado el Conservatorio hasta el año 1910, en que se trasladó al número 14 de la calle de Madrid, antiguo colegio de los Jesuítas, donde continúa hasta el momento actual. Desde 1786 se celebraron conciertos públicos en aquel local, que completó su nombre con el de "Ecole Royale de Chant et de Déclamation Lyrique". La banda municipal que dirigía Bernard Sarrette desde 1790 abrió en 1792 una "Ecole Gratuite de Musique de la Garde Nationale Parisienne" que en 1793 tomó el nombre de "Institut National de Musique". Al fundarse el Conservatorio las anteriores entidades se fundieron dentro de él. Poco después Sarrette fué nombrado director dando un gran impulso a sus enseñanzas. Catel, Méhul, Rode, Kreutzer y otros profesores redactaron los primeros "Métodos". En 1800 Napoleón reorganizó el Conservatorio, que quedó bajo la dirección de Sarrette. Entre su personal docente se encuentran los nombres de Gossec, Méhul, Lesueur, Cherubini, Monsigny, Berton, Garat, Gaviniés, Rodolphe, Adrien, Baillot, Boieldieu, etc. Tras varias modificaciones, Cherubini fué nombrado director en 1822, en cuyo puesto estuvo veinte años. Lo sucedió Auber, hasta su muerte en 1871, y después siguieron Ambroise Thomas, Théodore Dubois, Gabriel Fauré y Henri Rabaud. La entidad, que siempre tuvo en su plantel a los profesores más ilustres de su tiempo, fué la que tuvo mayor autoridad en Francia y de sus aulas han salido la inmensa mayoría de los músicos franceses, hasta los más avanzados del último momento. Su biblioteca es famosa. Contiene 22,000 partituras, 3,000 volúmenes sobre literatura musical, entre ellos algunos raros, más de 5,000 volúmenes sobre canto y más de 500 tratados de Armonía, Contrapunto, Fuga, Composición, etc.

BIBLIOGRAFIA: Constant PIERRE, *"Bernard Sarrette et les origines du Conservatoire"*, París, 1895. C. CHOUQUET, *"Le Musée du Conservatoire National de Musique"*, París, 1875.

[4] El período que en Francia se entiende por "Illustration", en Alemania por "Aufklärung", en Inglaterra por "Enlightenment", corresponde a lo que en España se ha denominado "el Siglo de las Luces", para aludir, en términos generales y sin un gran rigor de fechas, al que en Francia decía ser un "siglo filosófico" o el "siglo de la Filosofía", es decir, el siglo XVIII. Su descripción más capaz se encuentra en el libro de D'Alembert (o Dalembert, Jean le Rond, llamado Dalembert, nacido hacia 1717, muerto en 1783, "enfant trouvé", hijo del caballero Des Touches y de madama De Tencin), "Essai sur les Elements de la Philosophie", que data del año 1759. Alrededor de él se agrupan los demás colaboradores de la "Grande Encyclopédie", cuyo prólogo escribió D'Alembert y que era un vasto emporio de los conocimientos filosóficos de la época, en la cual se transformaban las ideas filosóficas que Francia había recibido del siglo anterior, el "siglo clásico", y su optimismo racionalista, que fué cediendo al empirismo y al análisis; lo "racional" a lo "natural"; el apriorismo a la ciencia experimental. "Matemático ilustre, espíritu independiente, por encima de toda ambición e interés... crítico estrecho, cerrado al arte y a la poesía, filósofo

intolerante" (Lanson), publicó en 1753 anónimamente unos "Elements de musique théorique et pratique" que van a ser motivo de vasta discusión. Es la época en que el pensamiento francés irradia sobre el mundo entero, aunque por esos años se anuncie su próxima declinación. La "Aufklärung" alemana es la consecuencia en este país de la Ilustración francesa, tras de la cual sobreviene la reacción que conducirá allí al Sturm und Drang y en seguida al Romanticismo. "La Aufklärung —dice L. Reynaud— se implantó en Leipzig bajo la influencia de nuestras costumbres aristocráticas y de nuestra literatura clásica, gracias a los esfuerzos de Gotsched, discípulo de Corneille, de Boileau y de Voltaire, que había traducido, además, el Diccionario de Bayle y las obras de Fontenelle. En Berlín, la Aufklärung fué también la invasión de nuestras ideas bajo el reino de Federico II. Dos amigos de Lessing, Moisés Mendelssohn y Federico Nicolai, iban a hacer de esta ciudad, hasta fines del siglo XVIII, la ciudadela del espíritu nuevo. En Viena, la Aufklärung triunfó con el advenimiento de José II, cuya devoción por los filósofos franceses es conocida." L. REYNAUD, *"Histoire Générale de l'Influence Française en Allemagne"*, París, 1924, pp. 257 *ss.* En el capítulo V puede leerse cuanto se refiere a la influencia del arte francés en todos sus aspectos, arquitectura, jardines, pintura, música, poesía, sobre la Alemania del XVIII. "La literatura clásica nacional de los alemanes, que comienza a surgir alrededor del 1750, está influída principalmente por la gran corriente de la Aufklärung, que entonces arrastraba consigo a toda Europa, pero junto a esa gran corriente se deja percibir el motivo nacional." Johannes HALLER, *"Las épocas de la Historia alemana"*, 1922. "Aunque muy adelante en todo lo que existía en Europa en el siglo XVIII, el *enlightenment* inglés no era todo lo que el entusiasmo de los vehementes filósofos franceses le atribuía. Su tolerancia religiosa y su sistema de gobierno parlamentario eran imperfectos." H. A. L. FISCHER, *"A History of Europe"*, Londres, 1936-1941, p. 699. Sobre D'Alembert, *"Discurso preliminar de la Enciclopedia"*, Madrid, 1920 (traducción y prólogo de F. RIVERA PASTOR).

[5] "Il faut de l'économie, du travail opiniâtre, de la solidité, et l'absence de toute illusion dans une tête, pour tirer parti de la machine à vapeur. Telle est la différence entre le siècle qui finit en 1789 et celui qui commença vers 1815." STENDHAL, *"Armance"*, avant-propos, 1827.

[6] *Vid.* mi libro *"Música y sociedad en el siglo XX"* (ensayo de crítica y de estética desde el punto de vista de su función social), México, 1939, cap. I.

[7] El vocablo y el concepto de lo que nosotros entendemos por "cultura" en sentido traslaticio de la cultura o cultivo de la tierra al del espíritu se encuentra ya en GRACIÁN: "Sobre los favores de la naturaleza asienta bien la cultura, digo la estudiosidad y el continuo trato con los sabios, ya muertos, en sus libros, ya vivos, en su conversación". (El hombre en su punto, en *"El Discreto"*, 1646.)

[8] "En el siglo XV se inicia el movimiento literario-espiritual del Renacimiento; en el XVI llega a su ápice la reforma religiosa; en el XVII el triunfo de la filosofía cartesiana cambia por completo toda la idea del mundo. También en el siglo XVIII se puede señalar un movimiento análogo". (D'Alembert, "Ensayo sobre los elementos de la Filosofía", en CASSIRER, *op. cit.*, p. 17).

[9] El "filisteo", el "philistin" es viejo como el mundo, pero en la época romántica asume un papel importante que unas veces es reaccionario y otras es también romántico, pero a su modo, avulgarando y empequeñeciendo el espíritu del tiempo, que acepta porque se lo impone la moda, de lo cual se venga traduciéndolo a su mediocridad. Contra el filisteo combaten los "Davidsbundler", los arqueros de David que Schumann celebra en su "Carnaval". El inventor del vocablo, o su propugnador en tiempos románticos, fué Clemente BRENTANO en su humorístico opúsculo *"Der Philister vor, in, und nach der*

Geschichte" (1811, p. 13). *Vid.* Oskar WALZEL, "*German Romanticism*", 2ª parte, III, Romantic Satire. IRVING BABBITT, "*Rousseau and Romanticism*", cap. VII, Romantic Irony. F .A. WATERHOUSE, "*Random Studies in the Romantic Chaos*", Nueva York, 1923, cap. I, A Short History of the Philistine. Aquéllos en un sentido crítico; éste otro, más expositivo, resume las ideas de Brentano.

10 EL "GOÛT" Y SU DESAPARICION

> Hay cierto modelo de satisfacción y de belleza que consiste en cierta relación entre nuestra naturaleza... y las cosas que nos agradan.
>
> Todo lo que se forma sobre ese modelo nos complace; ...lo que no está formado sobre él disgusta a quienes tienen el gusto bueno.
>
> Hay una relación perfecta entre una canción y una casa que están hechas sobre el buen modelo, porque se parecen a ese modelo único, aunque lo sea para cada cosa, según su género.
>
> PASCAL, "*Pensées*", I, 32.

I. *El "goût" y el "ton"*. La relación que existe entre un artista y el público ante el cual actúa ha fluctuado siempre en dos sentidos a través de las distintas épocas de la historia: o bien el público obligaba al artista a producirse según el modo de actuación preferido por aquella sociedad, o bien era el artista quien obligaba a transformarse, más o menos rápidamente, la actitud del público respecto de su creación en particular, y de un modo general respecto del concepto imperante sobre el arte. En el primer caso el artista se mueve dentro de términos prefijados a su actuación; en el segundo el artista transforma esos términos y obliga al círculo de espectadores a aceptar sus nuevos puntos de vista.

Ambas series, "público-artista" o "artista-público", tienen una zona común. Es raro el artista que deja su arte en el punto en que lo encontró, por modesta que haya sido su aportación personal; y al contrario, aun los artistas más poderosos en su originalidad han comenzado dentro del sistema creado por sus predecesores. Pero lo que importa, y lo que establece la diferencia profunda entre ambas series, consiste en la trayectoria de la voluntad creadora. En el primero de los dos casos a que me refiero, el artista acepta una voluntad de creación que está por encima de su poder personal: son "leyes" determinantes, "principios" más o menos retóricos, o bien un "gusto" determinado dentro del cual ha de moverse, so pena de herejía o extravagancia. Los artistas a quienes las historias adjudican la categoría de "clásicos", o que se han movido dentro de épocas así consideradas, han actuado de ese modo, en términos semejantes, por lo que respecta a su actuación personal, al del sastre que tiene un excelente corte y que comunica una peculiar elegancia a sus hechuras, dentro del imperio de una "moda" que él no crea, pero en la que influye, porque introduce en ella tales aportaciones que hacen aparecer como anticuadas o de un gusto rancio las maneras típicas de sus predecesores.

¿Estilo o gusto? Ambos vocablos se influyen sutilmente dentro de las artes. Los ingleses conservan en su vocabulario la palabra "gusto" importada seguramente al tiempo de los productos antillanos, mientras que los franceses hicieron desde el siglo XVII, antes aludido, un monumento nacional de ese vocablo. El "goût", en efecto, es un término tan estrechamente ligado con la vida de la alta sociedad francesa del XVII y del XVIII que quien conozca exactamente su significación preferirá no traducirlo, ya que el matiz sutilísimo del "goût" desaparece con la traducción y pierde la categoría espiritual y finos escrúpulos sociales que tiene en Francia en esa época; razón, sin duda, por la cual los

ingleses, al verter el contenido refinado que aportaba a su idioma nuestro vocablo "gusto" dentro de términos de apreciación artística y espiritual, no pensaron jamás en que dicho vocablo pudiera traducirse por el vocablo original "taste", aunque sea común el origen de ambos. Una interpretación semejante tiene, desde luego, cierta dosis de ingenuidad; pero, indudablemente, el sentido traslaticio de los vocablos se basa, por fuerza, en su raíz más simple, aunque haga perder memoria de su origen.

En nuestra época, tanto en francés como en castellano, "tener gusto" con referencia a la elección o preferencia de algo, y sobre todo en materia de arte, es tanto como decir que se tiene "buen gusto". Pero en los siglos antedichos, el "goût" fué una cosa y el "bon goût" sólo un matiz de la misma. Autores hay para enseñarnos tan fina distinción, y si se hace difícil el acceso a las narraciones de Mademoiselle de Scudery o a las cartas del Chevalier de Meré, tenemos en la respetable serie de volúmenes de Sainte-Beuve fuente sobrada de información. "Avoir le goût bon" para el caballero de Meré no es sino lo que corresponde en el ejercicio de la elección de algo —o, simplemente, en la norma de conducta seguida en un caso determinado— al "ton" general de vida en que el individuo se mueve. Ese tono, naturalmente, es la preocupación de la sociedad francesa desde fecha muy anterior al caballero de Meré y a la señorita de Scudery, "professeurs de ton et de politesse", dice Sainte-Beuve, "qui s'appliquèrent pendant des années à prêcher le décorum".

Si la adopción de la palabra "gusto" puede consistir en una paulatina elevación de su primer significado sensual —de la misma manera que la "vista" adquiere por semejante proceso una significación de perspicacia, el "tacto" se convierte en prudencia social o mundanismo, el "oído" se hace sinónimo de "oído educado", etc.—, el "tono" no es, en resumen de cuentas, sino el "tono de la conversación".

Hablando de los cuentos de Margarita de Navarra, que tan fielmente retratan el cuadro de la alta sociedad francesa, en la primera mitad del siglo XVI (Margarita de Navarra nació justamente en el año del descubrimiento de América y era la hermana mayor de Francisco I), Sainte-Beuve hace notar la importancia que tiene en esa sociedad el arte de la buena conversación. Margarita, tan refinada en sus gustos artísticos como su hermano, era notablemente letrada. Conocía el español, el italiano, el latín, el hebreo y el griego, siguiendo en esto la línea predominante del Renacimiento; y es bien sabido que la vida de puertas adentro se intensifica y se eleva espiritualmente hasta un grado supremo en cuantos núcleos sociales reciben la influencia de ese admirable movimiento. La Musicología moderna se esfuerza en destacar la importancia que la música concertada de cámara tuvo en los palacios italianos durante el Renacimiento, afición en la que todo hombre cultivado participaba, tanto como en la poesía y en la erudición, y que condujo mancomunadamente con ellas al nacimiento del teatro musical, esto es, de lo que más tarde se llamó la "ópera". (V. Cuarta Parte, cap. III.)

El pulimiento de las costumbres llega entonces a un alto grado de tersura, no sin graves excepciones, dicho sea de paso; pero con ello la sociedad pulida del Renacimiento en las cortes italianas y francesas no hacía sino continuar la vida del castillo cuando, en la baja Edad Media, las damas castellanas se consolaban de la ausencia de sus señores cultivando la fina conversación entre ellas y departiendo con trovadores y clérigos, unos y otros gentes de sutil invención y dotes de creación artística y en quienes el arte tenía ya una reconocida prestancia por lo que supone como ejercicio de creación (trobar, encontrar, inventar, según la etimología comúnmente reconocida) a diferencia del simple menestral de instrumento o de voz. En el uno, el hecho de inventar, o de crear arte, era ya un alto ejercicio tanto más preciado cuanto que gratuito, y nuestra más vieja poesía advierte ya la diferencia con el menestral y el juglar cuando se advierte que Tarsiana salía a las plazas a sonar su viola por mor de la ganancia, "a violar por soldada".

En la paulatina transformación del "tono" y del "gusto" desde sus primeras acepciones hasta su incorporación a la vida de sociedad en el siglo XVII, se mantiene constante la condición de que el ejercicio del arte o de las letras en el hombre de alta sociedad, en el "honnête homme" al que se refiere el Chevalier de Meré (y que no tiene nada que ver con la honestidad burguesa, sino que, como el "gallant home", son categorías sociales muy especificadas). Meré advierte con toda claridad que el profesionalismo cae fuera del buen tono y que "ce n'est bien que si on ne le professe pas" y que "l'on en use d'un air d'aisance et de naturel"; porque la naturalidad, si se quiere, la ligereza y un cierto aire trivial y frívolo van unidos en el concepto del buen tono al culto que profesa por la inteligencia, enteramente como en el Renacimiento, pero con una propensión constantemente acentuada hacia su transformación en "esprit". La gracia, ya tan inquirida por los florentinos del cuatrocientos y que no es sino la herencia de los poetas en lengua toscana, los Cavalcanti y los Guinicelli, que a su vez la recibían de los poetas en lengua provenzal, se apodera del "honnête homme" francés del XVII y lo convierte en el "gallant home" del mismo modo que comienza a edulzorar todo producto artístico hasta llegar, tiempo adelante, a la "miévrerie" y al gusto rococo que emperifolla tanto la pintura como las modas en el vestir, y la música para claves y violas, donde los "agrémens" son correlativos del estilo galante en la vida social.

El "honnête homme", cuya actividad y ejercicio consiste en practicar "tous les exercises comme la danse, à faire des armes, voltiger ou monter à cheval", con poca diferencia del deportista de nuestros días, debe entender de arte (y esta doble competencia en las armas y en las artes viene de antaño, cuando el señor feudal presumía a la vez de forzudo y de poeta y era guerrero y trovador alternativamente). Y si en aquellas actividades dinámicas la profesión era, para el caballero, condición tenida en menos (en lo cual no nos apartamos mucho hoy, aun cuando el deporte se haya profesionalizado, pero sin que admitamos todavía en sociedad, por ejemplo a un profesional del baile), en el arte es menester ejercitar el juicio, es decir, mostrar su gusto de una manera ágil, sin insistencia, "d'un air d'aisance et de naturel". "Un coup d'oeil habile suffit", especifica de Meré, que tiene la osadía de discutir a Pascal sus matemáticas desde este punto de vista de la trivialidad elevada a norma de conducta.

Pascal se la devuelve fina. "Ces esprits fins qui ne sont que fins", dice, reprochándoles burlonamente su linda manera de tropezar al primer obstáculo, porque "étant accoutumés à juger les choses d'une seule et prompte vue se rebutent vite d'un détail". Los artistas de la época se verían expuestos a censura apenas osaran romper el pulimiento obligatorio y asomasen una mínima originalidad, en la que irían a engancharse los encajes y floripondios del "gallant".

Pero se engañaría mucho quien pensase que esa ligereza o trivialidad en la manera suponía incompetencia. Todo lo contrario, el hombre del XVII y del XVIII sabía muy bien, escrupulosamente bien, lo que entraba y salía dentro del "ton" y del "goût". Ciencia semejante no se adquiría en un momento. "Ce qu'on apelle le goût bon, il ne faut pas l'attendre des jeunes gens, à moins qu'ils n'y soient extrèmement nés (quiere decir predispuestos por lo elevado de su condición social, en la que, es de esperarse, el ejercicio del gusto ha hecho ya solera) ou que l'on n'ait eu grand soin de les y élever." Esta apreciación casi intuitiva de la condición social de las gentes constituía la nota más alta del "tono" (por ejemplo, en los infantes de casas reales) y la relativa al arte constituía el "gusto". Se ve, pues, que sus preceptos eran incodificables y que, en principio, se "mamaba", aun cuando pudiera llegar a adquirirse o, por lo menos, a perfeccionarse mediante la influencia de un maestro de buen tono. El Caballero de Meré lo fué de la joven provinciana que más tarde se llamó Madame de Maintenon, pero pudo llegar a serlo porque la joven atrajo

al punto la atención de la sociedad parisiense por lo agudo de su espíritu. En aquella época, "c'était le temps des belles conversations, de la belle gallanterie, en un mot de ce qu'on apellait *les ruelles*", dice bellamente Sainte-Beuve; "l'esprit devenait aisément une position et presque une dignité". El caso de Madame de Maintenon lo comprueba flagrantemente.

La ilustre dama cumple, en la corte de Luis XVI, el papel ya tradicional de la mujer para el establecimiento de un alto tono en la vida social. Lo que dice Sainte-Beuve de la conversación, del "tono de la conversación" en las salas de los castillos colindantes con el Renacimiento* se hace extensivo en la época de los Borbones a las letras que, ya que de buen tono y de buen gusto se trata, se llamarán "belles lettres", y la sinonimia francesa entre letra y carta es significativa, porque esas bellas letras tienen en el ejercicio del tono y del gusto el carácter privado de misivas. El género es el epistolar: así en el maestro en buen tono y refinado practicante del buen gusto, el Caballero de Meré, perfecta creación del mejor momento de la sociedad francesa.

"Le beau moment est celui où, par une inclinaison soudaine de la saison, les lumières et l'esprit se répandent tout d'un coup d'une manière plus riche et plus égale sur toute une génération d'esprits vigoureux, l'on revient vivement au naturel et où l'on peut s'abandonner sans contraints." Esta observación del gran crítico me parece preciosa para comprender cómo el "goût" se extiende, se generaliza como cualidad social y llega a hacerse elemento imprescindible del hombre social de buen tono en aquella época.

"Este bello instante, añade Sainte-Beuve, data de mediados del siglo XVII y no nos figuramos nada comparable a las conversaciones de la juventud de los Condé, los La Rochefoucauld, los Retz, los Saint-Evremond, Sevigné o Turena... Se llega así, a través del más grande de los siglos, con Madame de Caylus, la sobrina graciosa y sonriente de Madame de Maintenon, a esa perfección ligera en la que, sin pensarlo, el espíritu no se priva de nada y lo observa todo" (l'esprit ne se retranche de rien et observe tout"). Madame de Caylus heredaba con ello el calificativo de "gentil esprit" que, por unánime consentimiento, había sido otorgado a la reina de Navarra.

II. *La mezcla de clases. La creación de un nuevo público.* El "bon goût" corresponde al individuo, y el "goût" es su extensión a la sociedad entera de un determinado momento. El "goût" corresponde por su extensión al "ton", pero lo sucede en el tiempo. El "goût" forma una sociedad cuando el "ton" había comenzado a decaer. Probablemente porque el diletantismo artístico se hacía tan general y los "amateurs"** empezaban a hacerse tan fastidiosos que constituían una especie de profesionalismo en "bon goût", incompatible con la elegante distancia que imponía el buen tono. Voltaire ha dicho que "quand le bon goût arrive le bon ton se retire". Esto se ha interpretado de diversos modos, pero parece que la simple interpretación cronológica puede ser oportuna.

---

* *"Causeries du Lundi"*, vol. VII, p. 449 de la ed. de Garnier.

** El "amateur" constituyó una institución de importancia decisiva en el arte de los siglos XVII y XVIII. No solamente los príncipes, arzobispos, electores y señores de más o menos alcurnia deciden sobre la historia de las artes, sino los aficionados de alta nota, como el "fermjer général" La Pouplinière, cuya influencia es grande en la historia de la Sinfonía y de la música de cámara francesa en el siglo XVIII. A fines del siglo, en 1777, el "Concert des Amateurs" resume el gusto decisivo de la sociedad en punto a música. V. BRENET, *La Pouplinière et les concerts en France sous l'ancien régime*, París, 1900, y J. DUMESNIL, *Histoire des plus celèbres amateurs français et de leurs rélations avec les artistes*, París, 1853.

Emil FAGUET, en su prefacio al volumen que L. PETIT DE JULLEVILLE dedica en su *"Histoire de la Langue et de la Littérature française"* al período romántico, advierte que, aunque el "goût" no sea más que un simple prejuicio (con lo cual no hace sino ser fiel a su momento, cuando el "goût" había desaparecido ya casi desde un siglo atrás) y que aun cuando no haya podido demostrarse nunca la existencia de un buen gusto y de un mal gusto, sin embargo "puede existir *un gusto* literario y artístico muy bien especificado ("très fixé"), muy preciso, muy de acuerdo consigo mismo, muy constante, que es la media de los gustos y de los hábitos espirituales de un público muy restringido, muy concentrado, que se conoce a sí mismo y que ha tomado conciencia de sí". A la vuelta de tanto superlativo se explica uno mal por qué Faguet comienza diciendo: *"Le goût* n'existe pas", y añade en seguida: "Esta media, bastante fácil de definir, es lo que un público constituído como acabo de decirlo, se complace en llamar, cuando es caso, *le goût"*.

La definición es buena para nuestra época; pero peca por defecto al referirse a la época del Caballero de Meré. Para éste, un gusto burgués, el gusto de las sociedades que van desde el primer imperio a la tercera república habría sido la negación misma del gusto. Y, aun para nosotros mismos y para nuestra época, la línea divisoria entre el bueno y el mal gusto está advertida ya por Faguet cuando dice que el gusto se refiere a los hábitos espirituales de un público muy restringido.

"Le goût" desapareció, en su acepción antigua, con la Revolución. Fué una de sus víctimas. Hubiera sido curioso observar el gesto de no importa quién de aquella sociedad, alguno de los nombres mencionados en esta nota, por ejemplo, si se hubiese hallado presente en el primer Imperio, hubiese visitado el palacio de Fontainebleau, monumento del arribismo, de la egolatría, con su empacho de "N." mayúsculas encerradas en coronitas de laurel y, por colmo, hubiese escuchado a su imperial aventurero decir a Madame de Staël: "Con esos senos, mejor podría usted dedicarse a nodriza que a literata."

La Revolución acaba con lo convencional del "goût" antiguo y el Imperio entroniza, con su séquito de poetas adulones y de cortesanos improvisados, el mal gusto novecentesco. Su carrera proclívica continúa hasta 1851, año de la gran Exposición Universal, de Londres, que marca el apogeo del mal gusto victoriano. Era el momento en que la familia de los Arnold, pedagogos famosos, establecía el modelo de la buena educación inglesa en el "christian gentleman". Desde el "honnête homme" y su verde galante, de los Meré hasta los Arnold, se ha cerrado todo un siglo de costumbres sociales cuyo timbre de distinción más señalado se llamaba "le goût".

"Il existait donc un bon goût, un *goût*, avant 1789. Il ne peut plus y avoir de goût et il n'y en a plus depuis 1815." La razón consiste, para Faguet, en la extensión del público. "El público es demasiado vasto para que tenga gusto, y es lo suficientemente vasto para tener veinte. Estos veinte gustos son demasiado diferentes y demasiado contradictorios para que pueda sacarse de entre ellos una media posible." Sin embargo, a poco que medie cierta perspectiva, el gusto de un determinado momento se hace sensible; pero se trata ya de un gusto aplicado; se trata de gusto en la manera de vestir, o de amueblar los salones, o en cualquiera otra manifestación de la vida burguesa. No es ya un principio social determinante. Desde entonces, hablar de "gustos" es un término de conversación (en la cual, ¡ay!, todo tono se halla ausente), mientras que los competentes, los que el Caballero de Meré habría desdeñado como tristes pedantes, prefieren hablar de "estilos".

Ahora bien, se habla de estilo cuando acaba de derrocarse todo el tinglado de convenciones, de normas o de "reglas" que determinan la pureza de un estilo. Sin una codificación meticulosa de esas reglas —codificación que puede estar en el aire, en una intuición sutil, y no constar escrita en ninguna parte, como la Constitución inglesa— el "goût" no hubiera podido existir. Precisamente del carácter arcano, si se quiere místico, de esos

códigos depende su pureza. Es como el hecho de ser un perfecto "connaisseur" en materia de vinos. Sus juicios son inapelables, y sin embargo no se basan en nada indiscutible. Para el buen conocedor, como para el "goût", el dilema consiste en serlo o no serlo.

En materia literaria, las "reglas" existían. Existía una retórica cuyos preceptos culminaban en la tragedia del siglo XVIII. Someterse a las reglas, conducir la facultad creadora dentro de sus cauces y dentro de formas canónicas bien determinadas de antemano es propio de lo que se dice ser épocas "clásicas", más por dicha razón que por la reverencia (o manía) que sus cultivadores sentían hacia griegos y romanos. Si el autor de tragedias "clásicas" buscaba sus modelos y sus conflictos en la antigüedad era porque el convencionalismo de su retórica tenía aplicación fácil en esos seres artificiales, alejados en la mayor medida posible de la realidad de la vida, siquiera fuese ésta ya tan convencional como la alta sociedad francesa de los siglos XVII y XVIII. (El encuentro de ambos convencionalismos se verifica de una manera deliciosa en el teatro, en los "ballets de cour" y en las "opéras-ballet", donde los dioses helénicos o los héroes romanos aparecen ataviados con las pelucas, encajes y demás "fanfreluches" que tenía por intangibles la moda de la época.)

Por esas razones, la primera batalla literaria giró alrededor del "clasicismo" de los personajes y de sus episodios. Como la esencia de la Revolución consistió desde sus orígenes en una vuelta a la Naturaleza, en lo literario la corriente desembocaría en la cotidianidad de la vida. Ahora bien, la vida social se emancipaba de las trabas anteriores —y las más exigentes eran las del "goût"—, rompía las barreras que separaban a las diferentes clases en que se dividía la sociedad y, por estricta correspondencia, se rebelaba contra los "géneros" literarios, que solamente podían aplicarse a los tipos convencionales del clasicismo.

La Revolución primero y después el Imperio con sus conquistas guerreras mezclaron las clases y las razas, y al arrasar las viejas fronteras políticas, creando otras nuevas, crearon solidariamente nuevas distinciones sociales, nuevas clases. La definición de estas nuevas clases que compusieron la sociedad del siglo XIX es materia de novedad que comienza con la lucha entre los partidarios de nuevos gustos literarios, el conjunto de los cuales fueron el movimiento romántico.

Si el principio de selección, de separación en las clases sociales, contribuía poderosamente a la codificación de un "goût", de tal manera que un Castiglione pudo trazar el código de la cortesanía en el Renacimiento, un Meré en el gran siglo francés y un Arnold en la burguesía victoriana, la difusión de la lectura fué en el siglo XIX un principio unificador igualitario, que se ejerció en un sentido enteramente contrario al que tenía en el siglo XVIII el cultivo de la inteligencia, del "espíritu". Si las clases no se mezclaron completamente, "ce qui est impossible", piensa Faguet, a lo menos, la lectura las aproximó considerablemente y estableció un primer plano de cimentación sobre el que la sociedad del siglo XIX elevó su edificio. La Revolución estaba fundada en principios democráticos, y el Imperio no logró detener la corriente, no más que los trágicos neoclasicistas y los servilones napoleónicos no lograron detener la corriente romántica. Se ha dicho que, por su profundidad, la revolución en la literatura que lleva el nombre de Romanticismo ha sido la más intensa que se haya verificado en Francia después de Ronsard y la Pléyade, al mediar el siglo XVI. Pero, por lo que respecta a las consecuencias que ambas revoluciones produjeron en la formación de "un gusto", su resultado es, como sus orígenes, enteramente distinto.

Mientras que la revolución romántica era democrática e igualitaria (hasta cierto punto, especialmente en política,* como ocurre con todos los igualitarismos y con todas las mez-

* Los primeros románticos franceses fueron monárquicos y legitimistas.

clas de clases que se amparan bajo el manto de la fraternidad) y, por definición, "anticlásica", es decir, opuesta a las convenciones grecorromanas a las que sustituía otras convenciones góticomoriscas, la revolución de la Pléyade fué eminentemente aristocrática. No sólo Ronsard, de Bellay, de Baif eran "de bonne sinon de haute noblesse" (G. Pellisier), sino que su reforma partía de un concepto aristocrático del arte, reaccionando contra el concepto popularista de Marot y de Villon en el mismo sentido en que un trovador (tan frecuentemente aristócrata, rey inclusive, o gran caballero de armas) procuraba elevarse sobre el arte humilde y popular de un simple menestral o "jongleur". Mas la raíz popular era común en ambos; así también el idioma en que se basaban tanto Marot como Ronsard, y de ahí que mientras que la Pléyade buscaba una emancipación acogiéndose al Parnaso clasicista, intensificando sus letras (no ausentes, sino bien explícitas en Villon), procuraran enriquecer el idioma merced al uso y abuso de neologismos y culteranismos. Frente a esto, es gracioso ver de qué manera influía sobre el francés de Villon el habla grosera de su sociedad de "mauvais garçons", con su jerga presidiaria de "coquillards" y predestinados a la cuerda.

Lo que caracterizaba a los poetas de la Pléyade era "su concepción alta y grave del arte",* mientras que Bellay, panfletario del grupo, asegura ser la suya "una forma de poesía más exquisita". Ambos aspectos se encuentran por turno en el Romanticismo, junto a otros contradictorios, porque el Romanticismo es suficientemente capaz para albergarlo todo bajo su manto; pero mientras que la Pléyade creaba un público refinado y selecto, reducido en cantidad, el Romanticismo tendía a ampliar el número de sus auditores, mas sin que esto supusiese, en principio, un descenso en la calidad de su arte, como no lo supuso en el Renacimiento. El fin de uno y otro movimiento esperaba al final de la calle: el refinamiento de la Pléyade acabó en la consunción y el democratismo del Romanticismo en la chabacanería y en el naturalismo, al paso que la tendencia selectiva de una de las ramas románticas abocó en el "impresionismo" y en las prácticas disolventes de fines del siglo. El Renacimiento, por su parte, amenazado por el culteranismo de un lado y por otro por la sátira grosera, había muerto a manos de los satíricos neolatinistas. En este sentido puede decirse que el teatro dialectal fué la puerta de escape del Renacimiento, de la misma manera que el "vaudeville" lo fué del Romanticismo. Y ambos duran, cualesquiera que hayan sido sus transformaciones.

[11] "No se ha de atar el discreto a un empleo solo, ni determinar el gusto a un objeto, que es limitarlo con infelicidad... los hombres, no de repente se hallan hechos. Vánse cada día perfeccionando, al (mismo) paso en lo natural que en lo moral, hasta llegar al deseado complemento de la sindéresis, a la sazón del gusto..." Baltasar GRACIÁN, *"El Discreto"* (El hombre de todas horas. El hombre en su punto), 1646.

[12] Hipólito TAINE, *"Filosofía del Arte"* (Naturaleza y producción en la obra de arte. Los caracteres de la pintura italiana. La condición primaria. Las condiciones secundarias), 1865-69. Nueva edición, México, 1944.

[13] Acaso se deban a Nicolo Pisano, entrado el siglo XIII, que parece haber sido el primer escultor italiano que se inspiró directamente en los relieves de sarcófagos clásicos. V. ERIC MACLAGAN, *"Italian Sculpture of the Renaissance"*, Cambridge, Mass., 1935, figs. 7 (Nicolo) y 10 (Arnolfo).

[14] Sobre esta famosa monja medieval, véase el vol. I, pp. 115, 124*n.* 7 y 417. Un estudio reciente es el de ZOLTÁN HARASZTI, *"The Works of Hroswitha"*, en el *Bulletin of the Boston Public Library*, marzo-abril de 1945, con motivo de la adquisición por dicha biblioteca de un raro ejemplar de las "Opera Hrosvite", Nuremberg, 1501.

---

* G. PELLISIER, *"Ronsard et la Pléyade"*, Ditto, vol. III.

15 Las historias generales como la que redactó el P. Juan ANDRÉS, en 1782 titulándola *"Origen, progreso y estado actual de toda la Literatura"*, responden a ese criterio ambicioso. Esta obra es la primera historia universal de la literatura que se redacta y su título contiene ya dos vocablos sintomáticos: "origen" y "progresos". El *"Ensayo sobre los elementos de la Filosofía"* de D'ALEMBERT, poco anterior a la obra del jesuíta español, indica el criterio acerca de lo "elemental", que supone ser lo esencial o fundamental, el "urphaenomen". Una obra anterior del P. Juan ANDRÉS, igualmente representativa de su tiempo, fué su *"Prospectus philosophiae universi"*, que data de 1773 (v. vol. II, p. 428).

16 Ya se encuentra esta idea en Ruy Pérez de Ribera (hacia 1430):

e muere biviendo mill veces al dia...

IB, p. 186, añade algunas citaciones recientes: "Parfaite illusion, réalité parfaite" (Alfred de Vigny); "Die Welt wird Traum, der Traum wird Welt" (Novalis); "Esta manera de soñar la existencia es la mejor; quien la abandona para ir en busca de las realidades, cambia, por lo general, su reposo por repetidos desengaños y vanos cuidados" (Hazlitt).

17 EC, pp. 62, 77, 83, 87.

18 No se lee hoy a Shaftesbury en los países de lengua española y como los estudios sobre materias estéticas vinieron a estos países principalmente por la vía alemana, apenas se tiene noticia de este agudo y original pensador. E. MEUMANN (*"Introducción a la Estética actual"*, Madrid, 1923, p. 44) apenas lo cita más que para decir que la idea "sentimiento estético innato" o el "sentido de belleza", intuitivo, se encuentra en él (1713) como en Hutcheson (1747) y en Kant (1804). Anthony Ashley Cooper, tercer conde de Shaftesbury, nació en Londres en 1671. Su abuelo fué un eminente hombre de Estado, que Dryden mencionaba como "Architophel". Estudió privadamente con Locke y desde muy joven comenzó a viajar por Europa. Más tarde, al heredar su título, intervino en política, pero su actividad principal fué la de escribir ensayos filosóficos y literarios que fueron recogidos en 1711 bajo el título de *"Characteristics of Men, Manners, Opinions and Times"*. Su principal punto de vista consistía en afirmar la existencia de un sentido moral en el hombre, en contra de la filosofía de Hobbes. Shaftesbury se muestra como decidido adversario del ateísmo, pero se resiste a creer en la revelación. Enfermo desde largo tiempo atrás, marchó a Nápoles creyendo encontrar mejoría, pero murió allí en 1713, a la edad de 42 años.

19 EC, p. 89.

20 EC, p. 185.

21 "Metafísica de lo Bello y Estética". "La música... no habla de cosas, sino tan sólo de dichas y pesares, que como tales son las únicas realidades para la voluntad; por este motivo habla tanto al corazón, mientras que nada tiene que decir *directamente* a la cabeza". (Trad. de L. J. García de Luna, Madrid, s. f.) (1901).

22 EC, p. 92.

23 El abate Dubos (LANSON, *"Hist. de la Litt, franç."*, p. 719) desarrolló, mediando el siglo XVIII, la teoría del clima como factor en el temperamento del artista, tesis que había sido propuesta por FONTENELLE, FÉNELON y por MONTESQUIEU en su *"Essai sur les causes qui peuvent affecter les esprits et les caractères"*, donde estudia la influencia del medio, el "milieu", sobre los temperamentos a través del influjo que el clima y demás circunstancias físicas puedan tener sobre la fisiología. La tesis fué más tarde la piedra fundamental de la filosofía sobre el arte de Hipólito Taine. Desdeñada por la estética alemana, ha vuelto a ser examinada recientemente por Willy HELLPACH, *"Geopsique"* (trad. esp., Madrid, 1940). "El alma humana bajo el influjo de tiempo y clima, suelo y paisaje". La obra es eminentemente analítica y experimental, en un riguroso método de psicología y psicopatía comparadas, con gran abundancia de fuentes, lo cual dispensa al autor de citar

las más antiguas francesas, puramente especulativas. Pero toda la tésis puede resumirse en unas líneas de Marcel PROUST en *"Le Côté de Guermantes"* (vol. I, p. 128): "Tant l'atmosphère, selon l'hasard des jours, agit profondement sur notre organisme et tire des réserves obscures où nous l'avions oublié, les mélodies inscrites que n'a pas déchiffrées notre mémoire".

[24] TETENS, *"Philos. Versuche über die menschliche Natur und ihre Entwicklung"*, Riga, 1777; nueva edición, Berlín, 1913. *Vid.* EC, pp. 127-8.

[25] EC, p. 129.

[26] H. TAINE, *Essais de Critique et d'Histoire"*, 1858; *"Nouveaux Essais de Critique et d'Histoire"*, 1865; *"La Philosophie de l'Art"*, 1865-69.

[27] Sobre Vatel puede verse: Jean MOURA y Paul LOUVET, *"La Vie de Vatel"*, París, 1934, o mi artículo *"Un príncipe de su oficio"*, en mi librito de ensayos sobre literatura francesa *"Delicioso el Hereje"* (México, 1945). Sobre Arthur Young, uno de los primeros viajeros románticos con criterio científico, como Alejandro de Humboldt, puede verse la introducción de Thomas OKEY al libro de YOUNG, *"Travels in France and Italy"* (y parte de España, en 1787), edición moderna de la Everyman Library, 1915-1934. El lema de Young, que Okey repite, es el de "Bonus agricola, bonus civis", tan fecundo.

[28] William HAZLITT, *"Table-Talk"* (Essays on Men and Manners), 1821. Ensayo tercero: On Genius and Common Sense. (The World Classics, 1901-1933.)

[29] "El significado del bien y el significado de la belleza se confunden en la palabra griego que los designa: "kalos". (Sobre el plan educativo de Platón en "Las leyes" y en la "República", *vid.* Alfonso REYES, "La crítica en la Edad Ateniense", § 282, México, 1941.) "Con la frase compleja *bondad-bella-de-ver* traduzco la palabra compuesta helénica *kalokágathía*, y nótese la fusión helénica de la bondad (valores morales) con belleza (valores estéticos), dando así una bondad humana y no de estilo trascendente y extremado (bondad no limitada ni humanizada por belleza)." J. D. García BACCA, notas a su edición de *"Los presocráticos"*, vol. II, México, 1944.

A esta idea del "kalós kagathos", del hombre en quien el "decorum" se une a su altura moral, corresponde la del "honnête homme" de la época clásica francesa, que viene a reproducir la idea del "chevalier" medieval, el hombre que poseía un caballo, porque el hecho de poderlo usar suponía un rango social (el burgués posterior, los que Dancourt denominaba "les bourgeoises de qualité", frente a "le chevalier à la mode", ya decaído, es el del burgués que "tiene coche" o automóvil.) André Gide cuenta en una de sus novelas cómo una de sus tías, tradicionalista en las costumbres, le recordaba, una vez en que iba a cambiarse de casa, que no olvidase que tuviera "puerta cochera". El caballero del siglo XVI es "il cortigiano", el hombre de corte, en Castiglione, Boscán o Luis Milán. El "gentilhomme", "gentleman", "gentilhombre" son su consecuencia, mientras que en un estado más llano el "honnête homme" del XVII equivale al "hijo d'algo", al "hidalgo" castellano. En el siglo XVIII, el hombre de "goût" se denominará como el "homme sensible". "Estos tipos sucesivos fueron imitados en todos los países y tienen un gran papel en las influencias literarias. Taine con razón, atribuía gran importancia a lo que él llamaba "el personaje reinante". Ahora bien, el modelo adoptado por una época, a la cual ofrece su ideal, está hecho principalmente de sentimientos". (P. VAN THIEGHEM, *"La Littérature Comparée"*, París, 1939, p. 112). "La literatura –dice J. M. Peterson– lo toma en un estado de tendencia, lo fija y lo devuelve a la circulación en estado de tipo." Compárese con la influencia del "señorito" en la literatura de la "España cursi", en nuestros días.

[30] IB, cap. II, Romantic Genius.

[31] EC, pp. 298, 267.

[32] Los "tres obreros del clasicismo", como los denomina LANSON (obra citada, cap. III), son Jean-Louis Guez de Balzac (1597-1654), Jean Chapelain (1595-1674) y René Descartes (1596-1650). "Una de las preocupaciones de los humanistas en el siglo precedente (XVI) había consistido en estudiar la estructura de las obras antiguas, cuya belleza se redujo a fórmulas, recetas y reglas. En cada género se estableció una especie de cánon ideal, según los escritores a quienes se reputaba por excelentes y según los principios que se recogía de Aristóteles y Horacio. La *Poética* de de ESCALÍGERO (*"Julii Caesaris Scaligeri Poetices Libri septem"*, 1561) es la obra maestra de estas codificaciones dogmáticas, cuyo principal error consistía en tomar las reglas por un método infalible para las condiciones necesarias y suficientes para la perfección literaria" (*Vid. "J. C. Scaliger, fondateur du classicisme"* por LINTILHAC, *Nouvelle Revue*, mayo-junio de 1890, cit. por Lanson). "El hombre que representa eminentemente la influencia de los doctos sobre la sociedad; el hombre que hizo más que nadie para que las teorías sabias se convirtiesen en prejuicios mundanos fué el bueno de Chapelain... Carece por completo del sentido del arte: ese elemento de las obras antiguas: la belleza, sólo la encuentra en las reglas; pero esas reglas con las cuales mete tanto ruido, son un *mecanismo* mejor que no una *estética*" (*ibid.*, pp. 294-95). Racine, La Fontaine, Molière "no puede decirse que consciente y voluntariamente aplicasen a su arte, sin atreverse a conculcarlos, los rígidos preceptos que se habían formulado anteriormente... No encontramos la expresión completa de las grandes ideas que parecen haberlos inspirado más que en el *Art Poétique* de BOILEAU, publicado en 1674... que es más bien un conjunto de observaciones sacadas de las obras que estudia, que un compendio de preceptos destinados a formarlas... todo el arte clásico se encuentra contenido en ellas, tanto más netamente definido pues que Boileau se apoya en el conocimiento profundo de los géneros que estudia" (Auguste BAILLY, *"L'Ecole Classique française"*, Les Hommes, Les Doctrines, París, 1931, cap. II).

[33] *Vid.* nota 23.

[34] BURKE, *"A philosophical inquiry into the origin of our ideas of the sublime and beautiful"*, Londres, 1756. "Lo bello reúne, lo sublime aísla." Comp. EC, p. 309. Sobre la diferencia entre "placer" y "delicia" en el arte, Cassirer menciona la obra de FOLKIERSKI, *"Entre le Classicisme et le Romantisme. Etude sur l'Esthétique et les Esthéticiens du XVIII siècle"*, París, 1925.

CAPITULO II

El tránsito del Clasicismo al Romanticismo. El período "clásico" francés. Orígenes y límites. Cambio de signo en los mismos fenómenos ocasionados por su movimiento de avance. Alemania, 1770. El período de los "grandes genios". Goethe y Rousseau. La "nueva educación". Sincronismo entre hechos e ideas de la época. Las tres SSS del primer romanticismo alemán: Schiller, Schlegel, Schleiermacher. Clasicismo y objetividad en Goethe. Romanticismo y subjetividad en Schiller. Error de perspectiva en Goethe. El clasicismo romanticista de Goethe. Antecedentes en Inglaterra e Italia. El nacionalismo romántico alemán. Opera popular y "singspiel". El "lied" popularizante.

El "Sturm und Drang Periode". Orígenes protestantes del nacionalismo alemán. La reacción contra el catolicismo romano y la Ilustración francesa. Las "Bunde". Goethe, joven, y sus coetáneos. La Alemania del Norte.

El Pietismo. Su origen humilde y familiar. El "Cántico Espiritual". Los músicos. Modestia de esta etapa de músicos alemanes al modo popular. Sus coetáneos en Italia. Primeros efluvios románticos en la música alemana. Naturalismo pintoresco. Música instrumental y religiosa. Acentuación del criterio nacional en los músicos. Los conciertos públicos en Alemania.

COMO QUIERA que cuando se habla del período clásico, eminentemente francés, aunque sus caracteres* se extendieran a otros países de la cultura europea hasta el movimiento romántico,[1] se extreman las diferencias entre ambos movimientos, haciendo que lleguen a parecer incluso antagónicos, se comprende mal cómo ocurrió que el período que sigue al Clasicismo sea el que ha convenido en llamarse como Romanticismo. Ocurre esta deficiencia de comprensión porque se ha pasado demasiado superficialmente por la obra transformadora de la Ilustración, que va a verse saldada en el nuevo estado de cosas que acarrea la Revolución francesa. En Alemania misma, la situación intelectual y artística, eminentemente la musical, nos parece haber realizado un movimiento de noventa grados, con el consiguiente cambio de signo en sus figuras trigonométricas, cuando examinamos el período de los "grandes genios", que coincide, en 1770, con el nacimiento de Beethoven, en comparación con el apogeo del Romanticismo, en 1830, apenas desaparecidos Beethoven y Franz Schubert. En la primera fecha, sube a su cenit el período sinfónico que entendemos por "período clásico vienés". En la segunda, parece como si se hubiera consumado su ocaso. Lo que intentamos en el presente

* Estos caracteres se definen, para mayor claridad, en contraste con los románticos, en el cap. I de la Séptima Parte.

volumen es ver que, a pesar de las profundas transformaciones que acarrea el Romanticismo en la vida europea (y que, forzosamente, tendremos que limitar a la vida musical, aun cuando hagamos alusión a otros aspectos coetáneos para dibujar mejor las figuras), el nuevo estado de cosas responde a un proceso largamente gestado durante todo el siglo XVIII, de lo cual hemos podido atisbar algo en las páginas anteriores, y del que la Revolución no es sino una fase más acusada y decisiva donde se precipita la transformación que acarrea el abandono de modos y cosas inservibles en el tiempo nuevo, pero que, de ningún modo es un hecho fortuito, casual o arbitrario. Entre una sonata de Haydn y la sonata "quasi una fantasia" de Beethoven el mundo musical ha caminado, en efecto, largo trecho y parece que el siglo XIX se halle en los antípodas del XVIII: con ello no deja de ser cierto que los antípodas se unen entre sí por la planta de los pies; son sus cabezas respectivas las que más se alejan; y tanto a los unos como a los otros, atrae al mismo centro de gravedad, una ley cósmica. Uno de los "grandes hombres" alemanes de 1770 era Johann Wolfgang Goethe y él, tanto como otros filósofos alemanes muy posteriores, defendían la moral del "selecto", del "grande hombre", del "superhombre", que era la consecuencia del concepto del "genio" levantado durante la Ilustración. Pero mientras que Rousseau defendía la educación individualista, propicia para que cuaje el genio, uno de los sucesores del "Emilio", el suizo Pestalozzi, defiende ya la teoría colectivista en la educación, antes de que se convierta en un ideal social y económico. Goethe no encuentra incompatible defender los derechos del genio y propugnar la educación colectiva.[2] Beethoven es todavía un fruto de la educación individual del genio, pero la Convención abre, antes de acabar el siglo, las escuelas musicales para la enseñanza plural. Andando el tiempo, es el Conservatorio de París el que produce y configura personalidades geniales tan originales e individualistas como Claude Debussy y Maurice Ravel. El progreso en las ciencias, en las técnicas de todo orden, contribuye poderosamente con el cambio de costumbres en el siglo XIX a la formulación de un nuevo "estilo" de vida. Parejamente se levanta un nuevo "estado" de conciencia: ambas cosas gestadas a lo largo del siglo precedente, y es lo segundo lo que, indispensablemente, se presenta a fin de que el cambio no se opere sólo en un sentido mecánico y que las novedades solamente se ejerzan en lo externo. Es útil recordar, para verlo más claramente, algunos hechos que ocurren sincrónicamente en la época de transformación de la vida moral, intelectual y artística de Europa. Lo imprudente consistiría en ir demasiado lejos en las interpretaciones a que pueda incitar el cotejo; pero puesto que la historia antigua y la prehistoria se examinan según ciertos enormes ciclos materiales, como la edad de la piedra pulimentada, la edad del bronce, la del hierro, y en cada uno de esos ciclos extensísimos se puede reconocer un tipo nuevo de mentalidad, no es ridículo afirmar que la plu-

milla de acero, que se inventa hacia 1830, supone un cambio en las ideas, en la "redacción" de las ideas, que no irían ya de acuerdo con la edad de la pluma de ave. La mentalidad primitiva inventó el mito de Prometeo, que dominó el fuego. Si hubiese llegado intacta hasta nuestros días, habría inventado otro mito que correspondería a la era de los fósforos domésticos, de los cerillos, que aparecen hacia el año romántico de 1830. Pues la industrialización de los telares, de la utilización del vapor de agua, de los ferrocarriles incipientes, del alumbrado por gas, de las rápidas conquistas eléctricas pueden considerarse parejas con el decaimiento teológico en la conciencia burguesa;* pero, por ley de compensación, la música del Romanticismo se vierte toda ella en fantasía y vuelve su vista a elfos y ninfas, ondinas y pegasos, desde "Oberón" al fauno debussysta.

Mediando junio, en el año 1789, se constituye en la Asamblea Nacional francesa el "Tiers Etat", el estado burgués. Días después, los Estados Unidos hacen su declaración de unidad como nación federada. Un mes más tarde, Francia declara abolido el régimen feudal; aparece el papel moneda y la primera máquina de vapor aplicada a la industria, en Inglaterra. Es el año en que Goethe escribe el "Tasso", Alfieri edita sus tragedias, David, pintor de la Revolución, pinta una de sus telas más pretenciosas al clasicismo, y Lavoisier escribe su "Tratado elemental de Química."

Al año siguiente celebra la Revolución su primera Fiesta de la Federación en el Campo de Marte, el 14 de julio de 1790. La Declaración de los Derechos del Hombre en Francia se promulga cuando nace la primera redacción del "Fausto" goethiano. "La flauta encantada" coincide con la primera huelga general en Alemania, a varios kilómetros de distancia. En 1792, el año terrible de las matanzas, Beethoven hace su hatillo y se encamina, a pie, hacia Viena. En 1793 cae en el patíbulo la cabeza de Luis XVI y Kant encierra a la "Religión dentro de los límites de la mera razón". La guillotina funciona de prisa en ese año y en el siguiente: María Antonieta, la vienesa; Felipe Igualdad, Danton, Robespierre. Coleridge lleva en seguida la feroz tragedia robesperriana al teatro. Goethe y Schiller, en su correspondencia, Juan Pablo Richter en sus escritos, Herder en unas cartas dirigidas a la humanidad en general, sientan las bases intelectuales del Romanticismo y, parejamente, Fichte traza los "Fundamentos de una teoría de la Ciencia" (1794); F. A. Wolf inicia en sus "Prolegómenos a Homero" (1795) la crítica moderna; Condorcet examina en su *Tableau historique des progrès de l'esprit humain* el primer ensayo de interpretación espiritual y "progresista" de la historia universal (1795); en

* Sobre la transformación del "estado de conciencia" en la sociedad francesa durante la época de la Ilustración, véase: GROETHUYSEN, *"La formación de la conciencia burguesa en Francia durante el siglo xviii"*, trad. de José Gaos, Fondo de Cultura Económica, México, 1943.

1796 Babeuf explica en "Le Tribun" las bases de una "Sociedad de los iguales", gérmen del comunismo. Y, por reacción, sintiendo en romántico, De Bonald acusa uno de los aspectos teocráticos, monárquicos y antirrevolucionarios en su obra sobre "Le pouvoir politique et religieux" en la sociedad civil (1796). Kant quisiera precipitar el curso agitado de los acontecimientos y llegar, rápidamente, a una "Paz perpetua" cuyas premisas redacta en 1797, como si la humanidad aceptase premisas filosóficas para realizar sus destinos, ni ciegos ni videntes, sino a medias tuertos. Electricidad y misticismo se unen en las "Investigaciones sobre el galvanismo" de Ritter, el año en que Schelling intenta comprender nada menos que "El alma del mundo" (1798), cuando los soldados de Napoleón tirotean las narices de la Esfinge. Es el año de "La Creación", de Haydn, oratorio al gusto antiguo, pero en la técnica moderna del momento y en donde el clasicismo vienés llega al punto más elevado en la forma, mientras que su contenido lírico lucha por quebrantarla para volar a cielos menos formularios. El romanticismo inglés está ya palpitando en las baladas de Wordsworth y de Coleridge y el romanticismo español sangra en "Los Caprichos" de Goya. Volta presenta su pila eléctrica a Napoleón. El siglo termina con la afirmación de las tres grandes "S" del primer romanticismo alemán: Schiller ("Wallenstein"), Schlegel ("Lucinda") y el admirable y hoy desconocido Schleiermacher con su "Discurso sobre la Religión", de un sentimiento que podría calificarse como beethoveniano; el beethovenismo de la Misa en Re y de la Novena Sinfonía, que son los grandes textos de la nueva religiosidad en el nuevo siglo, no teológica, no dogmática, sino humana y romántica.

Europa, la Europa de nuestros días, se cuece en el crisol de unos ideales lejanos de aquellos que, en el "Fausto", dieron por nacimiento a un homúnculo. No tan pronto. Todavía iba a dar Europa hombres grandes; pero mientras que el Romanticismo exaltaba al genio en el arte tendía a someterlo en lo político. El Estado nacional y nacionalista comienza a apuntar; su concepto no aparecerá cuajado hasta la segunda generación romántica. Mientras llega, debemos examinar esa generación de "grandes hombres" que es el puente que lleva del Clasicismo al Romanticismo y que, como la francesa y la inglesa, leen sus bellos "in 8º" a las luces de la Ilustración.

Fué Goethe quien, según él, dió al concepto francés e inglés de "romanticismo" (que veremos en seguida más de cerca) un sentido exclusivo en Alemania, conjuntamente con Schiller; y, al describirlo, descubre claramente la antítesis que la época de transición situada entre el siglo XVIII y el XIX plantea entre lo clásico y lo romántico en su idea del tratamiento de la materia artística y de la forma. "Mis máximas —dice por la pluma fiel de Eckermann—[3] iban en favor del método objetivo; Schiller prefería el método subjetivo", y esto dentro de un modo "ingenuo y sentimental" que dió su color, frecuente-

mente ñoño, a la poesía y a la pintura alemanas de esta época del Romanticismo balbuciente, al paso que Goethe se envolvía aún en las clámides romanas cortadas por el patrón "natural"... de los museos, todavía informes, en su viaje a Italia. La antítesis está ahí y cuando mucho tiempo después se enfrenta el espíritu francés en deficiones contrapuestas al espíritu alemán, diciendo con L. Raynaud que Francia es [4] un país racionalista y objetivo mientras que Alemania es un país subjetivo y sentimental, no se ha adelantado mucho en la explicación, pues que acabamos de ver que ni lo uno ni lo otro son conceptos privativos de una u otra nación. Al contrario, en lugar de claridad, lo que comienza es la confusión, aparente a lo menos, porque la "Ifigenia" de Goethe nada tiene que ver con el teatro clásico francés ni con el clásico auténtico, conforme las óperas helenistas de Gluck se sitúan lejos del espíritu que inspira a Lully en su teatro lírico de semejantes estímulos. Goethe no se siente aún romántico porque no quiere dejar de ser objetivo en sus métodos; sin embargo, advierte ya que el método es una cosa y el contenido es otra.[5] Schiller lo veía más claramente, aun cuando Goethe se empeñase en adoptar una *pose* clásica. "Me demostraba —dice Goethe a Eckermann en su famosa conversación del 21 de marzo de 1830— que yo mismo, contra mi voluntad, soy romántico; que en mi *Ifigenia* predomina el sentimiento, por lo cual no resulta tan clásica ni tan a la manera antigua como acaso puede creerse." Goethe no será "ingenuo y sentimental", pero comienza a dejar de ser clásico o, mejor dicho, este viejo vocablo comienza a perder su sentido y a colorearse de otro tono nuevo; de manera que quedará así predicho que se podrá ser clásico al modo romántico y que incluso podrán aparecer neoclasicismos de un contenido tan profunda e inequívocamente romántico como, andando el siglo, el de los Parnasianos en Francia o, antes, dentro del terreno pictórico, el clasicismo tan finamente romántico de Claude Lorraine, a un paso de Turner; o el de un Poussin, lejos de la frialdad "clasicistoide" de David, el pintor "imperial" de un emperador que nada tenía que ver con el clasicismo de los Césares.

La dualidad que Goethe plantea entre su objetivismo y el subjetivismo de Schiller es más ilusoria que real. Conviene no aceptarla por el hecho de que él la declarase (no sabemos hasta qué punto improvisándola) en su conversación con Eckermann. Podemos suponer que el objetivismo de Schiller consiste en su simpatía hacia la poesía "ingenua y sentimental": es decir, expuesto en un modo y criterio simplista, no teóricos ni críticos, ni derivados de su sistema estético. Simplemente, una actitud provocada por el ambiente social del tiempo, que resonaba simpáticamente al sentimentalismo de Juan Jacobo.

La objetividad de Goethe ¿en qué consistía? Su posición frente al mundo nada tiene que ver con la objetividad racionalista de Descartes. Goethe se

piensa a sí mismo *objetivo* porque colecciona fósiles. Es decir, porque ansía una ilustración científica que la ciencia de su tiempo no puede darle completamente. Goethe ve la ciencia, la Arqueología naciente, con ojos de poeta; no con el ojo escrutador y clasificador de Linneo o Cuvier.

Si en lugar de fósiles lo que examina son los restos de la cultura romana, dad dió aquel tono neoclásico a la cultura y a la sociedad de la Ilustración y construirá sobre ellos, como Winckelmann, un mundo imaginario, cuya falsela Aufklärung. De otro modo habría visto en la gran cabeza de Juno Ludovisi que ornaba su gran salón en Weimar, un molde vacío, clasicista y no clásico, mientras que veía en ella un paradigma de la clasicidad, porque no la veía objetivamente, sino al través de su ilusión de una Roma quimérica y de un mundo clásico creado por su mente poética. Así ve la "Ifigenia", que tiene menos que hacer con la de Sófocles que con la de Racine, pero cuyo distanciamiento con la de éste es lo que hace creer a Goethe que se acerca al clasicismo real.

La forma de la poesía de Goethe no se impone a su contenido; al contrario, responde a éste como el guante a la mano. Que lo que domina en ella y en él sea su aspecto sereno, su majestad en el tono, la altura de sus miras no son cosas que deban engañar respecto a la "clasicidad" de esas circunstancias, porque tan *clásicas* son como *románticas*. Goethe canta la paz sobre las cimas. *Ueber alle Gipfeln ist Rüh.* Dietrich transpone esa canción en un lienzo célebre. Liszt pone en música ese "lied". Los tres artistas son igualmente románticos; y, como queda dicho, de un romanticismo ya "clasificado", ya convertido en "clásico" a su vez. No es la *serenidad* un atributo indispensable del clásico ni es exclusiva de él. La tragedia y la comedia griegas constantemente rompían esa serenidad, que es un sentimiento constante en Lamartine, en Shelley, en Wordsworth, en otros muchos románticos, en los paisajistas de Barbizon, en Turner y en "Parsifal".[6]

Los románticos prematuros pierden su capacidad de ver tan lejos como los clásicos que comienzan a pudrirse. Al mermarse su vista gana en novedad. No llega ya a la Grecia de Pericles ni siquiera a la del Laocoonte, que tanto preocupó a Lessing porque vió en el grupo famoso un punto de romanticismo en su clasicidad decadente, sino que su visión ideal se detiene en los vitrales de la Edad Media. El movimiento prerromántico que se titula en Alemania como una especie de Sturm und Drang, tormenta y asalto enteramente diferentes de la guerra homérica de danzantes que tomaban ciudades mientras bailaban la pírrica al compás de la lira, nace en Alemania alrededor de 1770. Mozart y Haydn pasaron en 1772 por crisis que sus comentaristas más acuciosos[7] señalan como "románticas", y el "Werther" aparece justamente en 1774, aquel año de Luis XVI y el "Orfeo" francés de Gluck cuyo clasicismo no es menos romántico que el de la "Ifigenia" de Goethe. El aspecto sentimental,

ingenuo y *pleurnichant* estaba implícito en las consecuencias musicales en Alemania del "sentiment" de Juan Jacobo, y los músicos como Felipe Manuel Bach, el segundo de los hijos músicos de Juan Sebastián, entran plenamente en él; lágrimas finales del rococo trasplantado a la Germania nórdica con que se despide de su clavicordio de Silbermann y de su técnica "acariciadora", para recogerse en lo que pronto será típico del romanticismo alemán, el "lied", cuyas composiciones más sensibles le llevan a la tumba poco antes de acabar el siglo. Musicólogos como Torrefranca no quieren ver en la Sonata de Carlos Felipe Manuel sino un mínimo dramático y sentimental frente a las potencias prerrománticas de Giovanni Platti, *il grande*, y en seguida las de Baldassarre Galuppi, *il buranello*, entre los años centrales del siglo y 1782, poco antes de morir todos ellos. "Música ténue y delicada —dice Torrefranca—, serenamente triste quizá, llena de breves episodios líricos y breves ecos pastoriles que respiran el aliento sonoro de las vastas extensiones de verde; fervientes de aquellas sumisas vibraciones que tiene el eco de la voz perdiéndose en la noche...", fino anticipo de la sentimental ingenuidad que a Schiller encantaba. La musa alemana tiene predisposiciones marcadamente hogareñas, como la inglesa, de Cowper a Dickens, y como tantos poetas y pintores españoles de ese tiempo y de antes; es, sobre todo, doméstica y, en cuanto puede, abandona gozosamente la túnica para danzar el *laendler* ataviada según las modas populares y tradicionales. La ingenuidad antedicha va a resplandecer sobre todo en los pintores de la escuela de Overbeck, los pintores "nazarenistas", especie de precursores con cincuenta años de ventaja a los "prerrafaelistas" ingleses; aunque lo que en éstos es ingenuidad refinada e idealismo literario, en los alemanes es candidez sin mezcla de literatismo, domesticidad bobalicona de palomitas con un corazón en el pico y demás parafernalia a la que tan aficionados permanecieron los alemanes por toda la longitud del nuevo siglo. Como los sucesos políticos ayudaban y Alemania sentía la necesidad de sacudirse de la tutela intelectual francesa y del yugo político napoleónico; como los filósofos auxiliaban a los estéticos y todos ellos a los poetas, el Sturm und Drang se evadió en seguida de Aulidas y Tauridas para refugiarse en el salón familiar, oloroso a la humeante tetera, modesto en su decorado y en su moblaje, desde el cuarto de trabajo de Federico Guillermo III en el castillo de Paretz a la casa de Goethe en Weimar; modestia que continuó hasta ayer mismo* en los palacios privados y personales del emperador Guillermo y del príncipe de la corona y que, en resumen, es una necesidad de puertas adentro, al contrario del "aria aperta" helénica; clausura entre aristocrática y burguesa que en el siglo XVIII vegeta en los dos mil estaditos en que aproximadamente se dividía

* Sobre el estado económico de los músicos en la época romántica y su extremada modestia, V. E. NEWMANN: *"Richard Wagner"*. New York, 1940. vol. I.

la Germania prenapoleónica (reducida después a sólo treinta y nueve)* y que, en sus diminutos Versalles, va a incubar una de las glorias de la música alemana, la "Kammermusik", aburguesada en la "Salonmusik" del Romanticismo y en seguida caída en lo nefando de la nueva burguesía en la segunda mitad del siglo.

El "nacionalismo" romántico alemán nace durante el período del Sturm und Drang para constituir años más tarde un aspecto característico del arte romántico en la Europa central y de la música "nacional" en los países del centro y del oriente de Europa; en parte por contagio de esos gustos, en parte por semejantes anhelos de libertad política y la ansiedad de escuchar su voz propia, casi ahogada en el reducto de los hogares aldeanos, porque en las ciudades dominaba la moda extranjera, indumentaria e intelectual. Clasicismo e Ilustración, cuyos antídotos estarían en el nacionalismo político y el casticismo en los gustos y las costumbres que el Sturm und Drang comenzó a levantar para llevarlos en un ascenso dentro de la poesía alemana desde 1770 al Romanticismo, pero que en la música iba un tanto retrasado, porque el clasicismo vienés era la manifestación musical más importante en toda Europa, la más alentada por las grandes cortes y las más ricas burguesías y porque como en la música no se cambia de estilo ni de gustos sin cambiar al mismo tiempo de técnica, era menester que llegase un genio de la talla de los "clásicos" para lograr la transformación. Es Beethoven quien la realiza, y si en su genio temprano entra formalmente para mucho la técnica del "clasicismo", en otros aspectos interviene en no poca cantidad el aire popular, menos popular de campo que popular de ciudad, en un tono de naturalismo rousseaunista que, como en Juan Jacobo, bebía sus aguas más frescas no en los arroyos campesinos sino en los caños de las fuentes callejeras: en el teatro popular de "opéra comique" y "singspiel", y es el propio Berlioz quien se extraña mucho de encontrar en la primera sinfonía beethoveniana (segundo período del segundo tema del Allegro) un motivo que aparecía con frecuencia en el teatro popular; nada beethoveniano ese motivo, puede decirse, y muy beethoveniano, puede decirse también, ambas cosas sin equívoco. Es el "lied", desde Schultz a Reichardt, el puente de plata que lleva del campo al arrabal. En ese arte humilde, de Mozart a Brahms, va a encontrar sus delicias la música alemana desde fines del XVIII a todo lo largo del XIX; "lied" que no se atreve a llamarse "popular", sino "popularizante", porque no es lo que luego va a entenderse por "folklórico", sino que está reinventado por ingenios modestos sobre aquellos modelos.[8] En la música, desde luego, en sus comienzos, pero sobre todo en la poesía. Una colección de poesías popularizantes como la de Arnim y Brentano, el "Knabes Wunderhorn", va a ser, ya en los pri-

* En febrero de 1803. *Vid.* J. HALLER: *"Las épocas de la historia alemana"*. (Buenos Aires, 1941), p. 252.

meros años del XIX, el verdadero cuerno de las maravillas de los románticos y sobre cuyos modelos hablaremos más lejos.

El título con que se conoce el movimiento precursor del Romanticismo en Alemania contiene dentro de sí un programa netamente romántico, tomado de una pieza teatral de Klinger, "Sturm und Drang", que se ha traducido como "Tormenta y Asalto", "Tormenta y Empuje", "Storm and Stress", que los franceses prefieren no traducir. Como sucederá más tarde con aspectos acreditados del Romanticismo, el Sturm und Drang llevaba dentro de sí sentimientos encontrados, pero, siguiendo el símil que su nombre ofrece, cabe decir que fué, primero, un movimiento de revuelta; en seguida, un programa bien definido. Su incongruencia no era ilógica, como no lo son la ingratitud, ni la deslealtad, ni la traición, y consistía, en el Sturm und Drang, no precisamente en todo eso, sino en el hecho de que, siendo una consecuencia directa del prerromanticismo de Rousseau, se volviese en seguida contra él y contra la Ilustración. A pesar suyo, y como era en esencia antirracionalista, continuó por algún tiempo siendo "clásico"; no más clásico, sin embargo, que los Orfeos, Alcestes y Helenas de Gluck o la Ifigenia de Goethe, que están a punto de salir del Sturm und Drang para poner ya su sandalia en el Romanticismo. Era nacionalista porque reaccionaba contra la influencia francesa que lo dominaba; de modo que su nacionalismo era la triaca que habría de desempacharlo, y como el nacionalismo comienza por los tópicos tradicionalistas, leyendas, canciones populares, viejas modas, el remozamiento de los utensilios de los abuelos, que habían pasado por la prueba del desván, el "Sturm und Drang" puso en movimiento todo ese "atrezzo", que vendría pintiparado al "singspiel", en el cual, como en la "opéra comique" de la que era trasunto,* no habría más personajes griegos ni emperadores ni más príncipes que los de los cuentos viejos perdidos en los bosques medievales donde resuena la trompa de caza, y si no había "daemones" socráticos ni faunos ni ménades, habría enanitos de barbas largas, gorritos puntiagudos colorados, gigantones, dragones y la brujita guardiana de ocas. Los hermanos Grimm, algo más tarde, pintaron todo eso, comenzando el Romanticismo, y Ricardo Wagner lo llevó a su apoteosis cuando el Romanticismo se hundía en su aparatoso ocaso.

Lo que importaba mucho al Sturm und Drang era manifestarse antiintelectualista y sentimental, cosa que Rousseau habría aprobado. E incluso críticos alemanes tan sagaces como Oskar Walzel encuentran cierta similitud dinámica entre el hecho de que la Revolución rematase lo que en Rousseau es sólo iniciación, y que el Romanticismo alemán diese cima a lo que en el Sturm und Drang sólo existía en boceto. Esta fase inicial se declara inequívoca en un hombre modesto, cuyas ideas simples tenían mucha capacidad de penetración porque aconsonantaban con las predisposiciones naturales del tempe-

* Véase más adelante.

ramento alemán. Es Juan Jorge Hamann, a quien se le da cierto abolengo pietista, y al que los entimemas de la Lógica y las sorites del racionamiento le sublevaban, por lo que declaró sus dudas sobre el valor del pensamiento, a la par que ponía todas sus afirmaciones del lado de la sensación, lo cual conduce de la mano a una estética "hedonista" en la cual lo bello es una garantía de placer. Si se permite que el genio se guíe sola y magníficamente por sus impulsos, ¿cómo se podrá apreciar su obra sino entregándose a ella, como quien se arroja al mar? "El mar de las pasiones" es un tópico oportuno. Y cuando se ha bebido el embriagador vino genial, ¿cómo volverse luego *piano piano* a la casita campestre con sus ocas y su tetera humeante? No. Quien bebe la ambrosía dionisíaca, quien sabe apreciar la obra genial, es a su vez una especie de genio de segunda categoría que tiene el derecho de vivir "genialmente". La Ilustración era moralista y morigerada y seguía ensalzando las virtudes del "decoro" en el "honnête homme". El Sturm und Drang apaga esos candiles y prefiere vivir y poetizar a la luz del relámpago, entre músicas tonitruantes. No era precisamente inmoral, pero sí libre, y en esto también Rousseau se había anticipado. Como la música alemana de la época no es todavía lo suficientemente clara para hacer banderín de ella, porque el prerromanticismo de Gluck tiene aún una visualidad clásica y la música instrumental está en vías de cuajar en un nuevo modo de clasicismo (a dos pasos de lo romántico), el Sturm und Drang se vertió sobre todo en el teatro, de manera que los artistas jóvenes en las últimas décadas del siglo tenían en ese teatro una escuela de patriotismo nacional, que estaba secundado con lógica y congruencia en el "singspiel", al paso que la "opéra comique" en Francia fué, como la "bufa" en Italia, el sainete en España y la "ballad-oper" en Inglaterra, una reacción contra el operismo barroco de aires helenistas. El espíritu ligero de la "bufa" le va perfectamente al genio de Mozart, en quien la sinfonía clásica vienesa llega a su más admirable punto de perfección, pero su joven talento no había permanecido sordo al atractivo casero del "singspiel"; solamente que el "decorum" de un Mozart y el de su padre Leopoldo se habrían desdorado al seguir por ese camino, y su primer "singspiel", *Bastien und Bastienne,* que se basaba en un libreto de Favart, *travesti* del de Rousseau, está más cerca de *Le devin de village* que de los *Dorfbarbier,* que arrullaron, con tantas otras piececitas amables, ingenuas, un poco bobas como el sentimentalismo schilleriano, la infancia de los músicos provincianos en Alemania; Beethoven, sin duda, que tocó las más populares de entre ellas, tales las de Hiller a Schenk, para su alteza el Elector. "Los gemelos", pieza teatral "antishakespiriana" de aquel F. M. Klinger, debió de alternar con tales obritas, de menos andadura. Lessing defendía a Shakespeare, luego reivindicado por los románticos, al paso que Gerstenberg y Herder lo atacaron. La aparición del "Goetz von Berlichingen" del joven Goethe y poco

después su novelita sobre "Las aventuras del joven Werther" cierran el ciclo del Sturm und Drang y abren el del Romanticismo, tímidamente todavía, aún timorato; con todo, indudable. Pero Goethe trae entonces un *quid pro quo*, que todavía hoy parece mal entendido, con los relentes clasicistas que respira en Italia y que, por el momento, sirven para detener la corriente impetuosa del Sturm und Drang, encauzándola. Dirigiéndola hacia el Romanticismo, no hacia lo clásico, porque el hábito no hace al monje y las ideas fundamentales sobre las que Goethe basaba su clasicismo, que eran las de un "estilo orgánico", son, como las bases orgánicas del sinfonismo (y no sólo de la sinfonía vienesa, sino de toda aquella música basada en el sentimiento de la Tonalidad y que desarrolla su forma entera de un motivo inicial), hechura típica de la época nueva cuyo origen no está en Grecia ni en el teatro griego, sino en la pieza instrumental barroca, una, y en el teatro religioso medieval, el otro. La idea que tenía Wagner de que estaba construyendo una tragedia que equivalía a la griega porque estaba basada "en el espíritu de la Música", es de una falta de información notoria, a lo cual contribuyó el ensayo de Nietzsche sobre "El origen de la Tragedia", donde pensaba que el teatro griego se inspiraba en el sentido de una música que apenas existía y cuyo "ethos" no provenía de sí misma como tal fenómeno sonoro, sino de las reminiscencias de la era mágica que pervivían en sus "modos" y "nomos", de ninguna manera en el sentido "lírico" de esa música, que era música tanto como danza. Espíritu, el de la danza, que puede llegar a las exaltaciones beethovenianas, cuyo entusiasmo dionisiáco sí era "trágico" en el sentido helénico y de su teatro religioso-festival, pero que no llega ni al teatro de Gluck ni al de Goethe ni al de Beethoven ni al de Weber ni al de Wagner. Los orígenes del teatro wagneriano son, cuando más, medievales y vienen de la *saga*, de la *chanson de geste*, del *mistère;* medievalismo de perfecto entronque romántico. El hecho de que las sagas, las canciones de gesta, nuestros romances, exalten al héroe no supone un abolengo griego, ni la marcha fúnebre de Sigfredo tiene nada que ver con las endechas fenicio-egipcio-helénicas y el *Ay! Linos!*, sino que desciende más directamente de los plantos del viejo Medioevo, como los visigodos en España.[9] Siempre se ha ensalzado a los héroes y siempre se ha llorado a los que se malogran. Goethe mismo, que se reía de los "trauriges, ungriechischtes hypochondrischten", cultivó con Schiller desde 1797 un tipo de poesía épico-lírica.[10] Ambos sabían bien que Wotan no tenía nada que hacer ya con Zeus, ni Fricka con Hera; que los gigantes de la saga nórdica no eran los de Hesíodo, y que Sigfrido no era Dionysos.

Mejor dejar a un lado clámides y peplos y atenerse a la tradición vernácula. La reivindicación de Goethe, tras de la contemporaneidad del "Werther", estaba en el "Fausto". Los músicos lo comprendieron bien, y todo el Romanticismo musical gira en torno de sus tres personajes: Spohr, Berlioz,

Schumann, Wagner, Liszt, hasta que Fausto, Mefistófeles y Margarita se hacen burgueses y entran en la "Grand Opéra" de París, conducidos por Gounod. Llegamos al "tournant" peligroso del Romanticismo. Al año de 1860, donde da la vuelta. Nosotros tenemos que darla al punto en que dejamos a Goethe sirviendo de jalón al desparramamiento informal del Sturm und Drang.

Su clasicismo en las apariencias detenía las consecuencias del "sentiment" en las obras de alto porte y significaba, en primer término, la reacción alemana contra la Revolución, aunque pudiera confundirse con una vuelta al clasicismo francés, cuyo espíritu era muy diferente, como los héroes de Corneille y Racine lo eran del clasicismo frío y superficial que protegió Napoleón, el Emperador, y que tuvo en David su mejor cifra,[11] en seguida arrollada por los avances del espíritu nuevo. Más directa es la consecuencia del clasicismo francés en la Italia de Alfieri,[12] aunque su clasicismo para nada acepta el amaneramiento en el lenguaje y el modernismo de ideas al tono del tiempo propio del clasicismo francés, pues que el de Alfieri podía reclamar ilustres antecesores renacentistas y barrocos. El Romanticismo naciente se deja sentir, en Italia, en Hugo Fóscolo, cuyo "Jacopo Ortis" se explica en cartas, como su primo Werther, y si en Inglaterra hay una tradición clasicista que llega hasta Dryden, con quien penetra en el siglo XVIII, esa tradición era vieja y se remontaba a Donne* y a los poetas isabelinos, mientras que es Cowper,** todo lo largo del siglo de la Ilustración, quien, nada clasicista, es el poeta familiar, campesino, de la "basse cour", como nuestro buen Salas, que se le había anticipado en su "Observatorio Rústico", en un tiempo en que la pintura casera tiene en España tan sabrosos ejemplos en los bodegones de Menéndez, que son a nuestro país lo que son a Francia la damajuana y el brioche de Chardin.

El Sturm und Drang. El nacionalismo, una de las potencias dinámicas del movimiento conocido por Sturm und Drang, y el del Romanticismo alemán en sus varias fases y tiempos dentro del siglo XIX, es en los países de la Alemania del Norte, un fenómeno viejo porque arranca del nacionalismo protestante. En otro lugar de esta obra*** hemos aludido a las características que revestía el movimiento luterano, algunas de las cuales eran contradictorias, pues que si la inquietud que llevó a la iglesia reformada procedía del ansia de libertad moral, nacida en el Renacimiento, se sometía en seguida a un círculo estrecho cuyo ámbito "nacional", es decir, germánico, era la antítesis

* G. WILLIAMSON, *"The Donne Tradition"*, Cambridge, Mass., 1930.

** Sobre Cowper, v. SAINTE-BEUVE, *"Profils anglais"* (lunes, 20 de noviembre y 4 de diciembre de 1854), ed. de Londres, 1907.

*** *Vid.* vol. II, cap. IV de la Quinta Parte.

del prurito de universalización del Catolicismo, y mientras que se emancipaba de la infalibilidad del papa, se sometía a la tiranía, mucho más asfixiante y directa, de los pequeños círculos locales. Lo nacional, en este momento, era no más que provinciano, pueblerino; los círculos de las damas locales sustituirían, no necesitamos decir con qué estrechez y, en general, con qué rigorismo mezquino, los preceptos generales de la Iglesia. Con ello, la libertad de conciencia teórica quedaba reducida en la práctica al "common sense" y al "qué dirán", mientras que el individualismo en la interpretación de los textos quedaría encerrado, en rigor, en los pequeños círculos de fieles que comienzan a formarse, en un "bund" burgués, donde se incuba la nueva sociedad alemana. Pero esta nueva sociedad luterana se enorgullecía precisamente de su germanismo. Fundamentalmente era antirromana en lo religioso y, correlativamente, antifrancesa en lo cultural. El burgués nacionalista reaccionó primero contra el catolicismo, más tarde contra la Ilustración: en resumen, la reacción era antilatina. El "deutsch" se enfrontaba con el "welsche", el güelfo de los tiempos góticos que, como el Dante Alighieri, "el alígero", *"libertá va cercando, ch'é si cara"*.

La reacción antilatina tenía otro fundamento a más de los religiosos y era su antiimperialismo. Lo contrario del imperialismo no consiste en la libertad del burgo, sino que, procediendo "tradicionalistamente" retrocedía al feudalismo: por eso la Revolución francesa y Napoleón reaccionaron contra el exceso de estadículos germanos y contra el empleo de los dialectos,[13] cuyo matiz era tan querido para los amantes de los tiempos viejos y daba una tan neta idea de lo "propio", de lo "nacional", según lo que se ha dicho ser un "horizonte de rana". El Imperio sagrado, romano y germánico, era católico por esencia y se asentaba en tres bases: la espiritual, romana; la del poder militar y las conquistas territoriales, en España; la de la economía, reducida a la extorsión de impuestos, un poco en todas partes, allá donde se podía. Los pueblos germánicos entendían bien este papel, que era el único que poco más o menos se les dejaba jugar, aunque de allí saliesen los más famosos prestamistas que como los Fugger (los Fúcar) y los Welser* eran los más sólidos cimientos económicos del sacro Imperio y los que realizaban de hecho, con sus préstamos, guerras, matrimonios, elecciones. Una Alemania, la del norte, se encontraría ser la hermana cenicienta de la otra Alemania, la del sur, con Austria y el Tirol. El luteranismo de aquélla era, también, una reacción contra el catolicismo de ésta, y cuando en Francia se dominaron brutalmente los brotes "reformistas", la galofobia se extendería al Occidente.

La lucha se hace más enconada allá donde se encuentran fuerzas contrarias en un número más igualado. La reacción antifrancesa, antiilustrada, cobra

* Ernesto HERING, *"Los Fúcar"* (trad. de R. Selke), Fondo de Cultura Económica, México, 1944.

un fuerte impulso en los países renanos, que eran los más saturados de latinismo, y Estrasburgo se convierte en el centro de la reacción. Goethe, que había ido a esa capital alsaciana para aprender mejor el francés, cae en un círculo intransigente en todos sus aspectos y que, en el religioso, se caracterizaba por su matiz "pietista" que es el del protestantismo sentimental y fraternizante en pequeñas comunidades burguesas, hostiles a las modas en las costumbres y en la indumentaria, en las literarias e intelectuales, sin duda, que venían de Francia. Profesores, doctores en leyes, pequeños comerciantes, pastores, todos los componentes de una sociedad que va a proveer más tarde el tipo ultraburgués por excelencia, el "filisteo", se reúnen en "bunde" * que se titulan como "Herrenhuter", "Brüdergemeinde", para comentar las Escrituras, prorrumpir en cánticos con músicas que en muchos casos eran de neta procedencia latina y católica, hacer actos de devoción y de confesiones mútuas y de profesión de amor fraternal, como los viejos cátaros, en los celtas del mediodía francés.[14] El pietismo invade la Alemania del siglo XVIII y sus escritores más calificadamente nacionalistas están húmedos de su influjo: Gellert, Klopstock, el filósofo Jacobi, Herder, Goethe mismo en su juventud, siguiendo a su madre; el poeta antes nombrado, Hamann; el fundador de la Fisionomía, Lavater. Wieland también, pero su apostasía le valió pronto el odio de la "Hainbund", la corporación poética más furibunda, que desencadena en Gottinga y en Estrasburgo el Sturm und Drang.[15] El nacionalismo de Federico Guillermo de Prusia y de su hijo, el "grande", por emperador o por flautista, se impregna de un pietismo que dirige el ayudà de cámara del rey y del que la margravesa Guillermina, la hermana de Federico, ha dejado memorias sabrosas en su sarcasmo.[16] Por reacción, y ante la superioridad indiscutible de cuanto llegabà de Francia, músicas, teatro, poesía, hombres también, es el propio Federico quien llama a Potsdam a Voltaire, cuyo nombre produce ataques epilépticos a los del "bund". Mientras tanto, se proscribe la flauta en el palacio de Potsdam, los libros de filosofía y la peluca con bucles, a la cual se sustituye con el "zopf", el peluquín con rabito, luego la trenza natural, de procedencia tradicional y aldeana. Guillermina es la primera en reírse de sus conciudadanos y aun de sus parientes en sangre real, ordinarios, vulgares, que tiene que aguantar, como a su propio marido, en el encierro de su provinciano palacio de Bayreuth, la futura, y entonces inocente, meca del wagnerismo.[17]

Bien que la "Mesiada" de Klopstock naciese como imitación del "Paraíso perdido" de Milton, su autor se convirtió en el ídolo de la sociedad alemana, mesías de los pietistas y objeto de la adoración de los poetas jóvenes y de las damiselas poetizantes cuya liberalidad de maneras consistía, desdeñando el decoro francés, en declararse a los caballeros y perseguirlos con su amor indis-

* *Bund*, plural *bunde*, es el ramillete, o el llavero, también el haz de flechas, el *fascio*.

creto cuyo pudor era sólo un motivo de inspiraciones para los pintores o para los poetas "ingenuos y sentimentales". Voss, el traductor de Homero, es la cabeza visible del "Hainbund" de Göttinga, que, dice Raynaud,* "se entrega a verdaderas orgías de virtud, de piedad y de nacionalismo reuniéndose a la luz de la luna bajo el follaje del haya "germánica". Allí se juran fidelidad, amistad eterna, como los caballeros medievales, se leen las poesías de Klopstock y se quema en efigie a Wieland cuyas obras se destrozan y pisotean. Como los románticos franceses que se llamarán más tarde Aloys, Petrus, Jehan, los del "Hainbund" buscarán nombres de un germanismo medievalizante tales como Teuthard, Haining, Gottschalk, comen salchichas, beben cerveza mientras que Klopstock canta al vino del Rin, cantan canciones "populares" a coro, recién escritas, y lloran sus emociones tan tiernas. Herder, hastiado por la sequedad kantiana se fué a París, pero regresa a Estrasburgo lleno de un odio santo hacia la capital y sus habitantes, ruinas vivientes, sepulcros blanqueados. Todo le parece allí formulario, reglamentado, sin libertad. Goethe vuelve también de París desilusionado, para pasar en la casa familiar de Franckfort una fuerte crisis que le curan entre su madre y algunas amigas pietistas volviéndole al dios de Lutero, al misticismo y... a la alquimia. Fausto no lo habrá olvidado, muchos años más tarde.

El Sturm und Drang estrasburgués se extiende rápidamente en Alemania por sus esencias, y las cofradías al estilo de la de Gottinga, por sus caracteres sociales. Como hasta intelectuales de fuste y artistas refinados caen comúnmente en el engaño de tomar las victorias militares por victorias del espíritu, los alemanes de 1757 se vieron subir al séptimo cielo con la victoria de Federico II sobre los ejércitos franceses y sus aliados imperiales en Rossbach, sin parar mientes en que el ejército francés perdía, en esa acción, mucho menos que sus aliados no franceses. Un mes después, Federico vencía a los austríacos en Leuthen; pero, como acabamos de decir, el imperio católico, bien que de lengua alemana, entraba en el número de las cosas odiadas por el buen alemán del norte. El "deutsch" comenzaba a triunfar sobre el "welsche" y sería cosa de preguntar a los musicólogos alemanes qué pensaron los aficionados de aquella fecha, apenas muerto Juan Sebastián Bach, del olvido en que caía la música de éste, tanto como la de los artistas alemanizantes de Federico II, en Berlín, mientras que comenzaba en su fuerza incontenida una invasión de melodismo "welsche" operístico y sinfonizante. Con Telemann en primer término, para no detenerse ya hasta que, tramontado el clasicismo vienés, se irguió irresistible en Beethoven el espíritu internacional del Romanticismo, internacional y europeo, de la Europa de la cultura, tan directamente influída por la francesa, no menos ahora que en los tiempos mismos de Juan Sebastián y sus hijos, los cuales no dejaron de ser alemanes

* *Op. cit.*, p. 368.

en su ser más profundo, sin renunciar por eso a lo que les llegaba de Italia y de Francia y, aun en parte, de Inglaterra.* Para tener algún punto en que apoyarse, los musicólogos como Hugo Riemann hacen hincapié en dos aspectos más alemanes que el resto, durante esta época prerromántica: la escuela sinfónica de Mannheim, con el gran favor que prestaba al "piano" y al "forte", mejor dicho, al "crescendo" y "diminuendo",** y en el germanismo de un compositor como Friedrich Wilhelm Rust, nordalemán de Dessau, que según Riemann habría sido el verdadero predecesor de Beethoven (si un vástago indiscreto no hubiese falsificado las sonatas de aquél).*** Patriotismo tardío, que ha sido muy cultivado por la musicología romántica y postromántica en aquel país; exagerado en sus consecuencias y del que se hablará con mayor detalle al tiempo oportuno.

De esos sucesos gloriosos en el terreno de las armas nacen las modas "a la Federica" que nosotros sólo hemos conocido en los entierros de lujo. Hubo una literatura "a la Federica" en toda clase de formas poéticas para enaltecer debidamente tan magno acontecimiento y denigrar de paso todo lo francés. La galofobia alcanza su eminencia en Lessing y todavía está palpitante en Schopenhauer. La emancipación de la influencia francesa parece completarse en toda Alemania entre 1772 y 1785. Los postulados de la "deutschtum", la "alemanidad", se extienden de Estrasburgo a Franckfort, a Stuttgart, a Elberfeld o a Darmstadt. Los postulados de la Ilustración en favor de la independencia del genio renacen ahora con el nombre del "kraftmensch", cuyos "fuertes en mente" van a ir a parar al superhombre nietzscheano y aun parece que Romain Rolland no se olvidó de ese tópico germanizante al bautizar a su héroe favorito. Especie de crías suyas, del "kraftmensch", son los "teutscher Jüngling" que se dedican a todo género de extravagancias como sollozar cuando se pone el sol o cuando sale la luna, llenar de abrazos y besos a los amigos, dar grandes berridos para probar su masculinidad, su "machismo" como dice otro lenguaje actual más acuciado por la bestialidad, o se fingen locos por afición (y a veces terminan en epilépticos); dan grandes corridas por los bosques agitando un libro de poemas, se bañan en las fuentes públicas de la ciudad, hacen aspavientos a las señoritas y otras necedades a las cuales parece que no escapó Goethe en su "edad del pavo". Herder es uno de los enfermos reales, aquejado de manía persecutoria; Lenz se vuelve loco de veras; Clemente Brentano se mete fraile, y Kleist se suicida a orillas del lago berlinés de Wannsee, después de haber matado a su amante a fin de complacerla en sus

* *Vid.* vol. II, p. 329 *ss*, 345 *s*. Sobre el germanismo de Beethoven, véase más adelante.

** Vol. II, pp. 374 *ss.*, 386, 400, 402.

*** Los textos de la edición de Wilhelm Rust fueron cotejados con los originales por Ernest NEUFELDT en 1913 que delató en *Die Musik* la superchería del nieto. *Vid.* S. I. M. G., 1913 y M. D. Calvocoressi en el *Musical Times*, 1914.

más menudos caprichos. Las jovencitas sentimentales de erotismo desbordado asaltan a los jóvenes poetas germanizantes. En sus jardines con borreguitos y tumbas con sauces inauguran el tono de las ilustraciones románticas, aunque se inspiren en el prerromanticismo francés, en la "inmoralidad" de Juan Jacobo y no echen de ver que los episodios sentimentales que Goethe lleva a su especie de biografía titulada *Dichtung und Wahrheit*, "Poesía y Realidad", están copiados ya de "La Nueva Eloísa", ya de "El Vicario de Wakefield". Con más necedad que extravagancia, estos "sturm" y "drang" de opereta y de fuegos artificiales llegan hasta la madurez de Goethe y la de Beethoven con Bettina Brentano,* que visita al poeta vestida de muchacho y que se sienta en las rodillas del músico so pretexto de infantilidad, todo lo cual no deja de aprovechar literariamente.[18] Con ello la nueva época, la del Romanticismo en flor, llega. Veamos, antes, algo que nos dé idea de la música que resonaba en el Sturm und Drang y que, curiosamente, era la que menos podría reivindicar para sí los calificativos de tormentosa y avasalladora.

El pietismo. Al contrario, no desmentía la morigeración pietista que estaba en los orígenes del movimiento. En los años centrales del siglo XVIII el pietismo había hecho ya su camino, y el que llegaba a los "bunde" antes mencionados no era sino un crepúsculo enternecido. De orígenes humildes, caseros, sin mucha mayor pretensión que la de hacer del cristianismo una religión doméstica al alcance sentimental e interpretativo de las conciencias y las mentes más humildes,** había nacido en Holanda, de donde fué a Inglaterra, como el "schachtbret", el más primitivo virginal de punta de pluma, buscando, al igual de los "beguinages" flamencos, una especie de comunidad laica basada socialmente —pobre sociedad— en el amor de Cristo. Sus comienzos iban a tono, aunque en un modo menor, con el primer protestantismo de Lutero y Calvino, tan hostiles en un principio al ejercicio de la música en las iglesias; hostilidad que el pietismo extendía a los demás órdenes de la vida, por creer que la música estaba demasiado contagiada de mundanismo, idea que los puritanos compartirían, aunque no con la exageración con que frecuentemente se cita.***

Pero la iglesia reformada dejó pronto su austeridad musical para introducir en Alemania toda la opulencia del barroco italiano, órgano, coros, or-

* Sobre Bettina Brentano, *vid.* Lya BERGER, *"Les femmes poètes de l'Allemagne"*, París, 1910.

** DILTHEY, *"Hombre y mundo en los siglos xvi y xvii"* (trad. de E. Imaz). Fondo de Cultura Económica, México, 1944, p. 115.

*** SCHOLES, Percy A., *"The puritans and Music in England and New England"*, Oxford, 1934.

questas, cualquiera que fuese el sentido de los textos puestos en música, al paso que los pietistas, en tenaz oposición, aunque mansa, se limitaban a la práctica de sus "cánticos espirituales", cuya eficacia extendían a todos los momentos de la vida, de tal modo que había cantos para cada oficio, para ministros, barberos, panaderos, pescadores, aprendices; para casos difíciles como los malos pleitos, el exceso de niños en una familia;* para la sordera, la ceguera, los reumas, y aun cierto pastor de Sajonia los solicitaba en provecho de las pobres gentes excluídas de la sociedad como son los juglares, los saltimbanquis, equilibristas, rateros, gitanos, hechiceros, etc. El "cántico espiritual" se confundía con su secular antepasado, el "canto mágico", y volvía a surtir, como él, los mismos efectos. Entre los primeros poetas del pietismo está Angel Silesio; uno de sus primeros músicos es Paul Gerhardt, que vivió hasta 1676. Felipe Jakob Spener siguió sus huellas hasta los primeros años del XVIII y su "Pia desideria" de 1675 fué una especie de evangelio de la secta que se desarrollaba como un quiste dentro de la oficialidad del luteranismo ascendente. Gemela de ella fué la de los Hermanos Moravos. Desterrados de su país, se extendieron por los países del norte alemán, por Rusia inclusive e Inglaterra, y, llegados a los Estados Unidos, ejercieron allí una gran influencia, musical inclusive. La figura más destacada de entre ellos fué la de Ludwig Zinzendorf, que vivió en los sesenta años primeros del siglo, coincidiendo, pues, con la vida de Juan Sebastián Bach. Su poesía con caracteres teológicos influyó poderosamente en el ánimo de la burguesía nortealemana y, al decir de Dilthey, "expresa el sentimiento de la apacible belleza del mundo que se abre al alma unida a Dios".** Una enorme cantidad de cánticos como los aludidos se deben al numen de Zinzendorf, un poco más dignos del nombre de poesía en los del jesuíta Spee, que viene a llevar con sus cánticos "ingenuos y sentimentales" la blandicie del barroco jesuítico, sin la opulencia italiana. Al contrario, el pietismo se puso enfrente del luteranismo a causa de lo que consideraba excesivo en sus prácticas musicales, como si los monjes que practican en sus "Horas canónicas" cánticos para todos los momentos de la jornada se opusieran a los grandes servicios en el templo, el sacrificio de la Misa o los trozos de gran vuelo en festividades como la Pasión y la Pascua. La explicación que algunos autores alemanes, Dilthey principalmente dan, en el sentido de que los cánticos "espirituales" pietistas (el vocablo existe también por la misma época entre los latinos) representan el puro sentido protestante frente a la majestad de las festividades católicas, tiene el inconveniente de que olvida esa práctica interior del "servicio de las horas" en las comunidades católicas, y sin necesidad de remontarnos a tiempos anteriores, cuyas pequeñas

* Paul H. LANG, *"Music in Western Civilization"*, Nueva York, 1941, p. 470.

** DILTHEY, *"De Leibniz a Goethe"* (trad. por W. Roces), Fondo de Cultura Económica, México, 1945.

fórmulas musicales y poéticas se mencionan en nuestro primer volumen,* bastará recordar el oficio del Oratorio filipino en la burguesía italiana para ver que ni los oratorios luteranos propiamente dichos (que no son los grandes oratorios operísticos ni las cantatas de Bach, el cual no escribió ningún "oratorio" real y verdadero) ni la gran música del barroco alemán, son invenciones de la religión reformada, cuya originalidad consiste en el empleo del coral, a veces basado en el canto gregoriano; otras veces, en viejas canciones conservadas por el pueblo, todo lo cual cambiaba de sentido al ser adaptado a la prosodia moderna de los textos, luteranos o pietistas. Bien que Juan Sebástián Bach escribiese algunos Cánticos Espirituales, "Geistliche Lieder", y aunque alguno de los textos de sus corales y aun de sus cantatas tenga cierta ñoñez típica del pietismo,[19] su inspiración nada tiene que ver con ese movimiento; menos aún la de Haendel, circunscrito el lirismo pietista a númenes muy de segundo orden, como los antes mencionados.

Mayor mérito, mayor importancia también tiene, en las canciones popularistas donde el Sturm und Drang reconoce su raíz nacional, la producción de los autores de músicas destinadas a ser cantadas con esos textos, para los cuales una música como la de Juan Sebastián Bach resultaría demasiado áspera y sin duda ampulosa. Son los pequeños, pero amables compositores del "singspiel" quienes mejor les convendrán,** y así se ve cómo su estilo ligero, a veces lloriqueante, entra en la iglesia alemana, con las gracias amaneradas del estilo "galante", que es una importación de origen francés. De ese modo, los primeros himnos, propios por su sencillez al coro de la congregación, fueron adaptándose en el cántico "espiritual" al género de la canción para un solista, lo mismo que cuando sus autores son los compositores popularistas como Johann Hermann Schein, uno de los antecesores de Bach en la cantoría de Santo Tomás, entre los primeros; Heinrich Albert, tan netamente alemán, seguido por Adam Krieger, Johann Crüger, el más famoso compositor de melodías protestantes; Kinderman, Dedekind, Rust, inclusive Schütz. Todos ellos marchaban en lucha más o menos triunfante contra las influencias de la "cultura", que en este momento eran latinas, italianas o francesas. Más tarde vendrían los sucesores de Bach en su cantoría: Gottlob Harder y Johann Friedrich Doles, cuya música para los "Cantos espirituales" de Gellert se amolda como un guante a los gustos de la pequeña burguesía. Estilo de quita y pon, que cuando se cantaba sin adornos resultaba al gusto pietista y cuando se adornaba con todos los recursos del canto de ópera agradaba al resto del público religioso (una religiosidad cuya conciencia era el hecho distintivo que había ido gestando el siglo XVIII en Francia y que está ya en todas partes). Con los músicos de Dresde, menos dóciles a la invasión de la melodía operística, Hasse

* Primera Parte, cap. v.

** Johannes WOLF, *"Historia de la Música"*, p. 241.

y Homilius, llegamos a Hiller y a sus "singspiele". Desde 1789 figuraba Hiller en la cantoría de Santo Tomás en Leipzig, cuando las cantatas de Bach habían pasado a la historia, mientras que la música religiosa de Christian Ehregott Weinlig (1743-1813) alcanza hasta la época de Beethoven.* Fuera del ámbito religioso, reducido o extenso, en la época del Sturm und Drang, sus poesías popularizantes se cantan sobre músicas que abundan en colecciones que se hallan en todas las manos desde los comienzos del siglo, como la "Musikalische Rüstkammer", de 1719, colección para estudiantes, y la de Johann Sigismund Scholze, publicada en Leipzig en 1736 bajo el título de "Singende Muse an der Pleisse" con poesías de Günther, las cuales, igual que fué el caso de Heinrich Albert para las suyas, procedían a veces de melodías instrumentales de danzas de salón. Otras colecciones muy abundantes son las de Graefe, las "odas" de Carlos Felipe Manuel Bach y del propio Telemann, tan italianizantes, o las más nacionales de Goerner, bastante remilgadas, a tono con las poesías de Hagedorn a las cuales se aplican. En Berlín, en torno del nacionalismo que preconiza Federico II y junto a los músicos mayores del grupo como Graun, Quantz o el propio Carlos Felipe Manuel, hay otros "liederistas": Benda, Agricola, Sack, Schale y Seifarth. Todos ellos ponen en música las canciones de Ramler y Krause, poetas que se inspiraban en un "retorno a la Naturaleza" a lo Rousseau,** pero en quienes lo natural no es sino el estilo de canto italiano lleno de "manieren". Odas profanas y sagradas alternan con un género especial florecido a mediados del siglo, y son las "fábulas" en música cuyo origen es de un rococo perfecto, y su realización también. Las "bunde" no se contentaban sino a medias con esos primores; pero a lo menos encontraron en Christian Gottlob Neefe un músico digno de poner en solfa a Klopstock, y es conocida la influencia que Neefe tuvo en Bonn sobre Beethoven muchacho. ¿Lo recordaría Beethoven al poner en música, con tan admirable majestad y sencillez, los cánticos como "La Gloria de Dios en la Naturaleza" del viejo Gellert? Las poesías severas de Gleim son musicadas por Nicolás Forkel, Carlos Felipe Manuel Bach y Breidenstein. Pero es Gluck y con él, Juan Federico Reichardt o Luis Emilio Kuntzen, quienes modelan con Federico Guillermo Rust la melodía alemana capaz de aplicarse a los versos de Goethe y Schiller y cuya contextura no aparece todavía en el clasicismo vienés, esperando la llegada del Romanticismo. El escrito de Herder titulado, en 1773, *Von deutscher Art und Kunst* y que según Johannes Wolf le fué sugerido por las *Reliques of Ancient Poetry* de Percy, impresiona profundamente a los poetas nacionalistas y popularistas del Hainbund como Claudius, Hoelty y Bürger. Goethe mismo responde a su estímulo y todos ellos escriben

* Y la de su sobrino Theodor Weinlig (Dresde, 1780-1842), hasta Wagner, que fué discípulo suyo.

** *Vid.* R. ROLLAND, *"Voyage musical"*, p. 97.

poemas breves, susceptibles de ser tratados "volkstuemliches"-mente. Junto a eso surge un gusto rápidamente extendido por las melodías para niños, esos niños que vemos en las pinturas de Overbeck y los nazarenistas, y cuya música está escrita con gran fruición por Hiller, Scheibe el crítico, Herbing, Schale, Wolf o Reichardt. Los *Lieder im Volkston* de Schulz son los que desde 1782 a 1790 realizan mejor la idea del Hainbund con su melodía fácil, de una simplicidad no exenta de gracia, ingenua sin la sosería acostumbrada.* Alguno de los antes nombrados le siguen de cerca, aunque sin acertar en la misma medida que él, y sólo Karl Friedrich Zelter, el amigo y consejero de Goethe, sucesor de Reichardt en este papel, —el Zelter que no logra comprender el *Erlkoening* musicado por Schubert, aunque sí a Mendelssohn, y que muere en pleno auge del Romanticismo (1832)—, es el último ejemplo de la escuela nacionalista del norte. Entre él y Schubert se intercalan Johann Rudolph Zumsteeg, el músico de la "balada", como la *Lenore* de Bürger, y de los lieder de Schiller, de quien había sido condiscípulo en Stuttgart. Con él, Daniel Schubart, músico y poeta, conduce a Loewe, que lleva sus baladas hasta los años centrales del próximo siglo.** Lieder y baladas son las palomas que, salidas de este arca, vuelven a ella con la rama de olivo en el pico. El Romanticismo propiamente dicho es lo que esas avecicas anuncian.

No todo eran, en los albores del Romanticismo alemán, lieder y canciones infantiles. Hemos encontrado anteriormente algunos, entre los nombres de músicos que acabamos de mencionar, empeñados en obras de mayor fuste, pero no por ello más representativas del espíritu alemán, que estaba transformándose bajo el influjo de un sentimiento nacional tardíamente sentido. El capítulo IV de la quinta parte de este libro procura dar al lector una idea de cómo se levantó la conciencia musical alemana desde el día siguiente de la Reforma, despertada, en buena parte, por los mismos anhelos que promovieron la Reforma misma y con un fundamento social y psicológico análogo al de ella. Hemos visto en ese capítulo cuál fué el camino que, desde Francia e Italia, llevó hasta Haendel y Bach, adornándose en su curso con una floración que iba tomando paulatinamente matices nuevos; porque la semilla, cuando prospera en otros suelos, produce variedades locales que, como en este caso, pueden afectar renovada hermosura. Apenas el siglo XVIII hace la mitad de su recorrido, la influencia latina toma caracteres distintos; no ya los del estilo instrumental de la sonata, la suite y el "concerto", sino que proceden

* R. ROLLAND, *op. cit.*, p. 98. Sobre los Lieder de Mozart, v. SCHURIG, *op. cit.*, pp. 456 *ss.*

** *Vid.* Jean CHANTAVOINE, *"Musiciens et poètes"*, París, 1912: "La Ballade allemande et Carl Loewe". V. también más adelante, al hablarse del lied romántico.

del "arioso" operístico, el cual va a cambiar por completo el gusto al transformar el concepto del "cantabile" en la sonata y en la sinfonía. De ese gusto renovado va a nacer, y no de la música de la Ilustración, el período que espera en la segunda mitad del siglo, para culminar en el clasicismo vienés. Mientras que la música de la Ilustración pierde paulatino interés por la música instrumental, por la nota abstracta (*"Sonate, que m'en veux tu?"*), que no puede ser incluída dentro de las "artes de imitación" donde ven los enciclopedistas el ápice de la Estética, la Sonata, en sus varias regiones instrumentales, desde el clave a la orquesta, irá tendiendo a ser el arte cada vez más nacional de la Alemania empeñada en su reacción contra el espíritu latino. Giovanni Platti, Baldassarre Galuppi, pueden anunciar un aire romántico en su delicada música para teclado, pero el clasicismo italiano se cierra con Luigi Boccherini, poco después de la muerte de Federico Guillermo II, en sus últimos quintetos de Madrid. Las exquisitas 32 sonatas de Cimarosa para cémbalo, tan poco conocidas,* son testimonio de un gusto que se sobrevive con un deseo de transformación no comprendido en el momento (Cimarosa murió en 1801, cuando Venecia —que había sido hasta muy poco antes una ciudad donde se derramaba genio e invención y cuyo influjo se extendía a toda la Europa central y del lado del oriente— apagaba ya sus fuegos bajo Napoleón), mientras que las admirables sinfonías y sonatas de Muzio Clementi, cuya genialidad ha sido felizmente reivindicada por Alfredo Casella, son un "broche de oro" del clasicismo italiano, parejo del vienés (Clementi murió en Londres, la ciudad final de Juan Cristian Bach, en 1832). Las "Tres grandes sonatas para pianoforte", op. 50 de Clementi, su canto postrero, son de 1821. Dedicadas a Cherubini, echan la llave al período clásico que, entre los italianos, era pervivencia de su tradición, y en los alemanes era "altra cosa": una isla curiosamente llena de una vegetación de invernadero, donde multitud de cosas disparejas se encuentran. Continuación de una gran línea que la Ilustración no va a querer seguir; aportaciones alemanas a un concepto musical que, como lo indican sus denominaciones, es genuinamente latino, pero que al llegar el Romanticismo va a llenarse de sustancias rigurosamente germánicas (aun sin perder las líneas generales de su estilística) y va a convertirse en el arte más representativo de la música germánica del XIX. Un arte tan lejano del barroco alemán de Haendel y Bach como del rococo francés y del "sentiment" de los hijos de Bach; arte igualmente lejano del pietismo del Sturm und Drang y de su nacionalismo de vía estrecha; arte no popular, en esencia, sino señorial y que pervive en la Alemania imperial frente al de los músicos del norte; no popularizante, tampoco, pero que está recibido con entusiasmo por todos los públicos, aristocráticos o burgueses, sobre todo cuando aborda el teatro lírico. En este terreno, que había preparado ventajosamente el clasicis-

* Edición revisada por Boghen, París, 1926.

mo de Gluck, lleno de atisbos prerrománticos, es donde el matiz nacional del Romanticismo avanza más profundamente, al paso que las brisas románticas que llegan hasta Haydn y sus "oratorios" (enteramente clásicos, es decir, dentro del rococo vienés) como "Las Estaciones" y "La Creación", tan lejanos al espíritu de Haendel como de Milton (aunque haya filósofos alemanes como Dilthey que vean en estas obras una prolongación de la línea Haendel-Milton-Klopstock)[20] son unas brisas que provienen del jardín francés, del concepto de la Naturaleza a lo Rousseau. En algunas óperas tempranas de Mozart, como lo vimos a su tiempo, la entrada del lenguaje alemán no modifica aún la estilística italiana, ni trae ningún matiz nacional ni en detalle ni en conjunto; pero ya en "La flauta encantada", una porción de preferencias literarias que constituyeron los tópicos prerrománticos entran en la composición del libro y dan matices muy señaladamente alemanes a la música, cuyo vocabulario estilístico sigue siendo en su inmensa mayor parte el latino tradicional.[21]

Es corriente en la historia de la Música ver con qué facilidad se incurre en error al juzgar "históricamente" el momento dentro del cual vive el comentarista. Los nacionalistas alemanes de la primera mitad del siglo XVIII, como le pasaba al propio Federico cuando creía hacer "nacionalismo" sobre modelos extranjeros, toman por cualidad dominante un matiz cuya importancia está sólo en su novedad, mientras que el cuerpo de doctrina sigue perteneciendo a otras fronteras. Cuando Johann Adolf Scheibe escribe en 1745 en su *Critischer Musicus** muy satisfecho porque —dice— "ya no somos imitadores de los italianos" y porque, según él lo cree; Bach, Haendel, Telemann, Hasse y Graun, todos en el mismo rango, "pueden causar vergüenza a todos los demás compositores extranjeros" (y esto "para la mayor gloria de nuestra patria"), se olvida, o no lo ve claro por estar demasiado cerca, que Haendel no es sino un continuador del operismo barroco italiano, por grandes que fueran sus cualidades personales y los rasgos de su carácter alemán; que Bach copiaba de su pluma los conciertos para violín de Vivaldi y los "alemanizaba" dándoles un giro especial de escritura, más densa que la del italiano, al paso que espesaba su armonía con profusión de acordes de séptima; que Telemann es el campeón de las overturas a la francesa y del "arioso" a la italiana en la música instrumental; que la música instrumental del Graun de Federico (Johann Gottlieb) descendía directamente de Tartini, y que las óperas del otro Graun (Karl Heinrich), el más famoso de la familia, estaban todas escritas en italiano, con el estilo vocal que le es idóneo, lo mismo que las tan abundantes de Hasse, quien no se cansaba de musicar los libretos de Metastasio, hasta el punto de haber puesto en música alguno de ellos tres o cuatro veces.

* R. ROLLAND, *op. cit.*, p. 93.

Y sin embargo, hay en la música instrumental del primer Graun, en la música religiosa del segundo, en los oratorios alemanes de Hasse y en sus "concerti", acentos inequívocamente alemanes, como alemanes eran los Conciertos de Brandeburgo, de Juan Sebastián.

Por el lado de la música de iglesia, luterana, y de las formas instrumentales que ellos pueden tomar a los franceses o italianos, pero que alemanizan por virtud de una escritura que descendía de la vieja escuela contrapuntista; por la entrada creciente de la disonancia en la armonía y por cierto espesor en el estilo general, en el gusto, se va forjando un estilo nacional alemán, sobre todo en esos dos terrenos, el primero de los cuales, el religioso, no tiene apenas punto de contacto con las obras "católicas" de Mozart. El estilo instrumental de los maestros del norte constituye otra región distinta del sinfonismo del período vienés. En este sentido, sus precursores de Mannheim, entre los cuales había tanto músico procedente de Bohemia, son de un germanismo más acusado, por comparación, que el de Mozart, mientras que el popularismo de muchos temas de sinfonía de Haydn procede de tierras que, como las de bohemios y eslovacos, tienen fuertes contactos eslavos.

El arte de la escritura asciende en las obras instrumentales de los músicos del norte a un primer plano. Antonio Lotti, a quien cita Romain Rolland, decía en 1738 que sus "compatriotas son genios, pero no compositores" y que "la verdadera composición se encuentra en Alemania", pero los desahogos nacionalistas de un Mattheson (en su "Musikalische Patriot", 1728) no pasaban de ser simples desahogos. Para pedir que se expulsase a los "welsches" de los territorios germanos (por competencia ilegítima, hubiera podido añadir) lo tiene que decir en italiano, exclamando *"Fuori Barbari!"*, con lo cual inauguraba tal vez un apelativo que volvería pronto a denominar con exclusividad a sus propios compatriotas. El patriotismo de Mattheson venía por el lado de la música congregacional y él fué uno de los que dieron a las reuniones pietistas un aire de salón cursi cuyas piezas piadosas estaban llenas de todos los aires, duetos, cantatillas del más neto italianismo. Estilo de "adaptación dramática" lo llamaba él, en la segunda y tercera décadas del siglo. El nacionalismo "por fuera" de Federico hace que sus músicos, Gluck inclusive, celebren musicalmente sus victorias. Klopstock había cantado en verso la "Hermannschlacht"; pero la verdadera victoria del estilo alemán de escritura es un italiano quien la canta: Jomelli, sobre cuyas espaldas se hacía liviana la carga de la propia tradición, y cuyas obras de música religiosa, escritas a partir de 1753 para la duquesa de Würtemberg, con su orquesta de densidad no habitual, su riqueza en la textura armónica y en la modulación, significan el fin de la hegemonía italiana en los países germánicos y el comienzo de la recíproca, aunque todavía sus paisanos de Nápoles no aceptasen el nuevo estilo que, con fino sentido crítico, encontraban, en 1770, bello pero demasiado elevado y "dema-

siado viejo" para el teatro.[22] Habían sentido el aire de otro tiempo que les llegaba desde las iglesias protestantes. En cuanto al auge del concierto sinfónico como función típica de la nueva época, bastará recordar (y lo mismo haremos al referirnos a esta época en Francia e Inglaterra) que fué el propio Telemann quien desde 1704 en Leipzig y 1715 en Franckfort instituyó los conciertos orquestales gratuitos, en lo que él tituló como "Collegium Musicum", a los cuales convirtió en sesiones regulares y de pago en Hamburgo en 1722, dos veces por semana.* El resultado fué tan halagüeño que en 1761 se disponía de una sala especial, "cómoda y caliente" se añade, para semejante género de audiciones. Por su parte, Hiller, el autor de los famosos singspiel de la infancia de Beethoven, daba desde 1763 unos "conciertos de los aficionados", *Liebhaberkonzerte*, en Leipzig, de donde salieron los de la Sala de los Pañeros, al llegar la nueva burguesía romántica, los "Gewandhauskonzerte" que fueron la gloria de Mendelssohn y de las costumbres filarmónicas en las que culmina el Romanticismo.

NOTAS

[1] El período que en nuestros tiempos se entiende como "clasicismo" o período clásico culmina en Francia a partir de 1660, pero sus orígenes están en las imitaciones que, en distintos países, en Italia principalmente, se hicieron de la tragedia clásica durante el Renacimiento, es decir, de la tragedia griega y romana, más circunstanciadamente de ésta y, en ella, de las de Séneca. Angelo Poliziano ("La favole di Orfeo", V. vol. II, cap. III de la Cuarta Parte), el Trissino (1478-1550), Speroni (1500-1588) son los iniciadores del género italiano. Cervantes en la "Numancia" (1585), Tomás Sackville (1536-1608) y Tomás Norton (1532-1584) responden al movimiento en España e Inglaterra, mientras que en Francia fué el grupo de poetas "a la antigua" de la Pléyade (vol. II, *idem)* quienes comienzan a crear en lengua francesa una poesía que pensaban estar basada en la métrica clásica. Etienne Jodelle escribe su "Cleopatra cautiva" (1552) que estaba basada en la historia narrada por Plutarco. Después de Garnier (1543-1590) los intentos decaen, pero hacia 1630 vuelve a notarse un deseo análogo que culmina en Pierre Corneille (1606-1684), alguna de cuyas tragedias se inspira en episodios españoles como "Le Cid" (1636-37), que da lugar a comentarios apasionados. Con Racine (1639-1699) en la tragedia y Molière (1622-1673) en la comedia, el período clásico francés alcanza su mayor altura. En la poesía, Malherbe (1555-1628), La Fontaine (1621-1695) y Boileau (1636-1711) son quienes llevan a su ápice la corriente clasicista, que tiene en la prosa a sus representantes más señalados, con Blas Pascal (1636-1662), Bossuet (1627-1704) y Fenelon (1651-1715).

Se ha mencionado en la nota 32 del capítulo anterior a los principales confeccionadores del clasicismo francés entendido como un género retórico donde "la regla" dominaba inflexible: Guez de Balzac, Jean Chapelain, a los que hay que añadir a Malherbe. La fecha de 1660, que se menciona como más significativa dentro de este orden de cosas,

---

* *Vid.* la nota 2 al capítulo anterior.

es la del casamiento de Luis XIV con María Teresa de Austria, hija de Felipe IV, rey de España. En aquel monarca, autor de la frase famosa de "el Estado soy yo", se compendian todos los caracteres esenciales del "clasicismo", analizados en el primer capítulo de la Parte Séptima de esta obra. Richelieu, Mazarino, el príncipe de Condé, Colbert, son los hombres más destacados de ese momento y, en cierto modo, los legisladores de la sociedad y de su "estilo de vida". Henri Peyre, en el último de los estudios sobre el clasicismo francés que se hayan impreso ("Le Classicisme Français", Nueva York, 1942), considera como "rasgos fundamentales" de esa época: *a)* Racionalismo, *b)* Intelectualismo, *c)* Impersonalidad y Universalidad, sometido todo ello, en lo artístico tanto como en lo social, a una legislación estricta, y estudia comparativamente el clasicismo francés con los estados análogos en otros países de la influencia renacentista, que en ellos tuvo una importancia mucho menor que en Francia, donde se convierte en el hecho predominante de la vida en *le grand siècle.* En cuanto al origen del vocablo "clásico, clasicismo", tiene varias acepciones que no conviene seguir al pie de la letra. Sainte-Beuve encuentra ya en Aulo Gelio la palabra "clasicus". Tomás Sebillet la habría aplicado ya en 1548 a los viejos poetas franceses, "buenos y clásicos" como Alain Chartier y Jan de Meun. Después, pasa a los diccionarios como: *a)* autores que se estudian en las aulas; *b)* que, puesto que se enseñan a los escolares, son "los mejores"; *c)* los clásicos son los autores de la antigüedad, de manera que de aquí se desciende a los escalones anteriores, pues que ellos son los mejores y por mejores son los que se estudian en clase. Las tres definiciones son puramente "escolásticas". El sentido del concepto clásico queda estudiado en los capítulos correspondientes de las partes sexta y séptima de esta obra.

Por lo que se refiere al teatro español (con música) de la época barroca inmediatamente anterior al "clasicismo" francés, véase el cap. IV de la Cuarta Parte.

[2] La idea de una diferencia sustancial entre el pueblo alemán y los demás pueblos germánicos, acentuando la cual por medio de una educación idónea se llegaría a integrar una "nación alemana" enteramente independiente en sus caracteres genuinos, está propugnada por primera vez de una manera sistemática por Johann Gottlieb FICHTE (1762-1814) en sus *Reden an die deutsche Nation,* entre 1807 y 1808, en momentos dramáticos cuando, derrotada Prusia en Jena, parecía que todo el país alemán quedaba bajo el poder de Napoleón, tras del tratado de Tilsit. Fichte basa su teoría nacionalista, que luego lleva a su doctrina del Estado (1813), en tres postulados: la nación alemana se mantiene en el domicilio hereditario y tradicional, mientras que otras ramas se han mezclado con pueblos extranjeros; la lengua alemana es la expresión auténtica del pueblo germánico; este pueblo está destinado a *volver a ligar* el orden tradicional de la Europa antigua (es decir: lo tradicionalmente germánico) con la religión conservada en Asia (el cristianismo, pues que no se trata de que la nación alemana marche hacia China o la India para verificar ese ligamiento). "La característica de *lo alemán* consiste en impedir nuestra fusión con cualquier pueblo extraño y nuestra confusión con él, y en crearnos una nacionalidad independiente de todo poder ajeno" (a diferencia de las ramas germánicas que se fundieron con eslavos, italianos y españoles, perdiendo costumbres tradicionales, la lengua y la estructura racial). Para lograrlo "hay que transformarla por completo mediante el plan de educación que propongo como el único medio de regenerar a la nación alemana", con lo cual se haría nacer "una reducida comunidad independiente que tendrá su constitución claramente definida, fundada en la naturaleza de las cosas y en las leyes de la razón" (un partido político hegemónico que saldría de la juventud alemana en ciernes, si bien su "constitución claramente definida" lo está según las ideas de la Ilustración y del racionalismo anterior), pero ese "alumno perfecto" no respondería con su perfección a los llamados de la nación alemana, sino que lo haría "en nombre del mundo".

Se trazan así en ésta y en otras obras de Fichte las bases de las doctrinas políticas, raciales y culturales que han llevado a ese país, a través de sucesivos políticos y filósofos de la historia, a la catástrofe del Tercer Reich y sus teorías y prácticas de destrucciones sistemáticas, que por ley de justicia inmanente se han vuelto en contra suya. Lo importante en el tiempo mismo de Fichte era su posición nacionalista contra el internacionalismo cultural de Goethe, que pregonaba la estrechez del concepto de lo patriótico y abogaba, por el mismo tiempo en que Fichte pronunciaba sus discursos preñados de tempestades, por una comunidad de los pueblos cimentada por la de sus más grandes espíritus. Ambas ideas motrices del Romanticismo coexisten por algún tiempo dentro de él y, por turno, van dando color a las distintas teorías sociales que se formulan durante el siglo XIX. De una parte, "nacionalismo"; de otra parte, "socialismo". Aquél de horizonte limitado; este otro, llevado a la Humanidad entera, como en la oda de Schiller. El máximo esfuerzo para unir ambas ideas antagónicas en una síntesis imposible según "la naturaleza de las cosas" se encuentra en el "nacional-socialismo".

Para que el alemán reaccionase contra las ideas políticas de la Revolución, Fichte dice curiosamente que los vocablos "Humanidad, Popularidad, Liberalidad" (dicho de otro modo: Libertad, Igualdad, Fraternidad), "para un alemán que nunca aprendió otro idioma producen el efecto de simples sonidos que no evocan cosa alguna conocida y que le arrancan en absoluto de su círculo habitual de ideas". Schiller, sin embargo, había escrito su "Ode an die Freude" en 1785 y Beethoven estuvo pensando ponerla en música desde sus años de juventud (en 1792, según Fischenich lo escribía desde Bonn a Carlota Schiller; después en 1798, en 1811, por fin en 1822, esta vez como final proyectado para una "Symphonie allemande", como escribía, en francés, en sus cuadernos). *Vid.* Paul Bekker, "Beethoven", (ed. de Londres, 1925, p. 191). Una traducción de los "Discursos a la nación alemana", de Fichte, ha sido publicada en Buenos Aires en 1943 con un estudio preliminar de Francisco Ayala.

[3] Juan Pedro ECKERMANN, *Conversaciones con Goethe,* traducción española de J. Pérez Bances, Madrid, 1920. Conversación fechada el domingo 21 de marzo de 1830. La mención de Schiller se hace con referencia a su obra de 1795-96, "Ueber Naive und Sentimentalische Dichtung". Según Reynaud, fué Schlegel el primero en establecer en el vocablo "romántico" (que en los ingleses del XVII y XVIII sólo tenía un sentido de pintoresco o soñador) la antítesis de lo "clásico" y el sinónimo de "moderno, cristiano, nacional" por oposición a la literatura "artificial" del siglo XVII francés. ("Le Romantisme", París, 1926, p. 234.) Goethe en otra de sus conversaciones con Eckermann (2 de abril de 1829), hablando de varios escritores franceses, establece todavía otra antítesis que, aun tan simple, tuvo su boga: "A lo clásico lo llamo lo sano y a lo romántico lo enfermo. Según esto, los Nibelungos son tan clásicos como Homero, pues ambos son sanos y fuertes. En cambio, la mayor parte de lo moderno no es romántico por ser nuevo, sino por ser débil, blando y enfermo; al paso que lo antiguo no es clásico por antiguo, sino por fuerte, fresco, alegre y sano. Distinguiendo así estas cualidades, lo clásico y lo romántico, pronto llegaremos a entendernos." Por el contrario, esa distinción tan superficial no hacía sino confundir algunas apariencias exteriores del romanticismo con otras tan superficiales de lo clásico. Es la vieja idea de considerar "decadente" el tipo no retórico de poesía. Ni "Medea" ni "Las Bacantes" son frescas, alegres y sanas, ni Wordsworth, Coleridge, Lamartine o Chateaubriand y la mayor parte de Byron y Hugo es literatura enfermiza o débil. En cuanto a "Fausto", está lejos de ser fresco, alegre y sano; pero no es romántico solamente por eso.

[4] Louis REYNAUD, *L'Ame allemande,* París, 1935.

[5] "Goethe disfrazado de griego me da risa: griego como Thorvaldsen y Canova. El incienso lo embarulla todo. La *Ifigenia* de Goethe es la Juno Ludovisi en carne y hueso: nada queda de Eurípides en esta matrona. Goethe es el gran romano que Roma no tuvo nunca. Por otra parte, hacia sus treinta años, se afincó en Alejandría. No tiene nada de ático." "Goethe es, como todo su siglo, prisionero de Winckelmann. La falsa antigüedad reina en absoluto. Los dos se persuaden de que una mala copia romana tiene toda la virtud necesaria para devolver al arte la salud clásica y curarlo del barroco tanto como del rococo." (André Suarés, "Goethe, le grand européen", París, 1932, pp. 123, 126.)

[6] Cf. Oskar WALZEL, *op. cit.*, p. 36.

[7] Arthur SCHURIG, *Mozart*, ed. francesa de J.-G. Prod'homme, París, 1925, pp. 117-18.

[8] Sobre el "Volkslied" alemán de los siglos XV y XVI y sus antecedentes, así como sobre el "volkstümliches Lied" desde Heinrich Albert y el grupo de Koenisberg en la segunda mitad del siglo XVII (estos grupos sumaban en 1680 no menos de 890 miembros), después sobre los compositores de "Odas" y "Arias" y de "geistliche Oden" en el siglo XVIII hasta J. P. Kirnberger, que pone en diferente música todas las estrofas de un "lied" ("durchkomponirtes Lied"), véase la sección "German Song" en el artículo "Song" del Grove. Sobre Brentano y el "Knabes Wunderhorn", véase el capítulo "Lyrics patterned upon folk-song" en Oskar Walzel, *op. cit.*

[9] Sobre los plantos visigóticos en España, *vid.* Higinio Anglés, "El Codex musical de Las Huelgas" (1931) y R. Mitjana, "La Musique en Espagne" (Enciclopedia del Conservatorio de París, 1920). Sobre las "complaintes" en Francia en la alta Edad Media, véase: E. de Coussemaker, "Histoire de l'Harmonie au Moyen Age", París, 1852, segunda parte.

[10] OW., p. 163.

[11] Un punto de vista original sobre David y los pintores de su época, se encuentra en Milton W. Brown, "The Painting of the French Revolution", Nueva York, 1938.

[12] La "Esquisse de Jugement Universel" de Alfieri (1773) responde a las ideas de la Ilustración. "Cleopatra", "Saul", "Brutus", al clasicismo muy de vencida ya; "L'America libera" (1780), "Maria Stuarda", "Don García", "La Finestrina", al romanticismo naciente. Sobre la tragedia de Alfieri, véase De Sanctis, "Historia de la Literatura Italiana" (trad. de A. J. Vecino, Buenos Aires, 1944).

[13] *Vid.* Adolfo Salazar, "Notas sobre la Revolución Francesa", II. El francés, idioma de la República. Contra los dialectos, *Revista de la Universidad de La Habana*, Nº 15, noviembre-diciembre de 1937.

[14] Sobre los cátaros: V. Bertrand, "La Réligion des Gaulois" (1897); Otto Rahn, "La croisade contre le Graal" (Grandeur et chute des albigéois) (París, 1935); Jean de Rumilly, "Le massacre des Purs" *(ibidem);* Adolfo Salazar, "Parsifal in Romanic Lands" *(The Musical Quarterly,* Nueva York, enero de 1939).

[15] Pero es en Gottinga donde, desde 1769, comienzan a aparecer las traducciones referentes a la poesía antigua española, como la de Dieze, quien traduce y publica allí los "Orígenes de la Poesía Castellana" de Don Luis Joseph Velazquez (1ª edición, Málaga, 1754), con el título de "Geschichte der Spanischen Dichtkunst".

[16] Michel Davet, "La Margrave de Bayreuth ou la Cour pétaudière de Frederic Premier de Prusse", París, 1937.

[17] Nada dará mejor idea de la ordinariez y vulgaridad de la vida en las cortes alemanas del XVIII y aun en la de Versalles entre Luis XIV y XV que las cartas de la princesa palatina (Isabel Carlota, hija del Elector Carlos Luis del Palatinado, casada con el duque de Orleans, Felipe, hermano de Luis XIV y regente del reino a la muerte de éste.) Un cuadro animado y fuertemente burlesco de esas costumbres puede leerse en el libro

de Paul Reboux, "Une rude gaillarde", París, 1934, y en el artículo "Un temperamento feliz", en mi libro "Delicioso el Hereje", México, 1945.

18 Jean BOYER, *Le "romantisme" de Beethoven*, París, 1938, segunda parte: Bettina Brentano, pp. 124-41, Clemens Brentano, pp. 145-50.

19 Esta influencia se desliza hasta en los textos de las obras mayores de J. S. Bach, como es el de la Pasión según San Juan. Un ejemplo típico de ella es la del texto de la cantata Nº 53, titulada "Schlage dich, Gewuensche Stunde", que solamente consta de una aria, de sentimiento amplio y noble, nada en el "género pietista", y de una campanita que va siguiendo las indicaciones del texto, ejemplo típico de economía instrumental para uso de los pequeños círculos piadosos.

20 Dilthey cree que esas obras de Haydn provienen de la meditación sobre las de Brockers, Haller y Kleist.

21 Según Eckermann, Goethe creía que el músico que mejor podría haber llevado el "Fausto" a la escena lírica era Mozart, sin duda al pensar en "Don Juan". Sus ideas acerca de la música provenían en gran parte de la influencia que Zelter ejercía sobre él. Un ensayo notable sobre "Goethe Musicien" se encuentra en el libro de Jean Chantavoine, "Musiciens et Poètes", París, 1912.

22 Hermann ABERT, *Nicoolò Jommelli als Opernkomponist*, Halle, 1908.

CAPITULO III

Los "barbari" italianos en la Alemania del xviii. La ópera bufa en Francia, en Inglaterra y en Alemania. El realismo en el teatro. Vaudevilles, ballads, *tonadillas. El* Singspiel. *Lo "natural" en el teatro popular. Formalismo y reacción. Poder asimilativo de los franceses.*

La comedia italiana. Sus personajes en París. El Teatro de la Feria. Nacimiento de la Opéra Comique. *Modelos italianos y españoles. Parodias de la ópera seria. Operas cómicas con vaudevilles. Sátira de personas y costumbres. La "querelle des Bouffons" o "des coins". Watteau y Boucher en la ópera cómica. Sentimentalismo. Tradición. La "chanson grivoise". El* Caveau. *Los "chansonniers".*

Etapas en el desarrollo de la ópera cómica. Duni. Philidor. Dalayrac. Un prerromántico: A. E. Grétry. Operas cómicas y música instrumental a fines del xviii. Teorías de Grétry. El músico de la Revolución: F. J. Gossec. Sus sinfonías. Su música coral. Las fiestas de la Revolución. Marchas, himnos y responsos. Los contemporáneos de Gossec. Adam. Catel. Méhul. Cherubini. Boieldieu. Lesueur.

¿QUIENES eran los "barbari" a los que Mattheson se refería? [1] Sin duda lo malo de ellos no estaba en el italianismo de su estilo, pues que en sus propias óperas y en general en toda su música el ilustre compositor, teórico y crítico hamburgués* era uno de los decididos partidarios del "melodismo" que separaba a los "jóvenes" respecto de los continuadores del contrapuntismo; por esa razón, y sin duda por su estilo "vieille perruche", considerados como "viejos".** Lo que estorba en los extranjeros no es su estilo, que los alemanes se han asimilado pasablemente bien, sino sus propias personas, metidas en las cortes más importantes donde ocupan puestos, a veces secundarios, pero que podrían ser desempeñados por los nacionales. En el capítulo aludido mencionamos algunos casos eminentes (p. 287), pues que eran los operistas que habían elevado el estilo de sus óperas, en conjunción con las cortes señoriales que las recibían, a una categoría de arte internacional que ahora ya, y más por esto que por sus libretos helenizantes, se alzaba a la consideración de un arte "clásico", modelo que sentaba ley, pues que se dirigía a los públicos de toda clase y de no importa que nación o que idioma nacional: Costi, Caldara, Cavalli, Torelli, Vivaldi, Bononcini, Draghi, Porta, Steffani, Bernabei, Torri, Bontempi, Pallavicino invadían el territorio germánico llenándolo con sus óperas o bien con su música concertada, donde el violín llevaba la voz cantante

* *Vid.* vol. II, p. 287.

** *Ibidem,* Quinta Parte, cap. IV.

y, sintiéndose emperador como Napoleón, convertía a su familia en una dinastía no decaída, ésta, todavía. Desde una hora temprana, el espíritu nacional buscaba salida, como en España e Inglaterra, países que se hallaban en un caso análogo ante el italianismo dominante; pero ninguno de ellos supo hacer de la necesidad virtud y convertir, en este tiempo, como Francia lo hizo desde Lully, el arte importado en un arte propio. Rasgo curioso del espíritu francés, que inventa con Lully la ópera y el ballet franceses del XVII; que luego reivindicará como suyo el teatro lírico de Gluck, el de Cherubini en seguida, el de Spontini, el de Rossini y el de Meyerbeer. ¿No ha intentado, en nuestros tiempos, el maestro Vicent d'Indy hallar en Wagner una especie de fuente caudalosa donde bebieron sus inspiraciones los músicos franceses del siglo XIX, a lo menos en su segunda mitad?[2] En el arraigo del arte italiano de la ópera en Francia intervinieron poderosamente los filósofos franceses que, con Rousseau a la cabeza,[3] sentenciaron que el idioma francés era inadecuado para el canto y que todo el genio italiano se acogía en la "ópera bufa", en el teatro pequeño, como el francés de "la Foire" y el español de sainetes, tonadillas, jácaras y compañía. Por su parte, en Inglaterra, en plena época haendeliana, el espíritu popular protestó contra el engolamiento de la ópera señorial inventando una "ópera para mendigos" que Gay y Pepusch componen con las canciones del arroyo o de más altas fuentes, ya populares, que el español habría llamado tonadillas y el francés llamaba vaudevilles o brunettes. Las canciones de la "Beggar's Opera", las "ballads", eran o por lo menos se sentían como muy inglesas; las que el Teatro de la Feria lleva a la Opéra Comique no lo eran menos; las españolas contienen la simiente de lo que se entiende por "españolismo" en el lenguaje musical; los alemanes tenían que hacer algo semejante para oponer el espíritu democrático al principesco operil: el "singspiel", la comedia con arietas, nace en consecuencia. Si el primer "singspiel" se muestra remiso y pacato es porque el ambiente religioso, que consideraba a la ópera como un desenfreno pagano, quería mostrar lo morigerado de las costumbres nacionales, sobre cuya base se redactaban los argumentos del "singspiel", pero que este arte comienza tomándolos de modelos ingleses como *The devil to pay* y *The merry cobler* traducidos al alemán[4] y convertidos en "singspiel" desde que se acercaba la segunda mitad, tan revolucionaria, del siglo (en 1743). La compañía de comediantes de Schoenemann va a desempeñar en Alemania lo que las compañías del *teatro dell'arte* en Italia, en Francia y en España, y aun parece que en la ópera de Hamburgo, donde habían brillado los dos primeros operistas más notables de Alemania, cualquiera que fuese su italianismo y francesismo, Keiser y Cousser o Kusser, se introducían personajes cómicos de aquella estirpe,[5] los cuales van a encontrar su mejor acomodo en el "singspiel". El género nuevo no deja de encontrar oposición, como la que Gottsched le hace; pero esa oposición era la contrapartida de la

que los músicos del norte de Alemania, Neumeister y sus discípulos Picander, Salomón Franck y Hunold, llevaban a cabo en la música religiosa, en la cantata especialmente, contra los pietistas en varios sitios de Alemania y, en Hamburgo precisamente, el último.

Con la compañía de "singspiele" de Knoch,[6] ese arte ligero y gracioso, si no se pierde de vista el carácter alemán, llega a su apogeo, porque Hiller, el más notable de los autores de la primera época del "singspiel" trabajaba para esa compañía, y aun luchaba contra su director, a quien parecían difíciles los juguetitos de ese músico y legista, que se imprimieron en los albores de la edición alemana de Bernhard Christoph Breitkopf und Sohn, el año 1771, en Leipzig.[7] La admiración que Christian Gottlob Neefe, el futuro maestro de Beethoven en los años de su infancia, testimonia a Hiller en la dedicatoria de sus propias obritas es conmovedora, tanto más si se tiene en cuenta que casi la mitad de la música que contiene el famoso *Dorfbalbier* (no *Dorfbarbier)* de Hiller es justamente de Neefe mismo, el cual hacía así sus primeras armas acogido a la capa protectora del músico célebre y cuyas más celebradas inspiraciones procedían directamente de las operitas de Favart. El "singspiel" sube de categoría con Georg Benda, cuyas obras destinadas principalmente a los teatros de Berlín, llegan hasta las últimas décadas del siglo. Su "Pygmalion", de 1780, es un trasunto de la obra del mismo título de Juan Jacobo Rousseau, estrenada en el teatro de la Comédie Française cinco años antes; pero que no era una comedia con arietas, por la simple razón de que no contenía ningún trozo cantado en su acto único, sino que, con el título de "melodrama" era un ensayo de teatro hablado con pasajes orquestales introducidos, con una intención dramática, entre los parlamentos.[8] Pero la obra de Rousseau que, tanto como Favart, sirvió de modelo universal a los alemanes, más probablemente que sus propios modelos italianos, fué "Le Devin du Village" que llega hasta el "Bastien und Bastienne" de Mozart y que representado (el de Rousseau) ante el rey, en Fontainebleau, seguía inmediatamente a las audiciones exultantes de "La Serva Padrona" en el mismo año de 1752.[9] La intelectualidad alemana se entusiasma con Benda: Grimm, a quien se ha considerado como una especie de esnob prematuro, Reichardt, Schubart en sus escritos estéticos. Los músicos del tiempo no dejaron de imitarle, y Goethe pudo asistir a la transformación en singspiel de alguna de sus obras teatrales como "Proserpina", con el conde Seckendorf o "Erwin und Elmire", de un primer Offenbach (Johann André) que escribió también, anticipándose a Mozart, un "Rapto en el Serrallo". Se ha visto que es en esta operita, deliciosa, primeramente escrita en alemán, donde Mozart recoje mejor el espíritu del singspiel y por donde apunta, o aporta su colaboración, a la tradición nacional. El singspiel tendrá desde 1778 teatros para él solo. Con *Gunther von Schwarzburg* de Ignaz Holzauer (1777),[10] que tanta impre-

sión produjo a Mozart, el teatro alemán nacional parece definitivamente creado. Músicos como Juan Federico Reichardt, escritor fino, teórico e historiador, le da altura y, con él, Anton Schweitzer, que pone en música dos obras de Wieland ("Alcestes", en 1774 y "Rosamunde" en 1778). En ellos se ve como el singspiel hace méritos, convirtiéndose en óperas propiamente dichas. Kuntzen, Peter Winter, Naumann llegan hasta el nuevo siglo y, entre todos, Mozart destaca como una estrella. La ópera cómica francesa y el vaudeville, habían tenido desde mediados del siglo una gran boga en Viena. Uno de los que escribieron óperas cómicas al estilo francés para el empresario de aquel teatro, el conde Durazzo, fué no menos que Gluck: pero este teatro, injerto dentro de la elegante corte imperial, no tenía nada que ver con el singspiel propiamente dicho que corre alegre y liviano por los caminos del norte alemán. Con su boga y con su transformación en ópera desde Holzbauer, la ópera señorial, la gran ópera italiana internacionalista se retiraba a una especie de soledad llena de dignidad, de presunción también. Aunque fué un arte que podían comprender y gustar por igual los monarcas y los cocineros, la gente del pueblo no concurría con facilidad, ni asiduidad por lo tanto, a esos espectáculos; pero cuando se organizaban funciones de ópera, como las que Mozart dirigió personalmente en Praga y en diversos puntos de Alemania, el público, en su sentido más vasto, mostraba su entusiasmo. Aunque esporádico. La gran ópera, que entonces solamente se llamaba ópera seria, u ópera, simplemente, no logró arraigar en el pueblo alemán ni hacerse un arte típico de sus compositores. Por eso es el singspiel quien, en su modestia, traza caminos nuevos que van a ir a parar al siglo XIX. Si se entiende a "Fidelio" como el primer drama lírico, propiamente tal, del Romanticismo, o a "Der Freischutz" como la primera ópera popular romántica, se echará de ver que ambas son llana y simplemente *singspiele* adultos. ¿Es que en Francia la ópera clásica tuvo otros derroteros? ¿Hasta qué punto logró la Ilustración crear un teatro lírico nacional francés? Hasta ninguno.

Para los ideales del siglo XVIII, la filosofía, la ciencia y la historia eran materia más asequible que el teatro o el arte, porque el hombre de la Ilustración quería ante todo que el hombre de ciencia o el pensador o el filósofo justificasen críticamente lo que hacían; que su obra fuese materia capaz de ser sometida a la razón, examinadora y sentenciadora. Fuera de las entidades creadas por la Lógica abstracta, solo hay una piedra de toque inapelable a donde va a conducir todo razonamiento, y es a lo incontrastable de la experiencia. Dicho de otro modo, a las leyes naturales, a la Naturaleza.* [11] Que la

* "La verdad en la naturaleza es la base de lo verosímil en el arte", DIDEROT, *"Pensées détachés sur la peinture, la sculpture, l'architecture et la poésie"* (1798).

"Armonía reducida a sus principios naturales" fuese el cimiento mismo de la Música, es un descubrimiento que solo pudo haberlo hecho el siglo XVIII. Pero, fuera de eso, ¿qué es lo "natural" en la Música? Es fácil comprender qué es lo natural en el teatro, en la pintura. Por eso Diderot lleva de la mano al teatro cotidiano, al teatro "realista";* [12] pero, como en el teatro de los grandes clásicos, las "tres unidades" siguen siendo la lógica y la razón dentro del teatro. En el siglo XVIII el realismo pictórico afecta tres aspectos señalados: el retrato "psicológico" y no solamente decorativo, los bodegones o "natures mortes" y el paisaje.[13] Mas el paisaje supone una puerta abierta hacia la fantasía, al juego de la imaginación, y el paisaje se hace "pittoresque" en seguida "romantic" como en Poussin, Claudio y Watteau.** Es decir, que la naturaleza se idealiza en el lienzo, lo cual no es incongruente con su sentido, porque lo ideal no cae fuera de lo natural, sino que es una facultad tan natural y tan humana como no importa cual otra, y ello es cosa que la Estética del XVIII tiene mucho cuidado en subrayar, según lo hemos visto. Es natural que un botánico, un herborista no hagan entrar a la imaginación en sus clasificaciones, pero ¡con cuanta poesía puede herborizarse! La botánica de salón, como la filosofía en el *Almanach des Demoiselles* no son sino aspectos puramente sociales, amables, que suavizan los rigores de la ciencia, y hasta el siglo romántico encontrará en su "vulgarización" una manera de extender ese principio de cultura económica, después de haber sido elegante. Incluso en la religión, ¿qué cosa es lo natural? Desde el punto de vista científico, es la crítica histórica. Desde el punto de vista socializante, es la traducción de los textos al lenguaje vulgar, y desde el punto de vista artístico es el canto congregacional. Y sólo esto, pues que no cabe en la religión, desde la Reforma, un realismo en la pintura religiosa, que pecaría por carta de menos, de la misma manera que el siglo XVIII rechazaba el estilo gótico, ilógico y poco razonable (dejemos a los románticos reivindicar su soberbio "élan" místico y decorativo) porque su excesiva fantasía pecaba por carta de más.

El realismo en el teatro lírico parece plenamente logrado en la ópera bufa y, consiguientemente, en la "opéra comique", en la "ballad opera", en el "singspiel", en la tonadilla. El auditor del siglo XVIII no se podía percatar del alto convencionalismo que reinaba en la estilística de la ópera bufa y que su lenguaje musical era casi el mismo que en la música instrumental. Pero, por lo pronto, un gran principio "natural" de la música entraba en el teatro lírico menor, y era la intrusión de las canciones populares, por más que fuesen de un popularismo ciudadano; en todo caso era una gran conquista "social", democrática, frente a la fría artificiosidad y al lujo señorial propios de la gran ópera, de la ópera clasicista del Barroco. La naturalidad que se encon-

* "Preferid en la medida de lo posible los personajes reales a los simbólicos" *(idem).*

** *Vid.* cap. I, Séptima Parte.

traba en los géneros menores del teatro se afirmaba sobre todo en el lenguaje empleado y en los argumentos.* Lenguaje callejero, expresado en "ariosos" cuya naturalidad provenía de su acento y de la libertad de forma, emancipada de la cuadratura del "gran trozo" de canto, de la aria en secciones.

Ello explica con bastante claridad el desdén que la Ilustración sentía hacia los tipos instrumentales y a sus formas abstractas, y explica también por qué razón, la música instrumental lograra afirmarse en el XVIII, fué menester basar su estilística en el "arioso", y que se colasen en aquellas formas severas airecillos que unas veces eran campesinos, como en Haydn, y otras veces eran ciudadanos, como en Mozart. En Domenico Scarlatti, también, y cuando un crítico español del XIX[14] dijo al referirse a un cuarteto del malogrado musiquito bilbaíno Juan Crisóstomo Arriaga, en los primeros años del XIX, que su minueto era un "minué tonadillesco", su expresión era perfectamente justa. Es, pues, un fenómeno comprensible que la Ilustración no fuera capaz de crear un tipo de forma musical que estuviese a la altura de sus elevadas miras intelectuales. La atención popularista de los músicos hacia el teatro menor y hacia las canciones más o menos popularizantes no fué, sin embargo, más que una satisfacción insuficiente, si se tiene en cuenta la espléndida importancia del teatro mayor y de las formas instrumentales concertadas. El antagonismo entre los patrones clásicos de la forma y el espíritu nuevo no podría resolverse en el arte por la vía pacífica, como tampoco pudo resolverse en los demás aspectos de la vida social. Esta, tanto como la vida artística; las necesidades sociales que Europa, Francia sobre todo, habían estimulado tras de la Ilustración, necesitaban formas nuevas. Hemos visto que un "idiomorfismo", una forma congruente con el espíritu que inspiraba al genio creador, era la consecuencia irrecusable a la que abocaba la Estética del siglo XVIII. Esta forma nueva no pudo conseguirse hasta más tarde, porque el siglo XVIII (y aun entrado el siguiente) sentían demasiado respeto por sus formas artísticas anteriores, las nacidas en el gran período clásico, para que se decidiese a tirarlas por la ventana. Lo mismo con sus costumbres sociales, con los regímenes sociales establecidos. Sin embargo, el cambio se imponía. Si no era posible obtenerlo pacíficamente, habría de obtenerse con violencias; por eso incluso los aristócratas del XVIII vieron acercarse la Revolución como algo irremediable, que no pudieron ni quisieron evitar, y a cuyas terribles consecuencias se sometieron de antemano. La Revolución, en el terreno artístico, es el Romanticismo. Y la revolución romántica se logrará solamente cuando se presente el genio capaz de realizar su imperativo. Políticamente, Napoleón. Musicalmente, Beethoven. Poéticamente, Víctor Hugo, y antes que él otros poetas rícamente geniales en Inglaterra y en Alemania. No importa que en seguida se presenten reacciones que

* Gluck encontraba en "Le devin du village" el "acento de la naturaleza".

afectarán aspectos "neo-clásicos", por pura consolación, por puro símbolo del pasado. Pero el pasado había muerto. Había nacido, con el siglo XIX, un nuevo mundo del espíritu y, en él, hasta las formas reaccionarias no tendrán que ver ya nada con lo clásico. Su contenido era enteramente otro. Un romántico vestido de salvaje o de griego, seguirá siendo un romántico, porque su enfoque de lo uno o de lo otro se hace bajo luces y perspectivas enteramente diferentes que en el siglo anterior. Un principio que convendrá no olvidar, ahora que vamos a abordar el estudio del Romanticismo y su antítesis con el Clasicismo es el siguiente: toda reacción está movida por las mismas fuerzas que impulsan una acción. Luchan contra los aspectos que toma la acción positiva, pero la fuerza que mueve a la reacción nace de los mismos generadores que aquella y, tanto la acción como la reacción (o los movimientos así llamados más alegórica que realmente) continúan hacia adelante el movimiento que caracteriza a las fuerzas vitales de un siglo. Los Parnasianos hacen avanzar tanto la poesía del siglo XIX como los románticos propiamente dichos; los simbolistas, tanto como los decadentes. La reacción formalista de Brahms hace avanzar tanto la música del siglo XIX como el ultracromatismo y superlirismo de Ricardo Wagner. Lo único reaccionario, en esencia, es lo que baja de calidad, lo que desciende de tónica, la "mala forma", en el sentido deportivo. Mientras las calidades sigan un movimiento ascensional, lo mismo da que los románticos se dejen crecer el pelo o que se lo rapen al cero, que se vistan chalecos rojos o túnicas helénicas.

Sin una noción, aun sumaria, del estado de cosas en Alemania durante la segunda mitad del siglo XVIII no es posible comprender a Beethoven. Ni podría comprenderse a Berlioz, —que es la figura que cumple en Francia lo que Beethoven hace en el mundo germánico—, si no se conoce qué música practicaba la Revolución, entre medias de la Ilustración y del Romanticismo, en ese país, y cómo se verifica la transición, que en Francia es más lenta que en Alemania; no porque sus músicos de fines del XVIII fueran inferiores a los alemanes, sino porque carecieron del estímulo que tanto enardeció a estos, su nacionalismo reaccionario: lo cual, si se han entendido las líneas que acaban de leerse, se verá que no es paradójico.

No es tampoco una paradoja que Lully, genial italiano, crease el teatro lírico francés y que este se afirmase con Gluck, bohemio, o más tarde con otros italianos y alemanes, desde Cherubini a Offenbach. La razón consiste en que Francia, en el siglo XVIII sobre todo, es el foco donde confluyen las diferentes manifestaciones del espíritu latino, donde toman su mayor amplitud, ascienden a su apogeo y cobran plena conciencia social.[15] Ese flujo y reflujo de influencias españolas o italianas en el teatro francés, dramático en

el primer caso, lírico en el segundo, de influencias poéticas y políticas que le llegan de Occidente y las que, más tarde, le llegarán de los países centrales y orientales de Europa, no son sino la normal pulsación, respiratoria, por decirlo así, de la cultura europea entre los siglos XVII y XIX, para no entrar en pormenores más circunstanciados. Lo "francés" se hace universal y por eso su arte y su política son, por esencia, lo "clásico" en nuestros tiempos. Una graciosa comprobación salta a la vista examinando el repertorio del primer "Theâtre Italien", que se funda en París en 1680, y del segundo o "Nouveau Theâtre Italien", diecinueve años después de estar silencioso el primero (que sólo dura hasta 1697). El duque de Orleans, regente del reino, cede el teatro del palacio real a una compañía italiana, en 1716. Scaramouche, Arlequin, Colombina, Mezzetino, Pasquin y Marforio, todos esos personajes de la comedieta, hablan ya en italiano, ya en francés, "*Les pièces italiennes qu'ils joüoient* (en el Hôtel de Bourgogne)[16] *étoient à l'impromptu, les françoises étoient un mélange de scènes écrites, qu'ils ajustoient à leurs scènes de* lazzi". Por eso todo el repertorio de este Teatro Italiano (impreso, con las canciones y el bajo cifrado en seis volúmenes por Pierre Witte, en París, año de 1717) es exclusivamente francés.[17] Pero todas las piezas ejecutadas en el Nuevo Teatro Italiano por Lelio, Scapin, Arlequin y su hijo, Pantaleón, Silvia, el doctor, son, todas, piezas en italiano, salvo alguna que tiene el título en español,[18] si bien una traducción francesa las acompaña. Ahora que, dice M. de Beauchamps en sus "Recherches sur les Théatres de France", (París, 1735)[19] "el encanto de la novedad duró poco; parecía al principio que las damas querían aprender el italiano, pero no lo aprendieron y dejaron de ir a la comedia. Los hombres que iban en busca de aquellas, al no encontrarlas en el hotel de Bourgogne, no volvieron más. Para atraer a unas y otros, los italianos se vieron en la necesidad de hablar en francés, con lo cual su costumbre de improvisar tuvo forzosamente que perderse, a fin de poder aprender de memoria los papeles escritos en una lengua extraña a la suya. Todo un repertorio en lengua francesa nace, en donde Edipo o Hércules o Artemira (sic) aparecen burlándose del teatro altisonante, desde Voltaire a Longepierre (los verdaderos grandes clásicos, al parecer inspiraban aún cierto respeto). Piezas "realistas" alternaban con pastorelas como "Le Berger d'Amphise" o pseudohistóricas como "Agnés de Chaillot", que parodiaba a "Ines de Castro".[20] La compañía se titulaba desde 1723 como "Comediens italiens ordinaires du roi".

Muy poco antes de comenzar sus tareas el nuevo Teatro Italiano, otro teatro popular daba, en lengua francesa, espectáculos que solo se diferenciaban de los anteriores en que el género era más liviano y la música un poco más abundante, aunque la de aquél y la de este otro caían completamente al alcance de todo el mundo, aun el de más simple condición. Este teatro era conocido como "le Théatre de la Foire" y el género que practicaba procedía

del teatro de comedias que Ana de Austria había hecho venir desde Italia, a lo cual se añadían trozos tomados a las comedias y "comedias ballets" del repertorio de Molière. No tardó el género en encontrar su manera y su título, y éste fué el de la "opéra comique". *Le genre de spectacle qu'on appelle Opéra comique, est nouveau parmi nous.*[21] *Il a pris naissance vers la fin du regne du feu roi* * y su historia fué narrada, con todos sus menudos incidentes desde 1721 por Messieurs Lesage et d' Orneval [22] que imprimen en nueve volúmenes las "mejores piezas de ópera cómica que han sido representadas en las ferias de San Germán y de San Lorenzo", con sus arietas anotadas al fin de cada tomo. Arlequin y Colombina alternan con Endimion y Almanzor y las piezas mitológicas o por el estilo van juntas a "El mundo al revés" o "La isla de las Amazonas". Todo el repertorio es en francés. Una pieza de 1732 se titula "Le réveil de l'opéra comique", pues que, por lo visto, desterrada del faubourg Saint Germain, había dormitado hasta que vuelve a sus lares, lo cual se celebra en la pieza de 1734 "Le retour de l'opéra comique au faubourg Saint Germain". Como el libro de Beauchamps se detiene en este punto, interesa ver, en otras fuentes, por qué peripecias pasó la ópera cómica francesa hasta que Rousseau y los Enciclopedistas abogan en su favor en contra del gran teatro lírico de Lully y Rameau, ópera de reyes y magnates.

Según ocurre tantas veces en la historia musical, "opéra comique" no significó en las primeras apariciones de dichos vocablos un género especial del teatro lírico, sino, simplemente una manera de parodiar la Opera, de "tomarla por lo cómico" como antaño se hacía con los madrigales y villancicos, que se "tornaban a lo divino".[23] Las piezas del primer Teatro Italiano valían por lo que valiesen por sí mismas; las del nuevo presentan ya adaptaciones como "La casa con due porte che difficilmente si guarda" (comedia en tres actos) "La vita é un sonnio" (tragicomedia en cinco actos), "Il convitato di pietra" y quizá alguna más que se titula "La Dama demonio" (de "La Dama duende"?), "L'alvarado" y "Don Gaston di Moncada". El juego de los idiomas mal hablados y de los extranjeros mal acomodados a costumbres que no son las de su país aparece en "L'Italien francisé", tan actual entonces, o "Il nascosto e la coperta spagnola" ("El amante y la tapada") o "Il Baron tudesco", que no es sino Arlequin. Pero ya desde 1718, con la llegada de Pierre Biancolelli, más conocido por Dominique (que era el nombre famoso de su padre) empezaron las parodias en el nuevo Teatro Italiano. "Oedipe travesti" es parodia del "Edipo" de Voltaire y la parodia de "Medea et Jason", de Louis-Denis de la Tour, se titula en 1727 *parodie en prose et en Vaudevilles.* Cuando Latour escribe comedias en prosa como "L'isle de la folie" (en un acto, como la ante-

* Luis XIV, en 1715. La historia de la "opéra comique" se suele dividir en dos partes: una desde poco tiempo antes de esta fecha (hacia 1710 en Combarieu) hasta Pergolese y Rousseau. La segunda hasta el "Joseph" de Mehul (1807).

rior) embute dentro de ella "un divertissement" lírico danzable. "Arlequin Roland" es una *parodie de Roland, avec des Vaudevilles*, "La bonne femme" es una parodia de la "Ipermestra", "La mechante femme" lo es de la "Medea" (de Longepierre), "Bolus" lo es de "Romulus", *avec un divertissement* y "Arlequin Amadis" lo es del "Amadis de Gaule" *avec des vaudevilles*. El "Arlequin Pluton" de 1719 ("presentado" por Thomas-Simon Gueullette) es interesante porque contiene en sus tres actos en prosa "escenas francesas y divertissements"; la pieza es histórica pues que en ella apareció el hijo mayor de Arlequin, a la edad de cinco años. Luego, en vez de un divertimiento vienen varios, como en "La fée Mélusine", en 1719, aun cuando tengan tres actos o uno solo, como es el caso en "Les nôces de Gamache", representada por cómicos italianos en la Feria de San Lorenzo en 1722. El gusto paródico va creciendo; los repertorios casi se llenan con piezas de ese género. Parece como si la parodia fuese ascendiendo de categoría o por lo menos de empaque y que, con ello, desapareciesen los vaudevilles para que los divertimientos tomasen mayor importancia.[24]

Ocurría, en rigor, algo también constante en la historia del teatro y es que lo accidental toma importancia, se queda fijo en la pieza, pasa a un primer término y acaba por acaparar toda la atención. Es el proceso desde el viejo teatro romano de pantomimas al de la "Commedia dell'Arte", de donde descienden los géneros franceses menores sin interrupción, como ha podido deducirse de la simple mención de sus principales personajes.[25] Lo que Michele Scherillo dice de la ópera bufa puede aplicarse al Vaudeville y en seguida a lo que por crecimiento del género fué llamado "Opéra comique" y que no fué en un comienzo sino una comedia con vaudevilles. Es el proceso del "Entremés", desde el siglo XVI español, que de tal entremés se convirtió en el festín entero; o de los "Bailes", que siendo en principio una interpolación en las églogas, autos y entremeses se convirtió en un género especial con valor genuino[26] antes, por lo menos, de 1616. La mogiganga callejera se convierte en género teatral, de poco valor y duración. La tonadilla, como más claro ejemplo, de su simple acepción literal se hace, mediando el siglo XVIII, la especie teatral más importante dentro de él, en el teatro ligero con música, canto y danzas.[27] Ese proceso, podría decirse general, universal a la clase lírico-popular, es el del vaudeville, que resume el de todos los que se acaba de mencionar en sus épocas respectivas. El vaudeville como Georges Cucuel lo explica[28] fué 1º: un canto popular, frecuentemente de carácter satírico, cuya etimología más convincente parece que sea la que deriva de "voix de ville", de las cuales había colecciones desde 1575; pero como entre los años finales del XIV y primeros del XV hubo un cierto autor de canciones, Olivier Basselin, nacido en Vire, y se lee en su colección de 1610 que *"je ne saurais rien dire– ni rien chanter sinon un vau de vire"*, podría estimarse que el origen del

vocablo es este, aunque lo probable es que los dos que quedan apuntados sean la misma cosa. 2º: el vaudeville se aplica a los "couplets" que se intercalan en una pieza teatral y que ya no son "couplets" (pareados) sino pequeñas formas de poesía cantable. Muchos de ellos contenían anécdotas de la vida de corte, según Rousseau lo dice en sus Confesiones, y por su tiempo, es decir, por el tiempo en que empieza a hablarse de "óperas cómicas", en los teatros de la Feria, pasan dentro de las piezas. Los "couplets" de este género tienen poesía fresca que se adapta a melodías viejas, como los antiguos "timbres" con que Adam de la Halle confeccionaba sus pastorelas y "jeux".[29] Cuando hubo ya músicos para los vaudevilles, como Joseph Mouret, "el provenzal", a quien según Cucuel llamaban sus coetáneos "el músico de las Gracias", o Gillier, Quinault el viejo y Blavet, el vaudeville entra en su estado 3º, que es el de una piececita análoga genéricamente a la tonadilla llevada a la escena.* Que el vaudeville podía transformarse así en "opéra comique", antes de que se separasen ambas carreras, es cosa que ocurrió también en España, aunque no se generalizase, entre la tonadilla y la ópera por confusión de límites, pues que en el año 1799, A. Solís, director de una compañía de tonadillas y piezas de más alta categoría, escribía a las autoridades municipales de Valladolid, donde a la sazón actuaba la compañía que: "Las funciones de música eran unas coplas y algún dúo o ária, hoy las tonadillas son pequeñas piezas de ópera, y las que se llaman funciones de música, ópera entera, como la del matrimonio secreto, que se ha empezado a aprender"...[30] Incidentalmente vale la pena de añadir que la orquesta con que se acompañaban esas piececitas y las que Solís especificaba como "óperas" se componía, en 1797 ("orquesta completa", dice) de "quatro violines, dos trompas, dos flautas y baxo", plantilla que se aumenta notablemente al comenzar el siglo, pues que en 1802 la vemos integrada por "dos Bajos, seis Biolines, dos obuses (oboes), dos trompas, dos flautas y una viola". No era más rica la orquesta de los teatros de la Feria parisiense, que sepamos, por largo tiempo en precario, ya que los "privilegios" reales a los autores de piezas grandes con música, u óperas propiamente tales, se querellaban constantemente con aquellos pobres cómicos *all improviso*, quienes tenían que apelar a toda suerte de ingenios para poder vivir... y cantar.[31] Naturalmente, las arietas de estos se llenarían de acibar, y como el chisme, la sátira y la maledicencia son sabrosos, lo cual conoció también la tonadilla,

* En su forma más desarrollada como pieza teatral auténtica el vaudeville continúa haciendo furor en Francia hasta nuestros días. Su auge está, entre 1809 y 1837. De cinco mil obras que se estrenan en esos años, cuatro mil son vaudevilles. V. Louis Allard, "Esquisses parisiennes" (1830-1848), Montreal, 1943, cap. VIII: "Les parisiens et le Vaudeville". Teófilo Gautier escribe, refiriéndose al vaudeville francés de la época romántica: "En ese inmenso repertorio que recuerda el desbordamiento dramático español, encontrará la posteridad nuestros hábitos y nuestras costumbres, abocetados por un lápiz vivo o caprichoso, mejor que no en las grandes comedias en cinco actos y en verso".

todo se volvían pullas y epigramas mortificantes, hasta el punto de que Voltaire, a quien la sátira no debía de parecer condenable, pero que la toleraba mal en el ojo ajeno, escribía en 1769 que *"l'opéra comique n'est autre chose que la foire renforcée"*.

Esto, en una fecha en que "La serva padrona" y "Le devin du village" circulaban de boca en boca. Antes de tan grandes sucesos, los músicos llevaron nombres enteramente olvidados en seguida, tales los de Gilliers, de Lacoste, Mouret, Lacroix, cuyos libretistas eran los propios Lesage y D'Orneval, historiadores del género, Fuselier y el antes mencionado Dominique, entre muchedumbre de ellos cuya relación puede encontrarse en la obra antes citada de Beauchamps. De una manera específica, la "ópera cómica" se titulará ya así desde 1716 en adelante[32] en una solicitud de una cierta Dame de Baune para que se le concediese un privilegio a fin de representar en las ferias de Saint Germain y Saint Laurent *"des spectacles mêlés de chants, de danses et de symphonies, sous le nom d'Opéra Comique"*, lo cual otorgado por el rey a los Síndicos de la Opera, y cedido por ellos a la dama, fué causa de su ruina en menos de un año. Una etapa más sólida comienza en 1721, en que el privilegio de la Opera Cómica había pasado a manos de Dominique y, para inaugurarla, se empieza con "Le miroir magique, *"opéra comique en un acte, en vaudevilles"*.

"Para agradar a una sociedad que tenía algún mayor viso que la de la época de la Regencia* y en la cual el arte de la vida social era el arte de sonreir, la ópera cómica se hizo amable, ligera, despierta, y no empleó para sus conquistas sino armas incapaces de herir. Tomó la comedia tal como la concebían los sucesores de Molière; añadió trocitos cortos de versos y madrigales, un poco de la bufonada italiana, con una punta de imaginación: sobre todo ello hizo que se deslizase una música muy pobre pero ágil, sentimental, que quería agradar por el solo hecho de pasar de largo, sin agitar el espíritu ni producir admiración". Las aspiraciones musicales de la tonadilla madrileña, salvo alguna página un tanto pretenciosa, no eran mucho más altas. No es de despreciar el amable y modesto género de ambas reconocer su mediocridad, ya que, por otra parte, sobre ella, en Francia tanto como en Inglaterra en Alemania y en España, va a cimentarse lo que tiempo después se entendería como lengua nacional, idioma musical típico de la nación, menos popular que popularesco o popularizante, "volkstümliches", no folklórico, como tampoco lo fué el alemán del "singspiel" ni el español de bailes, jácaras, tonadillas o mogigangas, aunque mucha parte de todo ello pasase al pueblo, que se lo asimiló convirtiéndolo en sustancia propia. Incluso en fecha más reciente lo hemos podido ver en canciones andaluzas que se piensan folklóricas, pero que son simplemente popularizantes, en un ir y venir del pueblo a un autor y de este al pueblo, de

* Combarieu, *op. cit.*, vol. II, p. 338.

lo personal a lo general, en un vaivén de oscilación doble, constante en el arte llamado "popular" pero de creación reciente. Así, por ejemplo en polos, peteneras, rondeñas, boleros o marabús que, en pleno siglo XIX, eran creación personal "al modo popular", *"im volkstümliches ton"*, de Manuel García, o de Juan Breva, de Juan Rodríguez "el murciano" o de Ocón y Rivas.

La ópera cómica, desde Rousseau, va a tomar vuelo, mejorando su condición y calidad. Al mismo tiempo, el género menor de la canción popularesca toma en Francia como en España una importancia social que pasa a un término muy destacado y es el que, en efecto, descuella durante la Revolución. Sobre ambas cosas se asienta la música francesa que liga el siglo XVIII con el XIX, según ocurrió en Alemania y en España. En cada uno de esos tres países con distintas consecuencias. En Alemania, como ya ha quedado apuntado, va a conducir a un Romanticismo exuberante en sustancias nacionales. En Francia, con esas mismas sustancias, prolonga un semiclasicismo en decadencia y retrasa durante una generación la llegada del gran momento romántico. En España, el retraso es todavía mayor según podrá apreciarse. Veremos rápidamente la carrera ascendente de la ópera cómica, más que por su propio valor, por el valor de sus consecuencias en el nuevo siglo y, juntamente, las canciones del tiempo de la Revolución, porque cooperaron con la ópera cómica en el mismo sentido.

Todavía Pedrell, en la segunda mitad avanzada del siglo, llamaba "música natural" a la música popular, que él entendía, más exactamente, por folklórica; pero ello no es sino una repercusión de la idea de Rousseau según la cual lo "natural" en el teatro lírico consistía en la ópera cómica y en la ópera bufa. Hacer que la ópera cómica francesa se asimilase el estilo que procedía de Italia (dejando aparte por el momento las polémicas acerca de la idoneidad del idioma italiano para la música porque se le pensaba más lírico, más rico en modulaciones vocales y más plástico) suponía una elevación en el estilo de aquella y a eso responde "Le devin du village" como consecuencia de "La serva padrona" y de las óperas bufas de Latilla, Vinci, Cocci, Ciampi, etc., representadas desde 1752 por la misma compañía. Llamar "natural" a ese estilo italiano es, por lo pronto, una ingenuidad extremada, pero es corriente que en el arte de la Música se tome un carácter subordinado por principal, a lo menos durante cierto tiempo de lucha, como los germanistas de la escuela de Berlín, según hemos referido, y, en este caso, los franceses. Toda la naturalidad de la ópera bufa consistía, como en la tonadilla, en la desenvoltura de sus personajes, en su manera de hablar "en un tono callejero estilizado", y en sus episodios que, como los de la comedia del arte, se basaban con frecuencia en los chismes de vecindad; razón por la cual los cómicos italianos salían a veces a puntapiés de una ciudad, o, en otras, intervenían airadamente los corregidores. La disputa levantada en París entre los favorecedores de la

ópera francesa según la tradición de Lùlly, que defendían los del "rincón del rey" (le *"coin du roi"* en el teatro de la Academie Royale de Musique, con Luis XV y Madama de Pompadour para romper filas) y los apasionados por la ópera de los bufos *("les bouffons")* que capitaneaban la reina y los del *"coin de la reine"*, entre los que se sumaban las altas mentalidades del momento como Diderot, el barón d'Holbach, el alemán Grimm, el abate Laugier a más de Juan Jacobo, fué una disputa que dividió en dos bandos a la nación y asumió los caracteres de una guerra lírica (la famosa "querelle des Bouffons").[33] En gran parte, el buen humor y un tono alegre entraban en ella, pero en buena parte también intervenía el humor de vinagre de un Rameau y los apasionamientos excesivos de Rousseau. En cualquier caso, es uno de los aspectos curiosos del espíritu de la Ilustración. Tomando las cosas filosóficamente, la querella está basada en los mismos cimientos que ésta. Por eso, y a pesar de que parezca paradógico hacer entrar la elevada filosofía y la alta estética de la Ilustración en la ópera cómica, resulta que el rumbo que toma en Francia, como el que tomó el singspiel en Alemania (y sólo en esos dos países) es el que marca el sendero que lleva del siglo XVIII al XIX y va desde el clasicismo barroco italo-francés al rococo del clasicismo vienés y, más allá, al teatro lírico nacional de los románticos.

Sentimiento, sensibilidad un tanto amanerada que tiene en Boucher y en Greuze dos representantes caracterizados en el retrato opulento y superficial a la vez, como el que Boucher pinta de Madame de Pompadour; una sensualidad de color de rosa en sus desnudos que, no por ser amables en sus tonos celestes y nacarados dejan por eso de ser admirable pintura, mal "vista" y mal considerada hasta hace poco, pero "fácil", en cada caso; naturaleza amable en sus puestas de sol y amaneceres que no hacen olvidar las telas de Claudio Lorena, ni las de los Poussin, un siglo antes, pero que son su consecuencia.[34] En Greuze, la inocencia ñoña y los interiores con escenas "realistas", medio siglo antes de las de Overbeck; en Alemania, el sentimentalismo schilleriano, que se prolonga demasiado dentro del nuevo siglo. Y la elegancia, el "goût", sin duda frívolo, pero exquisito, de Watteau en las décadas postreras del XVII y las primeras del XVIII, dominando toda esa pintura de la Ilustración que tiende, en efecto, a convertirse en "ilustraciones", bien de museos reales bien del *Museé des Familles*, la revista que no tardará en llegar con los aires democráticos: "magazines" donde aparecerán por suscripción las primeras piezas de la música del salón burgués. Si la ópera de Lully había sabido estar a tono con las pomposas elegancias del "siglo de Luis XIV" (con Le Brun, Rigaud o Largillière) y si la ópera bufa que todavía llevaba faldas "à panniers", no iba mal con los boscajes resonantes de mandolinatas a la Watteau (que se mostraba encantado de retratar a los cómicos italianos), la ópera cómica de la segunda mitad del siglo, hostil a las pelucas, oscila, en

cuanto a méritos de estilo, entre Greuze, sentimental, y Chardin, naturalista; ella y ellos franceses hasta el cogollo, sin necesidad de predicar ninguna estética nacionalista. Frecuentemente esos pintores toman para sus cuadros, que representan escenas populares o pseudopopulares como Greuze, los títulos que llevan las canciones, "brunettes" o "vaux-devire"; así el famoso "Pot de lait" se encuentra en Greuze y Fragonard; "La Dormeuse" proporciona su amable argumento a Boucher, y la titulada "la Toilette" da margen a sendas variaciones galantes a Watteau, Saint-Aubin, Baudoin y otros menos conocidos.

"Chansons" y "brunettes" abundan desde los primeros años del siglo XVIII y en seguida están recogidas en colecciones.[35] No podría pasarse demasiado ligeramente por ellas disculpándose con su propia ligereza porque representan en Francia una tradición que fué consecuencia de la transformación en términos cada vez más populares de la gran etapa de la "chanson" francesa polifónica, de la que hemos hablado largamente[36] y que pasa a una sociedad burguesita en los rondeles del siglo XV de Gilles Binchois, Grossin de Paris y Arnold de Lantins.[37] En el siglo XVI es ya un arte elegante, acompañado en el laud o la vihuela en Francia, Italia y España, de lo cual hemos dejado antes un comentario detallado. Arte de elevada sociedad que tenía su contrapartida en la "chanson grivoise" a la cual reprochaba su lenguaje licencioso el abate Brantôme en su "Vie des dames galantes". A los conceptos delicados de los poetas a quienes ponen en música en "airs de cour" y "Chansons au luth" músicos como Nicolás de la Grotte a Adrian le Roy, o los que recoje en sus colecciones este mismo o Pierre Phalese y Pierre Attaignant, corresponden en un tono picante los poetas que sirven a Garnier, Gentian, Berchem, Renè o Claudino de Sermisy, que tienen acogida en las mismas colecciones, no menos gustosamente que los anteriores.[38] En Italia hemos visto qué abundante cosecha fué la de los madrigales monódicos y en seguida cantatillas, ariosos y piezas[39] que están entre medias del arte elevado y del pueblo, en una recíproca trayectoria que, en España, desciende directamente del villancico polifónico y se impregna no poco del contacto italiano antes de encontrar en nuestro pequeño teatro acentos típicamente "nuestros" y no menos "naturales" que los franceses.

Las canciones que circulan por las calles o se cuelan en la ópera cómica tienen además otro aspecto; es su sentido literario-social, en términos que corresponden en Francia al del lied "volkstümliches" alemán desde los años del Sturm und Drang hasta entrado el Romanticismo, dentro del cual se transforma y da origen a un arte alemán típico, el del lied de arte. Pero la "chanson grivoise" parisiense constituía un género literario muy acusado y en el siglo XVIII aún joven, la canción ligera va a representar gustosamente a todo un tipo de sociedad, en consecuencia con su propio espíritu. Así se ha podido decir, no sin sorna, pero no sin justicia, que "el siglo XVIII francés está carac-

terizado por dos hechos: la Enciclopedia y el Caveau".[40] ¿Qué fué el "Caveau", esa caverna alegremente lírica? Un cabaret, como es lo propio, donde desde 1737 se reunían gentes alegres cuya actividad literaria tomaba forma en la "chanson" y a donde concurrían gentes de la talla del historiador Duclos, de Crebillón padre e hijo, de Boucher el pintor, del filósofo Helvetius, de músicos como Rameau y de libretistas como Gentil-Bernard, con otros como Fuzelier y Saurin, que escribían argumentos burlescos o paródicos para el Teatro de la Feria, y muchos más que no es menester que mencionemos. El "Caveau" original sufrió interrupciones más o menos dilatadas; pero tenía una raíz tenaz, al igual del género, que llega hasta hoy mismo en los cafés de Montmartre y a los "chansoniers" sobre los cuales Anatole France ha escrito una página agradable en su "Vie Litteraire",* volumen donde se insertan también páginas no menos subidas de interés sobre las "Chansons populaires de la Vieille France" (Canciones de amor, de la vida y miserias del soldado, de los campos y sus labores).[41] Durante veinte años el "Caveau" no conoce más reuniones. Cuando las reanuda en 1762, las gentes son otras, pero de la misma cepa: Favart, Salieri, Philidor, Fréron el crítico; los poetas Delille y Dorat, el pintor Vernet, el poeta Parny "poeta sin poesía", según Lanson. El "Caveau", como los "hainbund" alemanes, reunía gastrónomos, bebedores y líricos a la hora de la buena digestión que sufrió no pocos sobresaltos en los turbulentos días revolucionarios. Cuando revive en 1796 prefiere titularse "Les diners du Vaudeville" y "Déjeuners des Garçons de bonne humeur": el nuevo siglo, el "siglo romántico", acaba de comenzar su carrera. No al gusto de los jocundos muchachos, que se quejan de la simplicidad perdida. Son las lamentaciones habituales:

Quel changement, pauvre déesse,
Dans tes modernes opéras!
Du vacarme, au lieu de tendresse;
Pour expression, du fracas!

La historia del "Caveau" [42] y de sus canciones y cancioneros continua durante el siglo XIX con constantes cambios nominales. El titulado "Au Rocher de Cancale", en tiempos de Josefina, reúne a Désaugiers, Dupaty, Gallois, el conde de Ségur, Millevoie. Pero fué en los "Soupers de Momus" donde encontramos los nombres más ilustres del primer tercio del siglo, desde Brillat-Savarin e Isabey, el miniaturista, a Méhul, los Vernet y Ducroc, que editaron una revistita donde se imprimían las canciones nuevas (quince volúmenes, hasta 1828). En 1825 resurge el "Caveau moderne" y edita una publicación que titula "Le Réveil du Caveau". El violinista Baillot figuraba entre estos resucitados cavernícolas líricos y con él gentes que tuvieron su fama, como el

* *"Les chansons du Chat Noir"*, vol. III, p. 388.

pianista Mozin, Alejandro Piccini (o Piccinni) nieto del famoso rival a la fuerza de Gluck; el compositor Doche, el arpista Foignet, Duvernoy, hábil trompista. Otros más: a todos hemos olvidado salvo a uno: a Béranger, el último de los grandes autores de textos para canciones (Primeras canciones, 1815), que ya van a dejar de llamarse "poetas". En el nuevo ambiente creado por el siglo, Béranger es a la par un burgués típico y un representante de las ideas "liberales" del burgués ochocentista. Otros músicos de canciones están en la rasante de ambos siglos: Pierre Gaveaux, el vasco Garat, Ch. Plantade, Alx. Choron, dos mujeres: una modesta, Sofía Gail; la otra ilustre, la reina Hortensia. Todas las colecciones de los diversos "caveaux" se recopilan en la "Clé du Caveau" de 1848, donde se encuentran no menos de 2,350 piececitas. Conviene mencionar los géneros a que pertenecen muchas de ellas porque[43] son típicos del siglo. Los nombramos ahora para no volver a ocuparnos de ellos. Por ejemplo: cavatinas, barcarolas, romanzas, contradanzas, valses, tirolesas, polkas, boleros, fandangos, galops... El salón cursi abre sus puertas con cortinajes de "peluche"...

Precisa volver a la "Opéra Comique" que hemos dejado muy atrás. Los imitadores directos de "Le devin du village" en Inglaterra, en Alemania, en Francia misma, no van mucho más lejos del modelo. Las óperas cómicas del napolitano Duni, en Francia, o de D'Auvergne, en su país, a quienes Favart proporciona sus libretos, llegan hasta 1760 y 1770 sin salirse del marco de la comedia con arietas; es decir, sin encontrar todavía la unidad que, aun tan débil, hay en "le Devin" (al que, sin embargo, conocemos solamente por su orquestación de 1779-80, de mano de copista... que sabía más de copias y de composiciones que el propio autor). De los operistas que vienen en seguida, Philidor es un hombre de mérito y en media docena de óperas cómicas, entre más de treinta, hay ya aciertos de género tanto como excelentes páginas aisladas, que son páginas de teatro, al paso que las de Monsigny son para las calles y las plazas, sin que sus operitas de músico sin apenas técnica, logren la unidad de conjunto de las de Philidor. Boscajes, torrentes, paisajes prerrománticos con pastorelas y tempestades, en un clasicismo capitidisminuído como el de su "Ifigenia en Taurida", que es justamente del mismo año (1779), que la de Goethe (pero ¡a qué distancia en cuanto al propósito!). Todo eso está a las puertas del almanaque ilustrado, del "cromo", que no va a tardar en deslumbrar al siglo naciente. En su tiempo, vino a ser como esos paisajes de un romanticismo con ruinas y figuras griegas, olvidados en las casas burguesas hacia mediados del siglo XIX, donde nadie sabe hoy quien los pintó y que, como la música de Monsigny, vuelven a agradarnos, un poco irónicamente, por su evocación de lo mediocre del tiempo pasado, pues que no siempre

se evoca lo excelente, y en lo mediocre hay a veces muchos rasgos acusados de carácter, en lo cual se basa el gusto por las "antigüedades"... recientes.

Nicolás Dalayrac completa el trío más destacado de operistas de la segunda mitad del XVIII. Teatralmente, es el mejor de todos ellos, y aun hay en su sensiblería gusto, medida y estilo.[44] Su famosa ópera cómica "Nina o la loca por amor", cuyo libreto musicó después Paisiello, estaba sacado de una novelita titulada "Délassements d'un homme sensible".[45] No se puede pedir más fidelidad al imperativo del momento. Casi todos los títulos de sus óperas cómicas son ya prerrománticos, y aun románticos calificados, pues que llegan hasta 1809: "La Soirée orageuse", "La Maison isolée ou le Vieillard des Vosgues", "Picaros et Diego ou la folle soirée", "Alexis ou l'erreur d'un bon père", título de lo que en el siglo XIX se entenderá como "melodrama" y que no tenía ya nada que ver con el melodrama de Rousseau aunque sí con su sensibilidad elevada a la sensiblería de cocinera.

Un hombre como Grétry merece un párrafo aparte. André Ernest Grétry, que era un belga de Lieja y que tenía abuelos alemanes, fué uno de los pilares musicales de la Revolución. Como autor de óperas cómicas donde el género adquiere su perfección de estilo, de unidad, de carácter y de importancia musical, es el postrer epígono de la Ilustración y un representante calificado de sus dos manías o postulados musicales; la supuesta "naturalidad" y el desdén hacia la "sinfonía", hacia la música instrumental (lo cual era una simple reminiscencia de Rousseau, que Grétry desmintió en sus obras), pero con cierto influjo recíproco. Como Telemann o Haydn, la música debe seguir, para Grétry, "la verdad de los acentos de la palabra"; la música vocal, sin ellos, toma un carácter instrumental y "no es sino pura sinfonía". La distinción entre ambos estilos, que solo vendrá más tarde[46] está explícita en el músico que escribió unos *Essais sur la Musique* o "Memorias" dignas, como sus *Refléxions d'un solitaire*, de ponerse en parangón con Rousseau. Sabía bien lo que decía, porque si sus óperas cómicas (que hasta hace poco seguían representándose en Bruselas) son perfectamente vocales, Grétry cultivó en músico instrumental consciente de su técnica y de su alcance en plena juventud (1758) seis sinfonías, a las que siguieron en 1765 otras seis, cuartetos, tríos y sonatas[47] que figuran dignamente entre los precursores franceses del sinfonismo clásico vienés.

Desdeñado por algunos historiadores no franceses salvo para una simple mención, Grétry es digno de algo más que eso y, aunque no sea uno de los grandes genios de su tiempo fué, calificadamente, por su espíritu vivo, sensible y alerta, un hombre que se enlaza directamente con el Romanticismo, al que vió llegar, y se asustó. En nuestro segundo volumen hemos mencionado

a Grétry* al hablar de Rameau y Gluck, entre cuyas actividades parisienses se incluye, para proseguir su modesta carrera después de este último. Pero allí seguíamos la historia desde las cimas; en este volumen la seguimos desde los arroyos, y la vena lírica de Grétry es a esta corriente humilde a la que debe compararse, siquiera el símil no sea muy original. Mucho mejor músico que Rousseau y que los demás compositores de óperas cómicas, Grétry fué el continuador más fiel, por más consciente, de las teorías que la Ilustración mantenía en este punto; las ideas de Rousseau se encuentran comentadas por él con entusiasmo, seguidas hasta allá donde su talento se lo permitía sin demasiadas coerciones, porque su impulso natural le llevaba mucho más lejos. Con Rousseau comparte su entusiasmo por Pergolese, cuya música, dice en sus Ensayos, es la "verdad misma". Era la que le conmovía más que ninguna otra, a excepción, tal vez, de la de Piccini, a quien visitó en Roma, sin que él le hiciese mucho caso. En cambio, el padre Martini, que se desvivía por ayudar a los músicos jóvenes, le hace los ejercicios que se precisaban para ingresar en la entonces más famosa de todas las academias filarmónicas, la de Bolonia; favor que, como Romain Rolland lo recuerda, también le hizo a Mozart, todavía niño.[48] De su estancia en Roma, alrededor de sus veinticinco años, datan sus primeros "entremeses", los "intermezzi" o "intermedii" del tipo de "La Serva Padrona". Había aprendido a tratar el canto escuchando a una compañía lírica que representó en Lieja las obras de Pergolese y del Buranello, y esta impresión temprana modela su criterio. Así ocurre que cuando decide regresar a París para entrar en la carrera operística que veía accesible al leer las obritas de Monsigny y se detiene en Ginebra, donde por primera vez oye cantar en francés, la impresión le sea desagradable, con lo que cree encontrar la razón de las opiniones de Rousseau. A mayor abundamiento, las óperas de Rameau no le dicen nada o le aburren con su estilo melódico, que ya envejecía. Sin embargo, comprende que un género de teatro como la comedia francesa, más que la tragedia misma, tiene que alcanzar su realización perfecta si se le proporciona una música oportuna. ¿Qué hacer, pues? se pregunta Grétry, y cae en la misma idea que Lully, que Rousseau había combatido, de ver en el recitado de los cómicos franceses un modelo a seguir para la declamación cantada. En fin de cuentas, el error de Lully consistía en que con ese procedimiento, lo mismo que los poetas de la Pléyade con el suyo, solo podía conseguirse un tipo de recitativo, pero no una formación melódica con una arquitectura propia (lo que Grétry decía ser "pura sinfonía", una construcción melódica más próxima a la instrumental que a la propiamente vocal). Al reprochárselo Rousseau, con buen sentido, el filósofo no se percataba de que a su vez planteaba mal el problema, porque lo que él consideraba incongruente era la aplicación de un estilo de canto basado en el genio del idioma italiano

* Quinta Parte, cap. VI.

a textos nacidos en el genio del idioma francés.* Lo cual es cierto. Precisaba, pues (y esto es lo que no supieron plantear con claridad), la creación de un estilo vocal francés tan distinto del italiano como lo son en sus esencias ambos idiomas. Y esto es lo que el teatro popular fué realizando en todos los países; en Francia, con los "vaudevilles" y la ópera cómica; en Alemania o España con sendos teatros menores, tantas veces aludidos.

Grétry se puso a escuchar a los comediantes. Lo que hizo con ello fué aprender bien el francés. En seguida supo cantar en francés. Ello comenzaba a dar entrada en el teatro "familiar" o cotidiano, que Diderot propugnaba, la música que le convenía y que, así, iba tomando una organización que no tenía la "comedia con arietas" del tipo anterior. Si es cierto, como Rousseau decía, que el habla natural no es la declamación afectada de los cómicos, ello no lo es por lo que se refiere al tono y al tiempo, aunque sí en la prosodia. Grétry, por más que anotase en su librito las inflexiones de voz de Mademoiselle Clairon, según lo que antes había hecho Lully con la de la Champmeslé, dedujo que el buen sistema no consistía en imitar ciegamente (sordamente) a la cómica, sino en declamar primero los versos que tenía que poner en música, con lo que hallaba a una el tono y el tiempo "naturales". Las notas vendrían en seguida. El procedimiento era justo; el resultado alcanzaba una notabilidad hasta entonces excepcional. En cuanto a su estilo, al corte melódico, su originalidad, le distingue de los compositores que se inspiraban en la canción popular. Si fuese cierto como lo dice Berlioz, que un pasaje de la primera sinfonía de Beethoven aparece en las overturas de las óperas de Grétry y si fuese verdad que el tema de la "Oda a la Alegría", en la Sinfonía con coros, aparece en "La Rosière de Salency" a más de un giro típico de la Sinfonía Pastoral [49] ello no haría sino aclarar algo respecto a las fuentes del estilo de Beethoven, y la importancia que la música de la ópera cómica asumía en ese instante por todo el mundo musical.

Más que por esos hechos dudosos, Grétry, se acerca al nuevo siglo en sus ideas, aunque no tuvo genio o fuerza para realizarlas. Una de ellas es su invención de una "overtura con programa", que coloca en sus obras como "Le Magnifique" y "Panurgue",[50] o los pasajes o entreactos dramáticos donde se comenta la acción pasada y se prepara al auditor para las emociones que van a desarrollarse en seguida (en "Les Evénements imprevus" y en "L'Amitié à

* "...*voulant introduire le tour de la musique italienne dans une langue qui n'en est pas susceptible, nous ont obligés de chercher à faire avec les instruments ce qu'il nous est impossible de faire avec nos voix*" (J. J. Rousseau: Dictionnaire de Musique. Art. "Sonate"). El "arioso" en la música instrumental francesa tanto como en la alemana era, en esta época, una imitación del estilo vocal italiano. El influjo del "lied" fué cambiando el estilo del "arioso" instrumental en Alemania que, con los clásicos vieneses, ya tiene forma propia. Mas como los franceses se desinteresaron por este género de música, la canción popular francesa no logra hacer otro tanto.

l'épreuve"). Grétry explica a la larga ese punto de vista de música expresiva, dramática, descriptiva incluso, de caracteres como el furor, la avaricia, los celos, la indolencia, el optimismo y el pesimismo, la bobería o el sarcasmo, en el segundo volumen de sus Ensayos. Para ello Grétry desarrolla todo un sistema de estética musical expresivista, que no era original porque apareció acá y allá en los años de la Ilustración, y nuestros jesuítas desterrados en Italia coincidieron más o menos con él en algunos puntos; pero, músico Grétry, y solamente aficionados los españoles, su exposición tiene más cuerpo de doctrina y ha sido repetida varias veces después de él, aunque no se le cite; por ejemplo en el caso de la orquesta oculta a los espectadores* el "color de las tonalidades", última reminiscencia, por el momento, del "ethos" de las escalas entre los griegos;** u otro color, sentimental, en los instrumentos, todo lo cual recojerá Berlioz en su Tratado de Instrumentación: el oboe, campestre y alegre; la flauta, tierna y amorosa; el clarinete, que "conviene al dolor"; el fagot, lúgubre e incapaz de alegría. Instrumento que un colega alemán de Grétry, Johann Schenk, que corregía a Beethoven recién llegado a Viena sus ejercicios de contrapunto, va a emplear en un tono cómico. Es él quien lo utiliza así, por primera vez que se sepa, en su correspondiente *Dorfbarbier*, "singspiel" de 1796 que muestra, respecto del *Dorfbalbier* de Hiller (y en gran proporción de Neefe) de 1770, la carrera, ya hecha, de ese género, desde los balbuceos de Johann Adam a la excelente orquestación y al sentido completo de sus trozos instrumentales y de canto, en Schenk, según es fácil comprobar en ediciones recientes.[51] No es en su correspondiente "Barbier du village", de 1797, donde Grétry encontrará ocasión de llevar a la práctica alguna de sus teorías; pero en su "Andrómaca", de 1778, el papel de la protagonista está constantemente acompañado por tres flautas, que dan el color patético requerido a la situación, en un punto de emoción y de nobleza solamente comparable a lo que Gluck había obtenido en el "Orfeo" de París, cuatro años antes, con ese instrumento.

Como el jesuíta Padre Castel, Grétry pensó en la posibilidad de un órgano o clave de colores, pero lo que él pensaba expresar con tal instrumento se acercaba más a lo que Scriabin quiso hacer en su "Prometeo" que lo que el jesuíta no podía proponerse, falto de intuiciones musicales. El ensayo de Rousseau en su "Pygmalion" le tienta, Grétry hubiera querido hacer toda una tragedia musical en donde se hablase, en lugar de cantar, y así otras ideas que lo llevan adelante de su tiempo y que como su proyecto de un Teatro histórico de la Opera no han sido realizadas todavía plenamente.

Sus puntos de vista acerca de la música instrumental no son desdeñables y merecen ser tenidos en cuenta en este momento en que el viejo siglo peri-

* V. vol. II, p. 149.

** V. el cap. II de la Parte Séptima.

clitaba y cuando iba a cuajarse poco después un tipo nuevo de música concertada. Lo que Grétry reprocha a la Sonata es lo que se reprochó al "aria con da capo"; esto es, que resultaba incongruente con el desarrollo de un sentimiento volver a empezar la cosa de nuevo, porque Grétry, a tono con su tiempo, pensaba que la Sonata "es un discurso", no una arquitectura. Grétry recordaba mal que el "corte binario" es propio, sobre todo, de la canción popular y ligera. El encanto, que él desea de "una expresión vaga", en la música instrumental, le llega profundamente, a pesar de su desdén por la "sinfonía", quizá más convencional que profundo, porque en alguno de sus escritos añade: "A pesar de lo que dijese Fontenelle, sabemos que es lo que nos quiere una buena sonata, y sobre todo una sinfonía de Haydn o de Gossec". "Dulce inquietud", "repetición vaga de los acentos", "viaje aéreo que nos mece en el vacío", "lenguaje misterioso que habla a nuestros sentidos sin emplear el razonamiento": Grétry no puede definir mejor la música instrumental y cuando se queja del formulismo de la sonata de su tiempo, que era la del "clasicismo" más acendrado, es porque quiere para ella, como para sus "overturas con programa", una libertad que estaba pidiendo un tiempo nuevo, nuevos aires expresivos; de manera que, dice, ¿por qué no terminar una sinfonía con un movimiento lento? Habría que esperar un poco todavía: a Beethoven primero (en una sonata), a Tchaikowsky más tarde. Pero cuando su carrera de compositor teatral se le pone por delante, quiere acoplar una cosa a otra, aunque sean disparejas, y piensa que las "innumerables obras de Haydn" son como una especie de diccionario que proporciona fórmulas al autor de óperas, simplemente con rellenarlas de palabras.[52] Si Haydn hubiese conocido a Diderot, piensa, hubiera escrito óperas y no sinfonías. Lo cual parece un poco difícil. Alegrémonos de que no se verificase el encuentro.

Tanto como Tieck y los poetas del primer romanticismo alemán, Grétry comprende que una música nueva va a nacer y se anticipa a proponerla.[53] "Lo que voy a proponer promete ser una revolución dramática"... "¿No se podría dar a la música libertad para que marchase en pleno vuelo, para que hiciese cuadros acabados en los que, al gozar de todas sus ventajas no se viese ya obligada a seguir a la poesía en sus diversos matices?" Grétry cree que Haydn se habría sentido inspirado ante un buen apuntamiento dramático, del cual "solamente seguiría el sentimiento general, conservando la libertad de su composición". Pero esto era, justamente, lo que Haydn decía de sí mismo y de su manera de componer sus sinfonías, para cuya invención tenía en la cabeza un breve episodio dramático o festivo. Grétry veía bien en el porvenir. Si hubiese tenido informes de un pasado que no era muy remoto, el de Kuhnau y Telemann en Alemania, con su "Tonmalerei",[54] no se habría sentido tan inquieto por sus "revoluciones", ni tan estrecho al encerrarse en un marco teatral que, no por modesto, dejaba de tener ciertas ambiciones y una altura

superior a la de sus colegas franceses en el oficio. "Tal trabajo tendrá éxito", añadía, viendo ya en el horizonte la figura de un Lesueur y, tras de él, la de un Berlioz. "Lo que hago es indicar a los compositores de música instrumental el medio de igualarnos o quizá el de superarnos en el arte dramático". Un "quizá" justo; pero los compositores que iban a llegar serían instrumentales y dramáticos al mismo tiempo.

Aun tardarían. Los "Ensayos" de Grétry comienzan a escribirse en 1789, al punto mismo en que comienza la Revolución y sólo se terminan (en sus tres volúmenes) en el año 1797, cuando la Revolución no se había hecho todavía reaccionaria y Napoleón no había dado aún su golpe de Estado. La época del Directorio brillaba en lo abigarrado de sus fantasías sociales y de sus gustos, entre originales y disparates. Inspector del Conservatorio desde su fundación, miembro del Instituto desde el mismo año, en 1795, el ciudadano Grétry, que pasaba desde hacía tiempo por la calle de su propio nombre, cuando se dirigía a la "Comédie Italienne", donde hoy se levanta el teatro de la "Opéra Comique", sabía que sus cofrades Méhul, Lemoine, Cherubini, Lesueur (que con Dalayrac, Gossec y Lakanal habían pedido al Comité de Instrucción pública que se imprimiesen aquellos volúmenes) eran tímidos con él; pero acaso por compañerismo hacia ellos, y por no parecer presuntuoso en materia de Armonía, accede en su criterio de que ese arte "está hoy complicado hasta un punto extremo", cuando los cantores y los instrumentos van más allá de lo que les permite el diapasón natural... "En fin... —dice asustado— un paso más allá nos arrojaría en el caos". El buen Grétry no es el primer caso del visionario que resulta la primera víctima de sus propias visiones.[55] "¿Qué vendrá después de nosotros"? se pregunta angustiado; pero con un acento tierno se responde: "Ved en vuestro pensamiento un ser encantador que, dotado de un instinto melodioso, la cabeza y el alma llenas de ideas musicales sabrá llevar a la belleza natural una parte de las riquezas de nuestros jóvenes atletas". El *beau naturel*, que tanto preocupaba a nuestros jesuítas, como Arteaga, por aquellos mismos años (Arteaga imprimió su volumen sobre la Belleza Ideal en Madrid, en 1789).[56] Todo ello siempre y cuando que ese "ser encantador" no se atreva a quebrantar las reglas dramáticas conocidas entonces por todos los músicos. Ese querer y no atreverse, es lo propio del arte francés de esta época, quizá asustado de ir demasiado lejos, a la vista de los excesos revolucionarios. Con ello, la Revolución abre sus puertas grandes al arte nuevo; pero como las puertas cocheras que se cierran enseguida, dejando el paso solamente por la puerta chiquita cortada en una ala sola. "Ya tiendo mis brazos hacia ese ser deseado cuyos acentos tan verdaderos como enérgicos podrían calentar mis años de vejez". Cuando esas líneas se imprimían, todavía no había escuchado el mundo la primera sinfonía de Beethoven, el *être charmant et desiré* que habría asustado a Grétry mucho más que a Haydn mismo. Pero las

sinfonías de Mozart, sus últimas óperas tenían ya varios años de existencia, aunque no fuese muy brillante. ¿No conoció esa música Grétry? Romain Rolland advierte que el nombre de Mozart no aparece ni una sola vez en los escritos, tan dilatados, del músico belga. Después de la Revolución, para cuyas etapas violentas tiene que escribir "piezas de circunstancias" y que van desde "La Rosière Republicaine" (1793) y "Denys le Tyran" (1794) a la música para "La Fête de la Raison", con órgano y coros, Grétry apenas escribe ya, música a lo menos. Adolorido por la muerte de sus tres hijas, alguna de las cuales tuvo fácil talento y una graciosa figura muy típica de su época, Grétry se encierra en su escritorio y lo que preferentemente escribe son "reflexiones", sobre el arte; sobre los muchos aspectos en que puede pensar un solitario. Las "Reflexions d'un solitaire" son de un tono a lo Juan Jacobo que va bien con el ambiente del "Ermitage", cerca de Montmorency, donde Grétry se instaló invocando el espíritu de su anterior inquilino y donde va a morir en 1813. Todavía había escrito algunos ensayos sobre "su" arte ("Essais sur ma musique"), un "Método simple para aprender a preludiar con todos los recursos de la Armonía" (aquella Armonía que tanto asustaba a sus colegas) y, sobre todo, reflexiones místicas, último eco de un alma acongojada por las penas; pero tranquila, en la satisfacción de una obra fecunda, amable y sin gravedad. Su obra postrera (1801) resume sus escritos: es política, literaria y estética y se titula, nada menos, que "De la verité", con un subtítulo metafísicamente ambicioso: "Ce que nous fûmes, ce que nous sommes, ce que nous devrions être".

Grétry, que había visto pasar bajo sus ventanas el cortejo macabro que conducía a Luis XVI a la guillotina, apunta en sus "Ensayos" el efecto terrible que le produjo el contraste entre lo lúgubre del suceso y el ritmo saltarín que, en 6/8, marcaban los tambores. Los cuatro años de revolución resonaban dentro de su cabeza como un toque funeral de campanas. Para cerciorarse de que no era el "tocsin" verdadero lo que estaba sonando dentro de su cerebro, se atascaba los oídos con algodón: entonces, el siniestro tañido parecía más fuerte. Aunque Grétry escribiese una vez, disipados los humos más densos de la Revolución, en los albores del nuevo siglo, una "Ronda para la plantación del árbol de la Libertad" (1799), su musa tierna, sentimental, de un patetismo delicado que sonreía en sus óperas cómicas sin vulgaridad y que deslizaba oportunamente una lagrimita sin cursilería, no era la musa que mejor habría de cantar los grandes hechos revolucionarios, la aspiración de ese enorme movimiento hacia lo sublime, lo grandioso involucrado en las masas populares gigantes y su anhelo hacia una Libertad y una Razón elevadas a la categoría de deidades supremas. La Revolución estaba llena de música; quería sacar la música de los camarines aristocráticos y hacer de ella la voz del pueblo; una voz que cantase en poderosos unísonos y sólidas armonías

el alma popular embriagada con sus triunfos. A lo menos, los directores de la Revolución se lo propusieron así y pusieron para realizarlo todo su empeño. Un músico surgió que con su sentido melódico sencillo y potente, su imaginación plástica para la frase y su orquestación, su admirable sentido de la música destinada a las grandes masas y una fuerza expresiva que se basaba en esos principios enérgicos y simples de la melodía, la armonía y los instrumentos, fué a través de las diversas etapas revolucionarias, el músico ideal. Ese músico fué Francisco José Gossec (Gossé, exactamente), músico belga como Grétry, nacionalizado francés por Luis XIV y que llegaba a la Revolución ya hombre maduro, a los cincuenta y cinco años de su edad y tras de una carrera de sinfonista. Gossec, en efecto, había escrito algunas obras de esta índole para el famoso "fermier general" M. de la Pouplinière o de la Popelinière, a quien le había recomendado Rameau. Sus sinfonías eran un arte nuevo en Francia[57] y se anticipaban en cinco años a las primeras de Haydn. Hace un instante hemos visto que, al desmentir Grétry la frase hecha célebre de Fontenelle, diciendo que se sabe bien lo que una sonata nos quiere, cuando es una buena sonata, menciona las de Gossec y Haydn como modelos o testigos de mayor excepción. Músico "natural" si los hay, que como el Hermes clásico había descubierto la música para su uso particular, haciendo de un zueco una especie de violín rústico donde inventaba pequeñas melodías, fué poco después, como Grétry, niño de coro, y la Iglesia le dió su primera instrucción. Compositor de música para el teatro, sus obras van desde el repertorio de la Comedia italiana al de la Academia Real de Música, y es él quien escribe los coros solemnes para las grandes tragedias clásicas como "Electra" y la "Atalia", de Racine ésta (1783-86). Su interés por la escena se compagina con el que pone en la música instrumental y las sinfonías, simples, pero cortadas con gran tino y equilibrio en la frase y en la masa sonora, alternan con sus tríos, cuartetos, sonatas para violín y viola con el clave, a más de "overturas" a la francesa que repercutirán hacia el oriente europeo, a bastantes leguas de distancia. Como quiera que las misas solemnes a la memoria del héroe de nombre preclaro o de héroes anónimos van a constituir, de allí a poco, un género favorito de los años revolucionarios, es útil decir que la "Messe des Morts", cantada en la iglesia parisiense de Saint Roch en 1762, admira a sus coetáneos (Philidor decía que daría todas sus obras por esa misa) y es ya el paso que lleva desde el sentimiento metafísico de la Misa de Requiem a otro sentimiento que es sin duda tan serio como ella, pero que ahora va a tener el empaque y el sentido de "ceremonia oficial" en las misas de esta segunda mitad del XVIII, antes de volver a asumir, como en los grandes tiempos de la Polifonía, el sentido de la magna "obra de arte" de su tiempo; de "catedral sonora" que fué en los de Palestrina y Lasso. Gossec tenía temple de educador, y, sin él, no habría sido el "conductor de masas" que la Revolución necesitaba. Dos obras suyas

de gran fuste social le dan, en Francia, un valor eminente. El fué quien, desde 1770, año simbólico, funda en París, en los salones del "hôtel de Soubise" el "Concert des Amateurs" para el cultivo de la música sinfónica. Desde 1773, se encarga con Gavinés y Leduc del "Concert Spirituel", que practicaba desde tiempo antes la música eminentemente coral en obras del tipo oratorio o del gran trozo coral que, como su "O salutaris", va a servir de pasaje a la música vocal de la Revolución, pues que cambiado de letra, y con el texto oportuno, se cantará después como himno a la Libertad. Por otra parte, es Gossec quien logra que se cree, a pesar de la oposición de Piccini y de Dauvergne, superintendente de Luis XVI, la "Escuela real de canto" (en 1784) de donde saldrá más tarde, gracias también al entusiasmo y sentido social de Bernard Sarrette, el "Institut national de Musique" que heredaba en 1793 su "Ecole de la garde nationale".[58] Por fin, en 1795 viene el "Conservatoire de Musique", cuyo primer nombre fué el de "Instituto", pero que fué cambiado a petición de Danou, que lo necesitaba para el "Institut national des Sciences et des Arts" y con la conformidad de Sarrette y de M. J. Chénier que presentó el proyecto a la Convención y obtuvo que fuera aprobado.[59] Esas entidades respondían al criterio revolucionario de dar a las artes y sobre todo a la Música un papel activo en sus movimientos, porque fundándose en el ejemplo de los filósofos clásicos, era menester que se devolviese a la música aquella importancia social predominante que había tenido en la Grecia de Platón. Mirabeau, Condorcet y Danou disertan sobre la importancia de la Música en la sociedad que está cuajándose. En el otro polo de su función, —que no había dejado de ser aristocrática en los tipos de "gran arte" o de "arte elevado" (como nosotros lo entendemos) con sus *concerts de symphonie* y su teatro de onduladas pelucas—, el teatro menor y las canciones callejeras devolvían su voz al pueblo, boquiabierto ante tan soberanos espectáculos. Ahora, según Danou lo proclama, la música valdrá tanto cuanto que sea capaz de producir en las masas sentimientos unánimes, *des affections simultanéments unanimes, et de mettre d'acord d'innobrables volontés.* Un arte, explica con precisión Henri Radiguer,[60] cuya concepción lleva a considerarlo como un medio de gobierno y que, para lograr sus fines, precisará que reuna a los gobernantes y a los músicos tras de crear técnicas nuevas, puesto que requiere obras de nuevo corte como las marchas, los himnos, las danzas a todas las cuales les será común su necesidad de medios insólitos de ejecución: masas de voces y de instrumentos, nuevos procedimientos para enseñar el canto a esos grupos tan extensos de gentes: una nueva pedagogía, una nueva estética, nuevas formas de composición y técnicas apropiadas para su sentido fácil de captar y de ejecutar. Desde las fiestas de la primera República, entre 1789 y 1794, ese ideal se consigue plenamente y tiene, en primer término, a Gossec como su realizador cabal. Por otra parte, en este momento es cuando el músico, cons-

ciente de su papel social y de su valor como artista quiere emanciparse de aquella servidumbre dorada de los clásicos. No tolera que su oficio figure en lo sucesivo en la lista de gastos de "l'écurie" real ni en la de los "menus plaisirs", ni se resigna ya a llevar librea con los colores del amo, como Haydn y Mozart mismo. Todavía en tiempos de Philidor, el nombre del compositor figuraba secamente al lado del "monsieur" que era el hombre de letras, su colaborador; *Monsieur de Ponsinet et Philidor vont donner un opéra,* se decía, y Grétry lo recuerda en su última obra, entre social y filosófica, antes mencionada.* También es él quien explica cómo vió "efectuarse una revolución entre los artistas músicos que precedió en poco tiempo a la gran revolución política". Los músicos que vivían, en la plenitud de sus facultades, en 1789, franceses tanto como extranjeros aclimatados en Francia, colaboraron, más o menos, en las fiestas que la Revolución organizó, desde Piccini, Martini (el de la célebre arieta "Plaisir d'amour") y Paisiello a Monsigny, Gossec, Grétry y Dalayrac. En seguida, Cherubini, I. Pleyel, Catel, Boieldieu, Méhul, Bertin, Rouget de Lisle, dejarán páginas de sentido revolucionario, alguna de las cuales ha entrado en la inmortalidad. Música para ser entonada al aire libre, aunque comenzó por cantarse en los vastos espacios cerrados de los templos, así el Te-Deum que se escucha en Nôtre Dame al día siguiente de la toma de la Bastilla. Como la nota democrática es la dominante se trata con familiaridad al buen Dios, ya que, dice algún periódico, ¿cómo va a ser un aristócrata el padre de todos los humanos? Y en los colores del arco iris, la más bella muestra de la Naturaleza cuando hace de pintora, se ve una imagen de la

* Grétry, sin duda, consiguió mejorar algo la situación social de los músicos en su tiempo, pero no mucho. Los hermanos de la joven amada por Pergolese apalearon a este por atreverse a poner sus ojos en tan alta persona. Los lacayos de Colloredo maltrataban a Mozart, que comía en la mesa de los criados. Beethoven, con su fuerte carácter, tuvo a raya a los aristócratas vieneses, pero su boda con Teresa de Brunswick fracasó, probablemente, por desigualdad en el nivel social. Los amores entre Schubert y la hija de Esterhazy quizá son un poco novelescos, pero los de Chopin con María Wodzinska y los de Liszt con Carolina de Saint-Cricq fueron interrumpidos, de fuerza, por la misma razón. Liszt se vengó de la sociedad de su tiempo "raptando" a la condesa d'Agoult, con el consiguiente escándalo. En su libro "Pages romantiques", Liszt se queja del estado de "subalternidad" de los músicos en los salones parisienses, y eso que él, tanto como Chopin, eran "lions" a la moda; pero no por su talento como compositores sino porque deslumbraban como virtuosos del teclado. Cuando Mendelssohn fué a Londres, todavía se separaba a los músicos que "entretenían" en un salón, de los demás invitados, por medio de un cordón. Weber pasó por estas afrentas y si Mendelssohn tuvo mejor acogida social fué porque era rico, mientras que no valió a Weber ser de cierta extracción aristocrática, puesto que tocaba por dinero, de lo cual podía prescindir Mendelssohn. Solamente el tenor Lablache se atrevió un día a arrojar al suelo el famoso cordón que, desde entonces, parece que no volvió a utilizarse, aun cuando se hiciese subir a artistas como Rossini por la escalera interior. Todavía ayer mismo princesas improvisadas lo hacían en París con Claude Debussy, y otros excesos que puede resultar indiscreto relatar.

"cocarde" tricolor. Es menester que el pueblo, la Naturaleza y *le bon Dieu* se unan en un himno solo y esa fusión solamente puede realizarla la potencia simpática de la Música. La Asamblea Nacional decreta que la primera de las fiestas de la República, la Fiesta de la Federación, se haga en el Campo de Marte. Es el Te-Deum de Gossec lo que se canta; pero la multitud lo recibe fríamente. Se ve claro que es menester crear obras imbuídas de un espíritu nuevo. El estado social, en pleno cambio, necesita obras creadas por y para la nueva sociedad. Mientras llegan, el pueblo cantará sus canciones, adaptando la letra oportuna a un aire conocido. El "Ça ira" es su primer canto favorito. Viene de una contradanza que había sido popular con María Antonieta y cuyo texto no es particularmente grave: *"Ah! ça ira, ça ira, le peuple en ce jour sans cesse repète"*; poco después, la letra toma un aire bronco: *"Ah! ça ira, ça ira, les aristocrates à la lanterne"*.

La Fiesta de la Federación se celebra, por primera vez, el 14 de julio de 1790. Una misa al aire libre la inicia en el campo de Marte, pero su sentido solo aparece cuando la muchedumbre entona por las calles el "Ça ira". Una música apropiada existía, acabada de nacer, y fué el "Canto del 14 de julio", texto de Chénier y música de Gossec; sin embargo, todavía no se sabía como hacer cantar al pueblo las músicas nuevas. Fué en otro tono lo que el alma airada de la muchedumbre va a escuchar, en septiembre de 1790, al honrar con una música trágica a los muertos caídos en Nancy bajo el fuego de las guardias nacionales mandadas por el general Bouillé. El escenario que se prepara en el campo de la Federación es ya impresionante y ha servido de modelo hasta nuestros días mismos cuando los nuevos regímenes italianos o alemanes quisieron celebrar fiestas de carácter patriótico con un empaque o solemnidad análogos. El modelo, con todo, no era de gran originalidad y provenía directamente del teatro lírico de Lully y de sus grandes ceremonias "clásicas". "El altar de la Patria —dicen las reseñas del tiempo—[61] estaba cubierto con paños negros guarnecidos de blanco, y lo rodeaban cipreses y cuatro pebeteros de donde salía un humo espeso. Una fortaleza lo remataba. La galería estaba forrada como el altar. Seis divisiones entraron simultáneamente por las principales aberturas; las armas bajas, en el mayor orden, llevaban un estandarte a la romana y lo remataba una corona de ciprés. La música ejecutó la overtura de "Demofonte" (de la ópera de Vogel) y algunas marchas. Se hubiera deseado trozos musicales mejor adaptados a la circunstancia". Mil doscientos instrumentos de metal entonaron la mencionada overtura, mientras que una de las marchas fué la "Marche lugubre" que Gossec escribió para el caso y que poco más tarde se empleaba para conducir al sepulcro a Mirabeau. Quienes la escucharon comentan con emoción alguno de sus efectos: Madama de Genlis habla de lo impresionante de sus silencios, cosa que Beethoven no iba a olvidar. "Esa música fué admirable, dice la amable e intrigante escritora,

sus silencios estremecían: eran, verdaderamente, el silencio de la tumba". El empleo del tamtam sobrecogía al acentuar matices de un color trágico. Su efecto irá a convertirse en un tópico permanente en las músicas de esta índole, tan repetidas en tiempos románticos, así como la escandación de sus acentos y su escueto, pero expresivo, cromatismo. Los sacerdotes abrían el cortejo "fúnebre y religioso", "el lúgubre redoble del tambor y los sones desgarradores de los instrumentos esparcían en el alma un terror sagrado". La marcha, muy breve, está impresa en el tomo III de la Enciclopedia del Conservatorio de París y es útil releerla hoy porque apuntan en ella elementos estilísticos de los que no es ilusorio pensar que ejercieron cierto influjo sobre el propio Beethoven, en plena adolescencia entonces. ¿Conocería Beethoven esa marcha? Sin ningún motivo para afirmarlo o negarlo, parece, sin embargo, que las músicas de la Revolución se extendían con rapidez por todas partes, en Francia y fuera de ella.

Tras de Mirabeau fué Voltaire, cuyas cenizas se trasladaron desde la abadía de Sellières al Panteón, la hermosa iglesia de Santa Génoveva, vecina de la Sorbona, que inauguró con esos dos hombres ilustres su honorífico empleo revolucionario. Un fragmento de un coro de la ópera "Samson" de Voltaire proveyó a Gossec del texto para un himno *"Peuple, eveille toi, rompe tes fers"*. Otros cánticos del mismo músico, con texto de Chénier, se cantaron en el trayecto. Aquel himno sirvió para la fiesta conmemorativa de la proclamación de la Constitución, en septiembre de 1791. Cuando sonaron sus últimos acordes, los soldados de la guardia nacional tomaron en hombros a Gossec y lo transportaron en triunfo. La Fiesta de la Libertad, en abril de 1792, fué todavía más suntuosa. Se encargó David de preparar la parte escenográfica; Gossec escribió una "ronda nacional" que todo el mundo cantó acompañado por los músicos de la banda militar de Sarrette. Un "himno a la Libertad" comenzaba: *"Premier bien des mortels, o Liberté!"*. "Júbilo, orden, paz, franca efusión, alegría popular"... "Un pueblo así es digno de ser libre", comenta "Le Moniteur" al reseñar la fiesta, y sentencia: "Las fiestas populares son la mejor educación del pueblo". Muchas más siguen. Himnos a la Libertad suceden a los himnos a la Naturaleza, a la Igualdad. En Estrasburgo, foco delirante de entusiasmo, la Marsellesa nace, primero como un simple "Canto de guerra para el ejército del Rin" que el capitán Rouget de Lisle, autor del texto y de la música (con pequeñas variantes respecto de la versión luego oficial) dedica al mariscal Lukner. En aquella capital, tantas veces entre dos fuegos, Ignacio Pleyel escribe su "Tocsin allégorique", también conocido con el nombre de la "Revolución del 10 de agosto", y para cuya ejecución se precisa un coro inmenso, a más de siete campanas que van a requisarse en las iglesias; tambores, trompetas, pífanos y... un cañón. Efecto no nuevo, sin embargo, porque Haendel lo había utilizado ya en uno de sus oratorios. Las fiestas

del 93, año terrible, toman mayor incremento que nunca. David y Gossec son los encargados de llevarlas a término, según un programa complejo y dilatado en el que la Fiesta de la Unidad y de la Indivisibilidad de la Patria durará el día entero, dividiéndolo en cinco "estaciones", desde que el sol alborea hasta que terminó en un ágape fraternal, al modo antiguo. Un teatro de marionetas exhibía los acontecimientos más señalados de la Revolución... que, oficialmente, no había comenzado todavía, porque un estado revolucionario solo se declara el 28 de agosto, siendo confirmado, después, el 10 Vendimiario del año II, según el calendario inventado por Fabre de Eglantine e inaugurado el 22 de septiembre de 1792 como 1º Vendimiario, año I. El 20 Brumario del segundo año una nueva fiesta de la Libertad canta el coro de Gossec y Chénier: *Descends, o Liberté, fille de la Nature* que conviene recordar junto a *Freude, schoener Gotterfunken, Tochter aus Elysium*, de 1785, ya que sólo las palabras se conservan y que la música se ha perdido. Ahora la Convención va a decidir que el Ser Supremo no necesita de otros homenajes sino los que puede presentarle la diosa Razón. Con ello, la catedral de Nôtre Dame se denominará "Temple de la Raison", triunfante sobre los prejuicios de dieciocho siglos, según lo quería el decreto. El 20 Brumario, a las diez de la mañana comienza la fiesta. Una montaña en cuya cúspide se erguía un templo griego figuraba en medio de la nave central. El templo estaba dedicado a la Filosofía y por debajo de él, en un altar, lucía "le flambeau de la Liberté". Un coro de muchachas vestidas de blanco asciende por ambos lados al filosófico reducto y una cantante de las óperas de Gluck y Méhul representará a la Libertad, que bueno será que tenga bella voz a más de arrogante presencia: una túnica blanca, roja y azul la envuelve. Vestida de bronce, el luminar en la diestra, con una corona radiante, se trasladará tiempo después, y esta vez muda (salvo la instalación de radiotelegrafía) al puerto de Nueva York; su escultor fué un francés y la estatua, que rompe unas cadenas hoy invisibles, fué un regalo de Francia al pueblo que le había regalado su "Declaración de los Derechos del Hombre". Cuando el 20 de Frimario (10 de diciembre) vuelve a celebrarse otra Fiesta de la Razón, una cosecha de nuevos músicos llega para continuar la obra de Gossec: Catel escribe una overtura y una "Oda patriótica", Méhul otra overtura y un "Himno a la Razón" con complicado reparto coral; Rouget de Lisle, más modesto, figura con su correspondiente "Himno a la Razón", para tres voces masculinas, sin acompañamiento. En provincias también se rinde homenaje a la razonable entidad y en Rouen un músico de dieciocho años, Francisco Adrian Boïeldieu, escribe su "Canto popular para la Fiesta de la Razón". "*Auguste compagne du sage – Détruis les rêves imposteurs! – D'un peuple libre tiens l'hommage – Viens le gouverner par les moeurs!*" dice el texto que Méhul interpreta en sobrios acentos, y que pueden

ser evocados, sin rigor, cuando se escuchan los "lieder" del viejo Gellert musicados por Beethoven.

Las fiestas continúan con una tendencia de marcado declive. El proyecto de unas fiestas decenales, o "décadaires", que comienza en 1794 con una Fiesta al Ser Supremo, fué preludiado por otra "Fiesta para la inauguración de los trabajos para la extracción del salitre" y una "Fiesta de los aprendices para la fabricación de los cañones, la pólvora y el salitre". Esta vez es Cherubini, el mayestático, quien deberá escribir la oda correspondiente con el título de "le Salpêtre Republicain". Los gobernantes soviéticos que conmemoraron con músicas la "inauguración de los trabajos para la presa del Dnieper" no pudieron tener más ilustres antecedentes.

Cuando Gossec murió, en 1829, a los noventa y cinco años en su retiro de Passy, el siglo de la Ilustración hacía tiempo que había muerto. Cherubini, que es como el pilón erguido ante el templo de la ópera del viejo tiempo, colabora con sus coetáneos, Berton, Kreutzer, Boieldieu, Paër, en lo que siendo la prolongación del teatro lírico francés va a ser el teatro del nuevo siglo, dentro del cual vive casi hasta su mitad (1842). Entre tanto, ha enterrado a sus coetáneos más señalados. La nueva época de la ópera cómica y de la ópera clásica casi confunde ambos géneros; en resumen, ambos son lo que representa el espíritu lírico francés inmediatamente anterior al Romanticismo, con las romanzas estilo Imperio y las canciones de los nuevos "Caveaux". No es un nuevo espíritu; es el espíritu tradicional. Aun cuando el Romanticismo venga y traiga consigo una renovación en muchos órdenes, no extinguirá ese lirismo de tan vieja cepa, arraigado en lo más hondo del genio francés, por lo cual Adam de la Halle parece hablar en un idioma musical que Adolphe Charles Adam habría entendido a la perfección y recíprocamente. Este Adam muere en 1856. Sus colegas en oficio y en frecuentación de la misma musa habían desaparecido todos ellos ya. Méhul, que era de la generación siguiente a Gossec y apenas tres años más joven que Cherubini, muere el primero, en 1817. Catel, en 1830, el año "romántico". Un poco más allá, en 1834, Boïeldieu muere. Con ellos había alternado en el Teatro Feydeau y en el Conservatorio un hombre aparte; un hombre de rasgos curiosos que se avienen mal con los trastornos de la época, de la que vive apartado en cuanto ello era posible. El es quien apareja los caminos nuevos que van a conducir hasta Berlioz. Es el Caballero Jean-François Le Sueur o Lesueur, cuya simiente de una música *imitative et particulière* según cada solemnidad,[62] va a ver fructificada en una obra que en ese año eje de 1830 se yergue como la obra también simbólica del Romanticismo francés: la "Sinfonía Fantástica".

Es esta una etapa nueva en el tiempo y en el mundo musical. La Revolución ha hecho sus efectos. Sus teas humeantes han llenado de hollín muchas estátuas que la Ilustración creía inmaculables. El mundo se rejuvenece. Contemplaremos en seguida los admirables panoramas que descubre. Pero el mundo no es solo Francia y Alemania. Hay otras partes del mundo europeo donde el espíritu se agita en el tránsito del siglo XVIII al XIX. Vamos a ver, primero, la liquidación en Italia de su glorioso pasado clásico que es, estilísticamente, el clasicismo del Barroco.

NOTAS

[1] *Fuori Barbari!:* el grito lo había dado al comenzar el siglo XVI un papa belicoso, Julio II (1503-13). Los bárbaros eran entonces los franceses. Los echó. Y les sucedieron los españoles.

[2] Vincent D' INDY, *"Richard Wagner et son influence sur l'art musical français"*, París, 1930.

[3] Las obras donde Juan Jacobo Rousseau se ocupa principalmente de la música de su tiempo, en un carácter marcadamente polémico, son: "Dissertation sur la musique moderne" (París, 1743), "Lettre sur la musique française" (1753), que es la obra de su autor que produjo mayor indignación y tuvo diversas refutaciones; "Lettre à Monsieur Grimm, au sujet des remarques ajoutées à sa Lettre sur Omphale" (1753), "Essai sur l'origine des langues" (1753), "Lettre à M. l'abbé Raynal au sujet d'un nouveau mode de musique inventé par M. Blainville" (1754), "Lettre à M. Burney sur la musique avec des fragments d'observations sur l'Alceste italien de M. le chevalier Gluck" y "Extrait d'une réponse du Petit Faiseur à son Prête-Nom, sur un morceau de l'Orphée de M. le chevalier Gluck". La segunda es muy posterior a la primera. Esta data de 1752, pero la otra solamente fué publicada después de la muerte de Rousseau. En ella parece haber abandonado sus querellas contra la música francesa y muestra ya una admiración indudable hacia la música del Caballero. (V. Georges Cucuel, "Les créateurs de l'Opéra Comique"; J. Tiersot, "Jean-Jacques Rousseau"; Th. Dufour y P. P. Plan, "Correspondence générale de J. J. Rousseau", vols. I y II, París, 1924).

[4] WOLF, *op. cit.*, p. 225. "Der Teufel ist los", 1752, de Schönemann, en 1752. "Den lustigen Schuster", de Jochem Tröbs, 1759. V. H. M. Schletterer, "Das deutsche Singspiel von seinem ersten Anfangen bis aus die neueste Zeit", Ausburgo, 1863, cap. 12.

[5] Los primeros conatos del teatro alemán vienen con el "Neuber-Gottsched", que sucedía en aquel país a la Commedia dell'Arte, a los comediantes ingleses y a las compañías francesas. El principal personaje que aparecía traducido al idioma alemán era el de Hanswürst, o "salchicha" y las comedias de improvisación en las que intervenía se llamaban "Hanswurstiades". V. Sheldon Cheney, "The Theatre", Nueva York, 1943, pp. 369-70. Sobre Hanswürst o Juan Salchicha, véase también A. Nicoll, "Masks Mimes and Miracles", Londres, 1931, pp. 40, 264. La idea "edible" de Juan Salchicha aparece ya en el viejo teatro de Epicarmo y los mimos griegos con el nombre de "Orua" u "Oroua", la salchicha. En cuanto al nombre de Juan, es la derivación del Sannio romano, Zanneto en la Commedia italiana. Las salchichas aparecen como motivo decorativo en ciertas comedias cuyas ilustraciones pueden verse en varias obras citadas por Nicoll, p. 264.

[6] SCHLETTERER, *op. cit.*, cap. 12: *"Das deutsche Singspiel der Hiller'schen Period"*.

[7] Ediciones en la sección musical de la Public Library de Boston.

[8] Sobre el "melodrama" de Rousseau "Pygmalion" se habla más adelante. En detalle puede verse la obra de Jefferson REA SHELL, *Rousseau in the Spanish world before 1833*, Austin, Texas, 1935, cap. VI.

[9] La fecha que se da del estreno de "La Serva Padrona" en París, como 1752, es posterior a la verdadera. El estreno ocurrió el 4 de octubre de 1746, pero la compañía no era buena y la función pasó inadvertida (G. Cucuel, en el Grove, art. "Rousseau").

[10] Vol. II, p. 402.

[11] Vol. II, p. 352.

[12] Sobre la influencia del drama inglés en Diderot y su introducción por éste en Francia, v. Louis Reynaud, "Le Romantisme", París, 1926, cap. II: "Les bases étrangères d'une nouvelle littérature en France".

[13] "La naturaleza es más interesante para el artista que para mí; para mí ni es sino un espectáculo; para él es, además, un modelo *(idem)*. Toda composición digna de elogio debe encontrarse en todo de acuerdo con la Naturaleza. Es preciso que se pueda decir: "Yo no he visto ese fenómeno, pero existe..." Una composición debe ser ordenada de manera tal que convenza de que no ha podido ser ordenada de otro modo... "En el retrato es donde reside especialmente la vida, el carácter y la fisonomía" *(idem)*.

[14] Cecilio de Roda, "Revista Musical de Bilbao". Cit. por Adolfo Salazar, Juan Crisóstomo de Arriaga, "Cuarteto en Re Menor", Sociedad Nacional de Música, Madrid, año III, concierto XII, 8 de mayo de 1917.

[15] D. MORNET, *La pensée française au* XVIII *siècle*, París, 1938, p. 73.

[16] "Recherches sur les théâtres de France, depuis l'année onze cens soixante et un jusquse à present", por M. de Beauchamps, París, 1735, tomo III, Théatre Italien, p. 248.

[17] *"Le Théatre italien de Gherardi,* ou le recüeil general de toutes les comédies et scènes françoises, joüées par les comédiens italiens du roi, pendant tout le tems qu'ils ont été au service, enrichi d'estampes en taille douce, à la tête de chaque comédie, à la fin de laquelle tous les airs qu'on y a chanté, se trouvent gravés, notés avec leur basse continüe chiffrée", 6 vols. in-12 1717, París, Pierre Witte, *idem* 1701, Amsterdam.

[18] *"La Dama Demonio,* ou Arlequin persecuté par la dame invisible", comedia en tres actos. *"L'alvarado,* ou Arlequin gentil-homme supposé et duelliste malgré lui", comedia en tres actos.

[19] Vol. III, p. 274.

[20] En un "prologo en vaudevilles" de 1725 titulado "l'Enchanteur Mirliton", Mezzetino declara que la muerte de la Opera cómica arrastraría la de la Opera, que no se encuentra demasiado bien. En los "Spectacles malades", en 1729, la Opera declara sus dolencias, entre ellas el mal estado de la orquesta. Luego añade:

J'ai beau reprendre du solide,
De la rhubarbe d'Amadis,
Du vrai catholicon d'Armide,
De la confection d'Atys,
De l'elixir de Proserpine,
Ces drogues de vertu divine
Qui m'ont jadis fait tant de bien,
Aujourd'hui ne me font plus rien.

Lionel de la Laurencie, "La musique française de Lulli à Gluck", en la *Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire,* París, 1914, vol. III, pp. 1468 y 1473.

[21] *Idem,* deuxième partie, L'Opéra Comique, p. 1457.

[22] LESAGE y D'ORNEVAL, *"Théâtre de la Foire ou l'Opéra Comique"*, 1721-37; biblio. grafía detallada en la obra anterior, p. 1457 n. 4.

[23] Danzas antiguas y modernas intervenían abundantemente en las óperas cómicas de esta época, cuando se las creía muertas con el teatro de la Feria. En la titulada "Les Funérailles de la Foire", antes del "branle" final, Colombina exclama en un tono lacrimoso: *La Foire est morte,* y a seguida, el coro, a cuatro partes, canta esas palabras parodiando el del tercer acto de la "Alcestes" de Lully. *Ibid.,* p. 1470. Es interesante añadir que en algunas piezas del momento intervienen los animales ("Les Animaux raissonnables", es decir, que razonan). En otro vaudeville titulado "Le Forêt de Dodone" hay un "branle" final donde los árboles se unen a los asistentes a una fiesta campestre. *Ici, les bois savent parler,* dicen y aquéllos lo demuestran a su manera. En otras piezas intervienen desde 1715 con un carácter expresivo la "symphonie" de la orquesta, que tiene hasta quince ejecutantes. Lo que se toca son danzas como cotillones, minuetos, ritornelos y aun preludios y "frédons". Unas veces se trata de *symphonies douces* y otras de *symphonies lugubres,* y aun alguna, como en "Le Reveil de l'Opéra Comique", de un fragmento instrumental de carácter extravagante, cuyo carácter, como en los casos anteriores refleja el del argumento en general: la "ouverture" se afirma incluso en este género modesto. Muchas obritas son de magia y los instrumentos participan en el efecto deseado. Hay además escenas pastorales, marítimas, descriptivas y pintorescas, con "chinoiseries" que se encargan a la música en imitaciones inocentes, pero oportunas. Otras veces los cómicos cantan en un galimatías que quiere imitar el turco o el chino. Las onomatopeyas: *"O riguingué,* o *lon la", "Tarare ponpon",* etc., todo ello como en el teatro popular español desde tiempo atrás. *Ibid.,* pp. 1471 *ss.* Cotarelo, *op. cit.* La importancia de esos aires que van a convertirse en canciones populares ha sido estudiada por J. Tiersot, "Histoire de la Chanson populaire en France", París, 1889.

[24] En "Castor et Pollux" y en "Dardanus" de Rameau hay hasta diecisiete divertimientos en sus cinco actos. En las óperas de Rameau la overtura sirve ya para preparar al auditor a lo que va a seguir en las primeras escenas de la ópera. "D'Alembert, en su obra sobre *La liberté de la musique* (1760) lo reconoce así, insistiendo sobre la necesidad de que las overturas realicen esa preparación." L. DE LA LAURENCIE, *op. cit.,* p. 1403. Una bibliografía abundante sobre Rameau y su teatro se encuentra en la p. 1419.

[25] Michele SCHERILLO, *"L'Opera buffa Napoletana durante il Settecento"* (Storia letteraria), Nápoles, 1916.

[26] Emilio Cotarelo y Mori: Estudios preliminares a la "Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mogigangas", tomo I, Madrid, 1911.

[27] *Vid.* vol. II, cuarta parte, cap. IV, notas 2 y 3.

[28] Georges Cucuel, "Les créateurs de l'Opéra Comique française", París, 1914; *idem,* art. "Vaudeville" en el Grove.

[29] Vol. I, pp. 117, 156, 228, 360 *ss.,* 369 *n.,* 528, 445, 448.

[30] *Boletín de la Real Academia Española,* año VIII, 1921, p. 32.

[31] J. COMBARIEU, *"Hist. de la Mus.",* vol. II, p. 333.

[32] *Idem,* p. 335.

[33] L. de la Laurencie, *op. cit.,* pp. 136 *ss.* D'Alembert, "De la liberté de la Musique" (1760), *idem,* p. 1395. *Vid.* vol. II, quinta parte, cap. VI.

[34] Sobre Watteau y Boucher en la Opéra Comique, *vid.* Laurencie, *op. cit.,* p. 1478.

[35] Combarieu, *op. cit.,* pp. 358, 354.

[36] Vol. I, tercera parte, caps. II y V.

[37] "Anthologie Sonore", discos Nº 39 (Rondeles del siglo XV: Arnold de Lantins, Gilles Binchois, Grossin de Paris) y Nº 15 (Canciones francesas del siglo XVI: Garnier, Gentian, Claudin, Berchem, René).

[38] *Idem*, disco Nº 36 (Aires cortesanos y canciones con acompañamiento de laúd por Nicolás de la Grotte, Clemens non Papa, Anónimo).

[39] Vol. II, cuarta parte, cap. IV.

[40] Combarieu, *op. cit.*, vol. II, p. 361.

[41] Anatole FRANCE, *La Vie Littéraire*, París, s. f. vol. III, "Chansons populaires de l'ancienne France", con referencia a la "Histoire de la chanson populaire en France" de Julien Tiersot, de la "Revue des traditions populaires" de P. Sebillot y "La Tradition", revista de tradiciones folklóricas en Francia dirigida por E. Blémont y H. Carnoy.

[42] Combarieu, *op. cit.*, vol. II, p. 363.

[43] Enc. du Cons. de París, vol. III. Henri Radiguer, "La Musique Française de 1789 à 1815"; vol. VI. "Les compositeurs de romances et musiciens de l'Empire", pp. 1645 *ss.*

[44] Sobre la música para violín de Dalayrac y sus contemporáneos, así como la de violoncello, véase: A. Capri, "Il settecento musicale in Europa", Milán, 1936, p. 342. Sobre la orquestación, véase L. de la Laurencie, *op. cit.*, p. 1488 ("Si les ensembles de Dalayrac laissent un peu à désirer, son orchestre n'est point écrit sans habileté et surpasse souvent celui de Grétry. Enfin, l'auteur de *Camille* possède à un haut degré le sentiment dramatique et l'instinct du théâtre.") Bibliografía sobre Dalayrac, en la p. 1487.

[45] Combarieu, *op. cit.*, vol. II, p. 343.

[46] Vol. II, cuarta parte, cap. III.

[47] Michel Brenet, "Grétry", París, 1884. Romain Rolland, "Musiciens d'autrefois", París, 1908. L. de la Laurencie, *op. cit.*, pp. 1481 *ss.* con bibliografía en esa página.

[48] Romain ROLLAND, *Musiciens d'autrefois*, p. 252.

[49] "...llegamos a un diseño de instrumentos de viento en imitaciones a la cuarta que nos admira encontrarlo allí pues que había sido empleado con frecuencia en varias overturas de óperas francesas". Berlioz, "A travers chants", París, ed. de Calman-Lévy, p. 20. Etude critique des symphonies de Beethoven, I. Symphonie en ut majeur. Se refiere al giro que repiten en imitaciones el óboe y la flauta alternativamente, poco después de enunciado el primer tema del Allegro con brío. Lo referente a la "Rosière de Salency" está "descubierto" por un cierto señor de Lacerda que cita L. de la Laurencie en la p. 1486 del mencionado vol. III de la Enciclopedia del Conservatorio de París. Siguiendo por ese camino, podría hallarse todo lo que se quisiera. El autor francés, todavía más, encuentra que por debajo de esa "esquisse de l'Ode à la Joie" hay un giro típico de la Sinfonía Pastoral, que consiste en las tres notas descendentes *re-la-re* correspondientes a las tres notas *fa-do-fa* del fagot en dicha sinfonía... Una melodía de la ópera cómica mencionada fué transcrita por Dussek para piano. Mozart escribió variaciones sobre un tema de otra operita, "Les Mariages Samnites", y Beethoven las escribió sobre el aria "Une fièvre brûlante" de la ópera más importante de Grétry: "Richard Coeur de Lion".

[50] R. Rolland, *op. cit.*, p. 265.

[51] Ediciones de la época de los singspiele de Hiller y otros maestros antiguos se conservan en la sección de música de la Public Library de Boston. Ediciones recientes de "Der Dorfbarbier" de Schenk, en la editorial Reklam y en la Universal Edition, esta última revisada por Robert Haas. La edición más antigua lleva el subtítulo de "Komische Oper"; la moderna, el de "Singspiel in einem Aufzug". El "Dorfbarbier" de Hiller está mencionado en la edición de 1771 (B. Ch. Breitkopf und Sohn), como "comische operette in zween Acten" *(sic)*. Otra obra del mismo título es "Der Dorfbarbier, oder: Die Schinkenkur", Posse mit Gesang in 2 Akten von Schick. Se menciona dicha obra en un programa del 20 de enero de 1857, en un teatro de Munich, encuadernado en la anterior edición de Schenk y acaso se refiera a ella pues hay otros recortes referentes a representaciones de esta obra en Berlín en 1892 y otra en lengua inglesa en 1909. Hay algunos fragmentos en los

cuales el fagot asume el carácter humorístico que se indica; por ejemplo, el giro cromático descendente en el trío Nº 8 o en el "aria de José", Nº 12, en que el fagot dobla a la voz a la octava. Interesa señalar que dos trompas y *dos trompetas con sordina* aparecen en el "lied des Rund", Nº 14, sobre un acompañamiento burlesco del fagot en saltos de octavas. Al final del trozo hay un pasaje más animado del fagot con el mismo carácter.

[52] L. de la Laurencie llega a trazar un cuadro de "leitmotifs" empleados en la ópera cómica que sería importante estudiar desde el punto de vista de la formación del estilo y de lo que puede entenderse como el "lenguaje musical". Así se dice allí que los motivos en cuestión se refieren a la alegría, el contento, la agradable sorpresa, el escepticismo, la burla, la fatuidad, el espíritu de aventura, el miedo, la promesa precaria, la desolación, la impertinencia... *(op. cit.*, p. 1467.)

[53] *"Mémoires ou Essais sur la Musique"*, París, 1789 en adelante, vol. I, pp. 347-55.

[54] Sobre la "Tonmalerei", *vid.* vol. II, pp. 268, 271, 289, 388.

[55] Voltaire, que había recibido a Grétry en Ferney, en 1767, no se expresaba con menos aprensión sobre los avances de las artes *en su propio tiempo:* "Le déplacé, le faux, le gigantesque semblent vouloir dominer aujourd'hui; c'est à qui renchérira sur le siècle passé. Or appelle de tous côtés les passants pour leur faire admirer des tours de force qu'on substitue à la démarche simple, noble, aisée, décente..." (Carta a Monsieur l'abbé D'Olivet, Ferney, 5 de enero de 1767). "On descend d'un style violent et effréné au familier le plus bas et le plus dégoûtant; on dit de la musique du célèbre Rameau, l'honneur de notre siècle, qu'elle *ressemble à la course d'une oie grasse et au galop d'une vache.* On s'exprime enfin aussi ridiculement que l'on pense, *rem verba sequuntur,* et, à la honte de l'esprit humain, ces impertinences ont eu des partisans". *(idem).*

[56] Nueva edición en la Biblioteca de Clásicos Castellanos, Madrid, 1943, prólogo, texto y notas de Miguel Batllori.

[57] Sobre las sinfonías de Gossec, *vid.* Michel Brenet, "Histoire de la Symphonie à Orchestre", París, 1882. La Symphonie en France, pp. 33 *ss.* Otros precursores del arte de la sinfonía, menos conocidos, son Blainville, Caraffa, Miroglio, Du Plessis, Désormeaux, Chrétien, Touchemoulin, Papavoine, Baudron... Gossec dió sus primeras sinfonías en el salón de M. de la Pouplinière en 1752 según Choron y Fayole, "Dictionnaire historique des musiciens", París, 1810; en 1754 según Fétis. Las primeras sinfonías de Haydn, según aparecen en la edición de Breitkopf y Haertel, datan de 1759.

[58] Véase, en el capítulo anterior, la nota sobre la fundación del Conservatorio de París.

[59] Conviene no confundir a Marie-Joseph Chénier con el poeta André Chenier, su hermano, que murió en la guillotina en 1794. Este era un admirable poeta que marca el fin del clasicismo francés. Marie Joseph fué un dramaturgo cuyas tragedias tienen esos mismos caracteres. La tragedia del XVIII termina en las suyas. Era uno de los asiduos al salón de Madame de Stael y se distinguió como orador revolucionario en el Tribunado.

[60] *Op. cit.*, vol. III, p. 1563.

[61] *Ibid.*, p. 1573.

[62] A más de la overtura con programa de Grétry, a la que se ha aludido, un escritor francés, De Lacepéde, en su "Poétique de la Musique", propone en 1785 que se trace un "plan" para desarrollarlo en la sinfonía.

CAPITULO IV

La primera mitad del siglo xviii en Italia y la segunda. Vicisitudes políticas. Venecia a fines del siglo. Poetas, historiadores y músicos. Su influencia sobre la sinfonía centroeuropea. La decadencia del clavicémbalo. Ultimos clavicembalistas italianos. El germanismo de reflujo. Avances del pianoforte. Primeros ejecutantes en el pianoforte. Nuevo estilo en la música de teclado. Mecanismo de los primeros pianos. Pianos con registros. Cristofori. Silbermann. Broadwood. Erard. Taskin. El piano en Juan Cristián Bach, Haydn y Mozart. El piano en Alemania a fines del xviii. C. Cramer. Nuevo estilo de escritura. Ventajas del nuevo instrumento. La Sonatina. Clementi y B. Cramer. El teatro popular en Venecia. Goldoni. Don Ramón de la Cruz. Favart. Los Gozzi. Casanova. Burney. Las óperas populares venecianas. Galuppi. La ópera seria. Hasse. B. Marcello. Los violinistas. Napoleón. Fin de la era veneciana.

Inglaterra. La influencia italiana durante el Barroco. Lo clásico y lo vernáculo en la Gran Bretaña. Alto estilo y "ballads". Tom Durfey. La "ballad opera". Sus orígenes italianos. El "glee". Conciertos de cámara. Thomas Britton. El Dr. Pepush. Erudición y Filosofía. Poesía rural. Cowper. El costumbrismo. El Dr. Johnson. Burns. Atisbos prerrománticos en Inglaterra y Alemania. Afición francesa por lo inglés a fines del xviii. El "Spectator". La pintura inglesa. La moda inglesa.

No HUBO en Italia una división estilística esencial entre la primera mitad del siglo XVIII y la segunda. Podría hablarse, en todo caso, de una decadencia. El genio italiano parece que se escapa, como arrebatado por un tiro de chimenea, hacia la Europa central, después de constituir en las décadas postreras del XVIII un admirable foco cuyo hogar chispeante es Venecia. Después, llegado el siglo XIX, tiende a moderar sus luces. Sus más brillantes hipsipilas danzan, aisladas, en el ambiente europeo.

Italia y España son las hermanas desgraciadas cuyas malaventuras se ciernen desde el siglo XVII, se arrastran a todo lo largo del siglo XVIII y esperan al nuevo siglo para su "risorgimiento". En esos siglos,* Italia, desmembrada bajo el poder de Versalles, es como un péndulo que oscila entre Francia y Austria, sus dominadoras. La hegemonía austríaca en Italia data de los pri-

* La dominación extranjera en Italia data de dos siglos antes. En 1494, Carlos VIII de Anjou atraviesa Italia y llega hasta Nápoles, cuyos derechos reivindicaba. Su sucesor, Luis XII, conquista el Milanesado en 1525. Carlos V derrota en Pavía a Francisco I y la hegemonía española comienza en Italia. El año 1527 es el del saco de Roma, bajo el papa Clemente VII. En 1559, por el tratado de Cateau-Cambresis, Nápoles y el Milanesado pasan a Felipe II. Desde este momento, Italia es el suelo en donde se verifican las disputas entre los Borbones de Francia y los Ausburgos de Austria y España.

meros años del siglo XVIII, como consecuencia del Tratado de Utrecht (1713). Antes de terminar el siglo, un italiano vuelve a entregarla a Francia, porque Francia misma se le había entregado a él. El tratado de Campo Formio, en 1797, corona la primera de las campañas italianas de Napoleón, pero en ese momento toma cuerpo el movimiento que dará a Italia una conciencia nacional, (y que en el alba de la Revolución había sido anunciado por Vico y Alfieri), como habría de ser el caso en las demás naciones por donde pasó la espada, genial y contradictoria, del Gran Corso. Más allá terminan las libertades venecianas. Una nube de ceniza cubre las glorias itálicas:

O patria mia, vedo le mura e gli archi
E le colonne e i simulacri e l'erme
Torri degli avi nostri,
Ma la gloria non vedo...

Es el primero de los "Canti" de Giacomo Leopardi, que había nacido al año siguiente de aquella fecha nefasta. (Recanati, en la Marca di Ancona, en 1798). Tres hombres nacidos en los primeros años del XIX, Garibaldi, Mazzini y Cavour restituirán sus glorias a Italia, porque esas glorias estaban allí o, mejor dicho, en su historia, y el "risorgimento" es, sobre todo, volver a tomar conciencia de ellas.

Muerta Venecia, apagado su fulgor, el espíritu lírico italiano que va a encontrar nuevos acentos, sensitivos, ya que no robustos, busca otra orientación, hacia los países cercanos, que esta vez caen del lado del Occidente. Piccini muere en París al iniciarse el ochocientos; Boccherini muere en Madrid, Clementi en Londres, Cherubini en París, como Rossini, más tarde. La trinidad de los músicos románticos italianos florece en los años tempranos del siglo nuevo y solamente Bellini había nacido ya en él (1801). Rossini vino al mundo en su rincón provincial de Pésaro en 1792, cuando Francia ardía; Donizetti, en 1797, cuando Francia estaba apagándose.

La transición entre el siglo XVIII y el XIX en Italia, se ve mejor, pues, en Venecia. Los últimos operistas del Barroco: Alejandro Scarlatti, Steffani y Caldara, habían muerto antes de mediar el siglo (1725, 1728, 1736); los dos grandes poetas de ese arte, Metastasio y Calzabigi, les siguen en las últimas décadas (1782, 1795); entre los músicos instrumentales, Giovanni Platti murió (al parecer) en los años centrales; Cimarosa entra un instante en el nuevo siglo, en cuyo primer año muere (1801) y Clementi llega hasta los años románticos (1832). Los grandes violinistas, desde Corelli hasta Tartini, habían desaparecido en el curso del siglo, entre 1713 y el año simbólico de 1770, pero su representante y continuador más glorioso, Paganini, es una figura típica del XIX y muere en pleno Romanticismo (1840).

La Italia de esa época y antes, está descrita, según se comprende, en sus libros de historia, como los de Muratori, Denina, Maffei, Giannone o Tiraboschi, pero es en su literatura donde se aprecia su figura y su espíritu:* sobre todo en sus escritores de memorias como Casanova, que escribe las suyas entre 1785 al 98 en el confortable silencio de la biblioteca del conde de Waldstein, nombre célebre en los anales de la música; o las del Abate Da Ponte, el libretista de Mozart, que escribe también las suyas entre libros viejos; esta vez, lejos de Italia, en la americana Nueva York, donde aparecen impresas por los mismos años que las de Casanova, muerto éste hacía algunos años ya (las del Caballero aparecieron en 1822-28, las del abate, en 1823-27).** Mas nada dará una idea de la Italia de los primeros años románticos como las novelas de Stendhal. No es todavía el momento de comentarlas en este libro y precisa volver a Venecia, a los años de su postrer esplendor.

Italia había enviado a los países germánicos su "arioso" que, en amigable fraternidad con las formas de la overtura, fué a crear en el siglo XVIII avanzado el arte más preciado en aquellos, el arte de la Sinfonía. Pero lo que en Alemania o en Austria pudo ser fuente de genialidad, es en Italia la muerte de su arte instrumental. Pese a algunos clavicembalistas napolitanos que mantienen dignamente, aunque en precario, el arte delicioso, vivo y elegante de Domenico Scarlatti, todo un período de decadencia constante va haciendo cada vez más pálido el arte del clave hasta que un arte nuevo, el del piano-

* La "Merope" del marqués Scipione Maffei; las tragedias "romanas" de Pier Jacobo Martello y los abates Antonio Conti y Giovanni Gionelli son lo que el siglo XVIII temprano oponía en Italia al clasicismo empelucado francés. Tragedias que, como la filosofía del tiempo, eran consideradas productos "papaveraceos" (*papaverina,* decía él) por Carlos Goldoni, chispeante renovador del teatro italiano del siglo, en su vena netamente popular, pero que no renunciaba por eso, a veces, a la cadenciosa dulzura metastasiana. Vittorio Alfieri es la torre dramática de los años centrales del siglo, que cuando se incendiaba en la Revolución roba a ese trágico el vagar suficiente para traducir a Virgilio y a Terencio. Un poeta como Giuseppe Parini, milanés, contrapone a sus poemitas el alto estilo del trágico. La poesía italiana, decaída desde los Arcades fué revivida por Vicenzo Monti (1759-1828). La contraposición entre clasicismo y romanticismo aparece ya en Lorenzo Mascheroni (1750-1800). Las "Poesie Campestri" de Hipólito Piudemonte (1753-1828), tienen ya un patetismo suavemente romántico, mientras que sus *Epístolas* lo tienen elegíaco, como las de Giacomo Leopardi, más tarde, (1798-1837). En esta época de transición Hugo Fóscolo es la figura prominente (1778-1827, cerca de Londres). Entre otros ingenios menores, como Gianni, Fantoni, Bondi, Cerretti, Mezzanotte, merece destacarse Angelo Mazza, cuya "Giornata Villereccia" tiene ese realismo rústico que caracteriza a Cowper en Inglaterra y a Salas en Castilla, mientras que Bartolomeo Lorenzi intenta dar en su poema sobre la "Coltivazione dei Monti" un trasunto bucólico del nuevo estilo. Los escritores que siguen pertenecen ya propiamente al siglo XIX. (V. la breve y excelente "Storia della literatura italiana" de Giuseppe Maffei, Turín 1881).

** Las Memorias abundan en esta época. Véase su Bibliografía en Philippe MONNIER: "*Venise au xviii siècle*". París, 1927.

forte se levanta con Muzio Clementi.[1] "Lo que constituye la decadencia del clave en Italia —dice L. Villanis— es la tendencia a trasladar a este instrumento el estilo del canto acompañado; es decir, el estilo de la escena lírica italiana." "El amor creciente por la Opera y la influencia insistente de los melómanos disfrazados "color de *la menor*", según la expresión de Hoffmann, alejan a los compositores de los modelos de Scarlatti y sus coetáneos; la fácil ligereza de su invención halla un lecho cómodo en las formas que ya estaban agotadas."[2] Son escritores para el teatro en sus varios aspectos quienes, al practicar el arte instrumental, no sin encanto ciertamente, acentúan el período proclívico, sobre todo en la región veneciana. En Giusseppe-Antonio Paganelli, músico de Pádua, nacido probablemente en los primeros años del siglo y que en 1733 fué a Madrid como director de la música de la cámara; en Giambattista Pescetti, nacido en Venecia en 1704, el arte del clave se ha hecho ya blando, fácil, vacío en su amabilidad. Revive un momento en la fina sensibilidad y delicado dramatismo de Baldassarre Galuppi, el músico de Burano, en la laguna véneta (1706); pero en Ferdinando Bertoni, organista de San Marcos en 1752, el "bajo de Alberti", que ya en Paganelli tenía un aspecto de fórmula barata, asume su cualidad de "pis aller". El mismo Domenico Alberti (vol. II pp. 224-229) era un veneciano (1717) a quien valió poco haber seguido, en cuanto se lo permitía su talento de aficionado, al napolitano Paradies o Paradisi (Pier Domenico, 1710-92), el más grande de los clavicembalistas italianos después de su gran homónimo y paisano, de quien no fué discípulo, sino de otro napolitano de la buena época, Nicolò Porpora (1686-1766). Bertoni, que sucedió a Galuppi en sus funciones de maestro de capilla de la basílica tuvo, a lo menos, el mérito de oponerse en cuanto pudo al germanismo que venía ahora de reflujo y cuyos efectos hemos visto en Jomelli. Pero el influjo, dulce y caliente, del "sentiment", hecho ya sentimentalismo lacrimoso, en su tono prerromántico, es irresistible y se desliza en los compositores para violín tanto como en los compositores para clave, como Bertoni, que evitaba las fórmulas derivadas de la ópera, pero sin poder evitar su "dolzezza" avasallante.

Fuera de Venecia, el clave italiano decae porque, como en Francia, estaba cumplida su misión. El instrumento mismo estaba viviendo sus últimos momentos, amagado por el invento del florentino Cristofori, y vamos a ver en seguida con qué lentitud se imponía éste, con qué oposición también, pero de qué manera decisiva, irremediable, puesto que era él, el pianoforte, y no el clavicémbalo, quien respondía a la necesidad de la época nueva. Un italiano Martini, en Bolonia, —buen compositor, también él, de sonatas y "concerti"—, del norte, casi un florentino, es quien, entre tanto, cambia el paisaje instrumental, levanta bastante alto el pabellón de la sonata para clave: Giuseppe Sarti (nacido en Faenza, 1729, muerto en Berlín en 1802), discípulo del Padre

y que fué a su vez el maestro de Cherubini. De la Italia del norte, Pietro Guglielmi y Giovanni Rutini habían bajado a Nápoles a estudiar su oficio con Durante. En su clase encuentran a un napolitano de nacimiento, Antonio Sacchini (Pozzuoli, 1734) que va a morir a París, en 1786. Con Mattia Vento, Giuseppe Giordani, Ferdinando Turini y Andrea Colizzi, cuyas obras aparecen impresas unas veces como "sonatas para clavicémbalo", y otras como "sonatas para pianoforte", varias de ellas en Londres como las de Guglielmi, el clave italiano, húmedo del germanismo pietista, deja el paso al nuevo instrumento que era, para Voltaire, un "instrumento de caldereros".* Es interesante dar un vistazo a sus más y sus menos, a lo largo del siglo ilustrado, y ver cómo en unas cuantas décadas de lucha, distintas en cada país musical, logra, casi terminado el siglo, imponerse al "majestueux clavecin" o al expresivo clavicordio para desterrarlos definitivamente en poco tiempo, asegurada ya su carrera triunfal siempre con su nombre, que es lo decisivo en él, de "cembalo col piano e forte", "fortepiano" y aun "fortpien" como Carl Cramer lo denominaba en 1783 en su "Magazin der Musik" [3] y cuyo hermano mayor Juan Bautista (Mannheim 1771, Londres 1858) iba a ser el primero de los grandes ejecutantes alemanes del nuevo instrumento, y su principal teórico, en un nivel parejo al de Clementi, de quien había sido discípulo.

De una manera hasta cierto punto paradógica puede decirse también que la muerte del clavicémbalo en Italia se debe a Italia misma, y no sólo por el hecho de que fuese el país inventor del "clavicémbalo col piano e forte", que olvidó en seguida, según una predisposición nacional, como Pietro Gianelli lo dice en su "Dizionario della Musica", impreso en Venecia en 1801, en donde se queja de que sus compatriotas, después de inventarlo todo *"non hanno mai saputo conservar cosa alguna".*[4] La razón era más honda, y en parte quedó apuntada al finalizar el Capítulo II de la Quinta parte. Una razón, más que mecánica, acarreada por el cambio de estilo que llevaba consigo el creciente señorío del "arioso" y del "cantabile" en la música instrumental, en la de teclado inclusive y, junto a ello, las nuevas condiciones estéticas que imponía el crecimiento de la forma Sonata, con su necesidad creciente de homogeneidad sonora, gradaciones dinámicas en una misma gama de color, no con la variedad polícroma del clavicémbalo con registros; mayor potencia sonora y sobre todo posibilidad de contrastes en el volumen sonoro (que Quantz pedía ya que oscilasen en la música instrumental, entre el *ppp* y el *fff).* El nuevo estilo no lleva ya al canto instrumental los "agréments" del clave rococo ni de la virtuosidad en el canto vocal, desde los florentinos, ni la ornamentación melismática procedente de la improvisación y hecha indispensable en el violín del XVIII, cuando los adornos que en el clave provenían de su incapacidad para mantener el sonido se reproducían en el violín, cuyo arco, aún dema-

* Carta a Madame du Deffand, 8 de diciembre de 1774.

siado corto, era casi impotente *pour tenir une ronde* (v. la plancha 2ª, entre las pp. 136 y 137 en nuestro volumen anterior). Solidariamente, razones de menos importancia artística, pero sí social, como fué la primera facilidad en el juego del instrumento y su inicial baratura, frente al costoso clavicémbalo, contribuyeron a la difusión del piano, que fué más rápida allá donde reinaba el clavicémbalo en gran señor, como en Francia y en Inglaterra y más lenta donde, como en Alemania, se prefería el clavicordio, propicio al "sentiment", a ciertos matices que se estimaban muy expresivos (el *bebung, balancement* y *tremolo* o *vibrato* y la especie de portamento que Carlos Felipe Manuel Bach denominaba *der Tragen der Tone* en su famoso tratado didáctico *Versuch ueben die Wahre Art das Clavier zu spielen* en una época —1753— en la cual "klavier" es, como se desprende de esas, entre otras razones, el vocablo que corresponde preferentemente al clavicordio). Pero el primer piano no fué, a juicio de sus constructores, sino una especie de clave con un registro más, que se añadía a los que constituían el "clavecin organisé". Los martillitos, base de la mecánica del piano, coexistían en los más viejos instrumentos con el principio de la "spina" o uña propia del clavicímbano, o del saliente metálico en el saltador que golpeaba la cuerda, en el clavicordio.[5] En uno y otro caso el instrumento guardaba la forma, el tamaño y las características de timbres más señaladas en el instrumento original. Cuando el piano ha tomado ya la suficiente importancia para subsistir por sí solo, todavía acepta, en casos de lujo notorio, el principio "organisé". Forkel habla aún en 1782[6] de pianos con registros capaces de proporcionar diez o doce cambios de color. Pero estos eran casos excepcionales, y el pianoforte, desde Cristofori, valía por su nuevo mecanismo que creaba la posibilidad dinámica, explicada por Scipione Maffei, libretista de rango al tenor neoclasicista de Metastasio, en el "Giornale dei Letterati" veneciano, desde 1711.[7] Ya en esta fecha, el instrumento contaba con algunos años de existencia. Maffei fué a Florencia para buscar la protección de Fernando de Médicis, hijo del Gran Duque Cosme III, en 1709. Allí debió de encontrarse con el instrumento que, fechado en 1702, se conserva todavía en la Universidad de Michigan y que habría sido construído por Cristofori (al que Maffei, ya en Florencia, llama Cristofali). En su taller de Pádua, construía desde tiempo atrás los mejores clavicémbalos del momento, muy gustados por el propio príncipe Fernando, que era un hábil tañedor y que visitó el taller de Cristofori en Pádua en 1687, aconsejándole que se trasladase a Florencia, donde parece que ya estaba en 1693. Fuera como fuese, el instrumento que él llama "gravicémbalo col e forte" (y que la piedra tumbal de Cristofori en Santa Croce denomina "clavicémbalo", que en todo caso es lo mismo) ya había producido inconformidad y protestas por parte de los profesionales florentinos, aun cuando Maffei explica que la gran novedad del instrumento consiste en que puede efectuar el crescendo y dimi-

nuendo propios a los instrumentos de arco, y, en sus puntos extremos, una notable diferencia dinámica de "p" y de "f". Instrumento, dice, que es por lo tanto propicio para ser tocado "a solo", aunque pueda utilizársele ventajosamente en el acompañamiento.

El artículo de Maffei fué traducido en 1725 por Mattheson, en su "Musikalische Kritik",[8] lo cual sirvió de incentivo al fabricante famoso de clavicordios Gottfried Silbermann, el cual comenzó a construir algún "fortpien" hacia 1733. Su labor fué continuada en constante auge por los mantenedores de su firma, Johann Daniel y Johann Heinrich Silbermann hasta fines del siglo (este último muere en 1799) y por el discípulo de Gottfried Friederici de Gera, que construyó en 1745 el primer piano vertical. Como la invención de Cristofori fué prácticamente abandonada en su propio país, y en cambio los discípulos de Silbermann se extendieron fuera de su patria, se pudo creer durante algún tiempo que Silbermann había sido el inventor del piano y así lo dice todavía Castil-Blaze en su "Dictionnaire de Musique Moderne", que es de 1821. Un discípulo de Silbermann, Johann Christoph Zumpe, trasladado a Inglaterra comienza a construir pianos en Londres hacia 1760. Su sucesor más famoso fué John Broadwood, cuya fabricación del primer piano de cola de gran formato (como una especie de hiperclavicémbalo, en lugar del clavicordio grande y cuadrado que era el primer piano "de mesa") en 1777, dice claramente qué éxito triunfal tenía el instrumento en Inglaterra, y es sabido que si Juan Sebastián Bach y luego Muzio Clementi se interesaron en la construcción y mejora del nuevo instrumento, fueron las mejoras de Broadwood las que tanto interesaron a Beethoven, en quien el piano realiza la plenitud de su función. El mismo año en que el constructor inglés lanza su "grand piano" comienza a fabricar los suyos en pequeño Sebastián Erard, quien tantas mejoras había de introducir en su mecanismo, hasta entonces un tanto pesado, lento y ruidoso, lo cual le acarreaba parte de la oposición que le hacían los partidarios del clavicémbalo, fino y ligero, o del clavicordio, de técnica casi "impalpable".[9] Erard construyó en París el primer piano de cola en 1796. Todavía el clave esperaba mejoras por ese tiempo, pues que las que introduce en él Pascal Taskin, con sus uñas de cuero engrasado, son poco más o menos de entonces, aunque parece que se pasó luego al bando enemigo, pues que se le atribuye un gran piano de cola en 1787,[10] instrumentos *(pianos grandes de orquesta)* que Juan del Mármol construía en Sevilla ya en 1783.*

* En el "Papel periódico de La Habana" de los años 1791 al 95 hay referencias interesantes sobre los primeros pianofortes conocidos en las colonias españolas de América. Un "forte piano inglés de tres cuerdas unísonas" está de venta en la capital cubana por cuatrocientos pesos en febrero de 1791, así como un "clave-organizado". Una "espineta en buen uso" solamente vale cincuenta pesos en 1794. En 1795 se ofrece a la venta "un clave

Mientras que Bach padre se interesaba en Potsdam por los pianos de Silbermann y que su hijo Carlos Felipe Manuel seguía prefiriendo el clavicordio, el Bach más joven, Juan Cristian, se pronuncia en Londres por el piano y llega a dar un concierto público en ese instrumento en 1768.[11] Mozart se muestra interesado por el piano y comenta con entusiasmo en 1777 los del constructor Stein. En 1790 Haydn se declara cansado del clave y aconseja a algún amigo que se vaya disponiendo a proveerse de un piano, aun cuando en ese mismo año Rellstab ("Anleitung fuer Klavierspieler") predijese el fin temprano de una moda pasajera como era la del piano... lo cual pareció confirmar el propio Haydn cuando compuso sobre el clavicordio una de sus magnas obras postreras: "La Creación".[12]

Algo de lo que el piano ofrecía, en efecto, la posibilidad de matizado: "morendo", "crescendo", "diminuendo", "mancando", "perdendosi", "smorzando", según lo explica Pasquale Ricci en el método que escribe en francés (con la colaboración de Juan Cristian Bach) para el Conservatorio de Nápoles y que imprime en París en 1786, eran ventajas que, hasta cierto punto, el clavicordio conocía también. El poeta Christian Friedrich Schubart lo reconoce así en 1786, como otro autor anónimo de cierto "Musikalisches Handbuch fuer Deutschland auf das Jahr 1782".[13] Esos autores, con otros alemanes de la segunda mitad del siglo (el abate Vogler, J-Ph. Kirnberger G. F. Wolf) abundan en las mismas ideas de que si se pudiera poner algunas medias tintas más al piano este instrumento lograría superar al clavicordio conforme hasta en-

piano y pluma", "hecho en Sevilla por el artífice Mármol". Finalmente, "un clave de tres órdenes, tasado en ochenta pesos se dará a treinta". (A. CARPENTIER: *La Música Cubana*, México, 1946.)

El "Diario de México" (citado por Saldívar: "Historia de la Música en México", (México, 1934) p. 193, sin mención de fecha, pero que ha de ser a fines del siglo XVIII o comienzos del XIX) publicaba un aviso diciendo que "Ha llegado a esta ciudad, de la de Sevilla, Don Juan Manuel Mármol, pensionado por S. M. como fabricante constructor de todas clases de claves-pianos, claves verticales, piano-fortes, claves de pianos, monocordios, etc., el que ha merecido en sus obras la mayor aceptación y aprecio, no sólo de sus Soberanos, sino de toda la nación española, la mayor parte de las Américas y reinos extranjeros, donde tiene repartidas muchas obras".

En efecto, en 1802 había ya pianos de la casa Mármol en Valparaíso, enviados desde Cádiz. Seis instrumentos estaban evaluados en 10,800 pesos chilenos. El Museo Histórico de Santiago de Chile conserva uno de ellos. En 1806 llegaron los primeros pianofortes de Broadwood y Clementi (E. P. S. en "Revista Musical Chilena", Nº 3, julio, 1945). En 1804, se envió a México en una sola remesa catorce fortepianos fabricados en Cartagena de Indias "imitando a los ingleses". Ya se conocían en México desde 1786, pues que un mercader anunciaba pianofortes ingleses y alemanes "de excelentes voces, las que varían de diferentes modos, desde muy fuerte hasta pianísimo, por medio de algunos registros, imitando uno de ellos el arpa con mucha propiedad". Eran de peso liviano y reducido volumen. (Saldívar. *Op. cit.* p. 194). Clavicornios (sic), clavicimbanos y monocordios se construían en México en el siglo XVI (id. p. 185 *s.*). Otro piano con registros, p. 191.

tonces había superado al clavicémbalo. Es Carl Cramer (n. en 1780) quien ve las cosas por el lado del estilo y de la escritura en aquel "Magazin der Musik" y prevé que será menester otro tipo de construcción de los motivos, en los cuales una contextura en notas conjuntas, el empleo de cierto "chiaroscuro", es el propio del clavicordio mientras que el arpegiado de los acordes, los motivos en notas disjuntas, el uso reiterado de los acordes en masa convendrán mejor al nuevo instrumento. Todavía le parece defectuoso, aunque claramente advierte que el defecto estriba en buena parte en que los ejecutantes no habían adquirido aún (en 1783) la técnica apropiada; justamente lo que Maffei decía, en fecha tan temprana como la de su artículo, a las gentes de letras de la Italia.

Es interesante subrayarlo, porque se ve así algo que ocurre frecuentemente en diferentes clases de invenciones, y consiste en el esguince que sufren respecto de la idea que las creó. Ahora el piano va a conocer el tipo de escritura que, propio de él y de su técnica como instrumento, no tendrá nada que ver con el "cantabile" original, (que los viejos maestros como Neefe o Loehlein preferían en el clavicordio) si bien la posibilidad de un canto cada vez más constante y sostenido sigue siendo, y Beethoven lo comprueba en sus tiempos lentos, la gran preocupación de compositores y constructores; pero el motivo en los tiempos rápidos y la agilidad ornamental cobrarán un sesgo nuevo, hasta que el "doble escape" de Sebastián Erard vuelva a capacitar a este instrumento de teclado para lo que había sido tan característico de los antiguos: las notas repetidas, en un "martelé" que, también, tendrá caracteres propios.

Tan importante como eso, y lo que cuenta mucho en el auge del piano, es el nuevo color y las nuevas posibilidades que sugiere en la mezcla con los instrumentos de cuerda, a los que se une con tal personalidad que lo hará abandonar el "bajo continuo" a sus antepasados. La importancia creciente del piano como colaborador en la música de cámara se acentúa y con ello un cambio de estilo, pues que las oposiciones de masas que el piano ofrece, junto a su ductilidad y discreción, sugerirán nuevas maneras de escritura e invenciones. Esto es propio del siglo nuevo; y en él, de un compositor ejemplar, de Luis van Beethoven; pero todavía en los primeros años de la centuria había defensores tenaces de los viejos instrumentos, un poco en el fondo de sus ciudades provincianas, como Christian Thon, en Sondershausen, en 1817, de quien se cita cierto tratadillo *Ueber Klavierinstrumente*. Por esta época, el piano no era ya el instrumento "barato" que suplía con ventaja económica a los clavecines majestuosos, tan inestables de afinación y a los que con frecuencia había que sustituir sus plumillas, rápidamente gastadas. Pero otra ventaja "burguesa" se acentuaba y consistía en que el piano era susceptible de satisfacer bastante pronto al aficionado poco estudioso, mientras que el clavicémbalo, todo agilidad y minucias de estilo, requería un virtuosis-

mo grande. Madama de Genlis, que escribió en 1818 su correspondiente diccionario *(Dictionnaire critique et raisonné des etiquettes de la cour)* lo declara así, y las sonatas de Domenico Alberti eran desde medio siglo antes el mejor aliciente para los "dilettanti", como él mismo se firmaba. Las piezas fáciles van a venir con las Sonatinas. Nicolás Sampieri imprime unas en Londres en 1795, cuando Clementi se había instalado ya en aquella capital (desde 1782).* Sus propias sonatinas proceden en parte de su técnica manual en el estilo clavicembalista de Domenico Scarlatti, que había practicado entusiastamente para transformarlo por entero ante la sugestión del nuevo instrumento en los primeros años del siglo.[15] En 1806 su discípulo Louis Berger le pregunta si cuando Clementi conoció y rivalizó con Mozart en 1785 (en aquella especie de duelos artísticos que tanto gustaban a los aficionados de la época) practicaba el estilo que entonces enseñaba a Berger. Clementi lo negó, diciéndole que en aquel año practicaba aún la técnica brillante, rápida de digitación y de una superficialidad que ponía a Mozart sobre él en el "cantabile". Con su "Gradus ad Parnassum", que es de 1817, el cambio de estilo se hace definitivo, y esa escuela de Clementi (con la de su discípulo J. B. Cramer) es la que se impondrá universalmente a todo estudiante del piano, desde San Petersburgo a Filadelfia, ciudad trasatlántica que en 1774 había construído ya su primer instrumento del nuevo tipo. Figura poderosamente sugestiva la de este italiano anglizado, como su antecesor Juan Cristian Bach, a quien escuchaba, tanto como a su mayor en edad, Carlos Federico Emmanuel; que trata a Mozart casi de igual a igual, si no en su estilo de piano,[16] "nuevo" con relación al mozartiano, sí en cambio en la orquesta de sus sinfonías, donde acusa la impresión de aquel genio poderoso tanto como la de Haydn y que, en los años postreros de una vida fecunda, ha visto desfilar ante él la obra entera de Beethoven.

El espíritu del siglo XVIII veneciano tiene en Carlos Goldoni su figura más representativa, como la tiene el español en su colega el sainetero don Ramón de la Cruz y el francés la tenía en los libretistas de sus óperas cómicas como Favart. Goldoni nació en la ciudad de las lagunas en los primeros años del siglo, en 1707. Un año después, Domenico Scarlatti, el más grande de los clavicembalistas italianos sin segundo, estudiaba en Venecia con Gasparini. Allí conoció a Haendel y ambos, al parecer, marcharon en amigable y admirativa compañía hacia Roma. Don Ramón nacía en Madrid casi veinticinco años después del veneciano, en 1731. Apenas un año antes, aquel virtuoso del clave era llamado a la corte de Fernando VI y de su esposa, la portuguesa

* Más tarde formará parte de diversas sociedades para la construcción de pianos, en Cheapside.

doña Bárbara, en calidad de clavicembalista de cámara. Entre ambas fechas ven la suave luz veneciana otros, entre sus más típicos ingenios. Gasparo y Carlos Gozzi nacen en 1718 y 1720 y el caballero Casanova de Seingalt, nace en 1725. Todos ellos llenan con su donaire y su imaginación la vida veneciana, libre y risueña, tan enfebrecida por la música y por las comedias, durante todo el siglo y van a morir en la orilla del siguiente. Casanova, en 1803, Carlos Gozzi en 1806. Goldoni no había esperado a ver el nuevo siglo antes de ser enterrado bajo los cipreses profundos de la isla de los muertos, y desaparece en 1793. Hacía un año que había muerto Favart. Un año después quien muere es el madrileño. El siglo XVIII toca el cubrefuego.

Se recordará con qué entusiasmo habían hablado de la vida musical de Venecia, mediando el siglo, tres viajeros insignes: Juan Jacobo Rousseau, el presidente Des Brosses y el jesuíta español Juan Andrés.[17] Más tarde, en el año de 1770, es un inglés quien se extasía con la música veneciana mientras hace visitas y busca documentos para escribir su famosa obra sobre la Música, la cual será, a tono con el enciclopedismo del tiempo, una "General History of Music". Charles Burney, amigo de Johnson, recorre Italia desde Turín, por donde entra en la península, y hace su estación final y más gustosa en Venecia[18] como Algarrotti, que meditaba sus escritos sobre la ópera, o el francés Lalande. Venecia estaba entregada de lleno a las óperas que Goldoni destinaba a la musa tan fresca de Giusseppe Scarlatti, —el primo hermano de Domenico, más joven que él en casi cuarenta años (había nacido en Nápoles en 1723, yéndose más tarde a Viena, donde murió en 1777)—, a las de su paisano Baldassarre Galuppi, el "buranello"; incluso a las de un curioso bohemio, Florian Leopold Gassmann, que como sus antepasados y contemporáneos del oriente europeo, venían a Italia para estudiar con el Padre Martini y para quedarse en Venecia a gustar de la alegría del vivir y del placer de escuchar la música tan viva y transparente que florecía en el momento. Allí escribe Gassmann no menos de veintidós óperas con libretos italianos, pero se reconoce en él una transformación del estilo, hacia 1770, que interesa en conexión con el "singspiel" alemán. Un tudesco célebre se había radicado también en Venecia después de haber estudiado, primero allí con Pórpora, luego en Nápoles con Alessandro Scarlatti, su oficio de operista a la italiana. Fué Johann Adolph Hasse, una de las figuras eminentes en el teatro lírico de tierra alemana, ya que no de lengua; músico insigne, —protegido por Koenig, el poeta y tenor notable—, que encuentra en Venecia en 1730 a su admiración apasionada, su amor en seguida. Era la cantante que deslumbraba al mundo musical veneciano, Faustina Bordoni, la "Faustina" o la "Nuova Sirena". Ganaba en Londres dos mil libras mensuales y en Viena quince mil florines; pero su agilidad deslumbradora tuvo el más conmovido homenaje en las óperas que Hasse escribe para ella y que Dresde aplaude tanto como la misma

Venecia. Cuarenta y dos óperas, once oratorios son la obra italo-alemana de Hasse, muerto ochentón en su ciudad dilecta, en 1783.[19]

Si el pasado había sido ilustre, no lo era menos el presente. Willaert, Cipriano de Rore, Orlando Lasso, Monteverde, los Gabrieli, Cavalli, Nicolò Vicentino, que como Zarlino hizo sutiles investigaciones en la ciencia sonora, habían convertido a Venecia en la rival insigne de Nápoles, insigne a su vez por su escuela de ópera y por la de clave. En seguida los violinistas: Tartini, Lotti y Vivaldi eran venecianos,[20] como Benedetto Marcello, el digno autor de música sagrada y de cámara y austero fustigador del "Teatro alla Moda", el excesivo, avasallador teatro que sorbe el seso a los venecianos y a tanto extranjero asentado "a perpetuitate". Los más grandes músicos del tiempo habían pasado por allí, dejando huella memorable: Pórpora, Haendel, Gluck y Piccini; Jommelli, Sacchini, Paisiello y Cimarosa.

Baldassarre Galuppi fué el músico ideal para los "imbroglie", tan ágiles y tan divertidos, de Goldoni, mientras que acudía a Metastasio o Apostolo Zeno cuando quería escribir su música de una hondura melancólica en sus oratorios, o de una placidez suavemente pastoril en sus óperas de mayor porte. Ciento doce óperas, unos veinte oratorios y algunas cantatas le dejan tiempo, sin embargo, para escribir sus sonatas de clave en las que se percibe un fino aroma prerromántico.[21] Pero la serenidad domina, y cuando ya, cerca de la setentena, viene a verle Burney y le pregunta cual es, para Galuppi, sano y jovial, ocupado en casar a sus abundantes hijas, la mejor definición de la Música, el autor de "Il filosofo di campagna" y de "Il mondo della luna" le responde admirablemente: *Vaghezza, chiarezza e buona modulazione.* "Vaghezza", indefinible vocablo frente al cual los de hermosura, deleite, belleza parecen carecer de matices.

El siglo se evapora en esos suaves acentos y en el borboteo de los trinos de sus cantores. Venecia se arruina por ellos. Lo que Europa paga a la Faustina, Venecia lo paga a Rubinelli, a la Mara, a la Grassini, que cantaba aún mientras Napoleón iba acercándose, inexorable, a Venecia y ella, con él, a su ruina. Marcello levanta en su panfleto un monumento de indignación que nadie escucha y que hoy pervive en calidad de cosa curiosa, de alegato por una justicia que no hubo necesidad de aplicar al exceso de las cosas, porque ellas se acabaron solas. *Ligade a filigrana de gargato porta un mezzo tesoro a un altro clima.*[22] A otro clima van todos los tesoros, y no solo los vocales, del genio italiano. El siglo XIX. Venecia no es ya sino un recuerdo. Un recuerdo romántico. Goethe es el último, en su tiempo, que evoca el trémolo de voz de los gondoleros en la noche. "Voz lejana... una voz que es como una queja sin tristeza... voz que tiene algo indefinible y que conmueve hasta las lágrimas"...

"Masks" y "Madrigals" fueron en la Inglaterra de la época barroca los puntos más altos donde brilló su genio. La inspiración les llegaba de fuera; pero, como en el teatro isabelino, tomaba una vez aclimatada un aire propio, que, no por ser clasicista literariamente y de un gusto amanerado en el estilo, deja de ser propiamente inglés en el arte tan típico, y tan selecto, de sus Madrigales. Nadie dejará de entender a Shakespeare en sus acentos de poeta, inglés neto, por el hecho de que sus personajes y el lugar de su acción, incluso su acción misma, estén tomados frecuentemente, a otras literaturas, la italiana esencialmente, como hacían los madrigalistas, mientras que sus "máscaras", aun cuando la mayor parte de sus músicos fuesen italianos, respondían al barroco cortesano como función. El Milton del "Arcades" y de "Comus", que son máscaras de un aire puritano (entre 1633 y 34), está dentro de esta genealogía, y si "L'Allegro" o "Il Pensieroso" la declaran paladinamente, por esa misma fecha, el acento vernáculo se halla un poco más lejos, en ese "Paradise Lost", tan impresionante para los alemanes prerrománticos y que se redacta entre 1658 y 1664. Cuando Milton escribió aquellas "máscaras" y los bellos poemas mencionados, "Lycidas" inclusive, conmovida elegía que es de 1637, el poeta no había salido de su país natal. Al año siguiente Milton comienza sus viajes por Francia e Italia y allí abandona sus atavíos clasicistas, que, vistos más de cerca, sin duda no valdrían lo que los asuntos de su propio país iban a sugerirle a su regreso: política, religión. En esos asuntos encuentra Milton su conciencia británica en medio de un período turbulento, y la Restauración le halla redactando el "Paraíso perdido". El año de ese hecho político, trascendente en la vida inglesa, es cuando Samuel Pepys anota en su curioso diario el nombre de un "Pursell" cuyo hijo, Henry Purcell, sería la gloria musical más cumplida de ese período de la vida inglesa. Bien que el tono y el "tempo" de la inspiración de Purcell [23] tengan otro aire que la de Milton en aquellas obras suyas de juventud, el músico es el artista de su tiempo capaz de ser puesto en parangón con el poeta, aun siendo cincuenta años más tardío que éste. Sus primeros maestros pudieron haber sido del país: sus modelos eran italianos, porque lo digno de prestigio venía con ese rumbo. El "Ayre" puede ser todo un arte típicamente inglés, en el Renacimiento: inútil insistir de qué lado sopla, pero cuando llegue el momento de que se extienda por Inglaterra el arte de la canción burguesa,[24] mediando el XVIII, conforme se extendió por la Alemania del Sturm und Drang, por Francia y por España, las "ballads" podrán aspirar a un abolengo de gran porte, incluso en su nombre mismo, que tantas alusiones encierra. Los "Ayrs" de Purcell le unen a la buena tradición de su país; son también los que van a unirle con quienes le siguieron en el propósito de ser menos extranjeros y más ingleses. Porque, apenas Purcell muere, en la flor de su edad, el equilibrio entre lo importado y lo vernáculo se rompe. Lo que era convención, buenas

maneras en el clasicismo exterior y literario, desde los madrigalistas isabelinos a Purcell mismo, se olvidará de ese compromiso para imponer las normas que regirán en lo que se entiende por "clásico" en el siglo XVIII. "Orpheus Britannicus", se dijo de él al titular así a una colección de sus canciones. El momento va a venir, sin mucha tardanza, en el cual lo uno librará batalla con lo otro. Cuando se establece el partidor entre ambas corrientes, la nueva época quedará señalada. "Orpheus" será el viejo mundo, el mundo clásico. "Britannicus", el concepto nacional, sin cesar atizado por las brisas románticas.

Los analistas del arte de Purcell ven en él al realizador de la inquietud inglesa, vieja ya de un siglo, por encontrar la prosodia musical más conveniente a su idioma, lo cual John Merbecke había intentado resolver por un procedimiento mensural que, con las particularidades que le fuesen propias, era, en Inglaterra lo que correspondía al afán de los poetas y músicos de la Pléyade, en el mismo siglo, cuando Francisco Salinas inquiría algo análogo en España, todo ello resumido en el gran movimiento italiano del "favellare in armonia", que llegaba a Inglaterra con un inglés, John Cooper, hombre ingenioso que italianizó su nombre en Coprario o Coperario. Otro de vieja familia inglesa, cuyo apellido Lanier o Lanyer, quizá Laneer o Lanneare, sugiere una ascendencia francoflamenca (el primer Lanier conocido parece haber sido originario de Ruán) se transforma en Laniere (Michael). Sus innovaciones en el "stylo recitativo" se habían introducido en una "mask", representada en el Whitehall, lo que Laniere confirma después en la de Ben Jonson, "Lovers made Men", en 1817. Eso era el "alto estilo", por bajo del cual corría el más llano, pero más pegado a la tierra, por lo mismo, de la "ballad", y ese es el caso de Thomas d'Urfey, (Tom Durfey) cantor de taberna, improvisador a la hora de los postres bajo Carlos II, gran recopilador de estribillos y "refrains", el espíritu mismo de la inspiración popular. Purcell, que gustó de las canciones de d'Urfey, las utilizó para algunas de sus piezas, poniéndoles él una música mejor que las que llevaban en su origen figonero, algunas de ellas en "las tres partes" de "Don Quijote", canto del cisne en Purcell. Y es d'Urfey, nieto de hugonotes franceses emigrados a Inglaterra antes del sitio de La Rochela, quien escribe ya en 1706, o antes, el libreto de una ópera bufa o cómica o como quiera llamarse, aunque todavía no se la llamase "ballad opera". La de d'Urfey, "Wonders in the Sun", data de 1706, o a lo menos es de entonces cuando la puso en música Giovani Baptista Draghi, veinte años antes de la famosa ópera de canciones de Gay y Pepush, quienes se aprovecharon de las canciones de d'Urfey y de la música de Purcell so pretexto de que eran 'ya" populares. Las mismas canciones del italiano, más que suyas, eran "commonwealth property" y Burney decía de ellas que eran "ballads" "tunes of a true english growth".* El título mismo de la recopilación más nutrida de

* V. DENT. *Opera*, Londres, 1940.

d'Urfey dice lo suficiente respecto a su carácter: "Wit and Mirth", la llama, especificando a seguida que se trata de *Pills to purge Melancholy* (sus ediciones van desde 1682 a 1720). Entre tanto, Purcell baja a su elevada tumba al pie del órgano de la Westminster Abbey, y con él el gran estilo de una música que era a la par de alto porte y de raíz inglesa. Haendel llega a la corte de la reina Ana en 1710. Juan Cristian Bach viene a la de la reina Carlota en 1762. Pleyel y Haydn llegan en 1791: el siglo XVIII inglés alcanza su ápice. No en lo inglés, sino en lo germánico, en progresión creciente hasta los tiempos románticos. Lo inglés típico se refugiará en la "ballad opera" y en una forma menor de la canción madrigalista, con su polifonía capitidisminuída: el "glee".

El título mismo de la "Beggar's Opera" indica que es un espectáculo concebido sarcásticamente contra la ópera señorial; pero su sentido paródico es menos literal que el que tomaba en Francia un argumento líricodramático de alto coturno para burlarse de él en el lenguaje, en las ideas, en el comportamiento de los personajes o en la caricatura de sus cantos. Esta "ópera de mendigos", como en tiempos recientes se ha escrito una "ópera de los tres centavos" ("Die drei gröschen Oper", de Bert Brechts y Kurt Weil), se llama así por lo modesto de su elaboración, que parece haber sido recogida en el arroyo, con canciones del tipo más callejero; pero no porque en la escena sean mendicantes todos sus intérpretes, pues que si hay borrachitos que hacen el coro y que cantan sus tradicionales "potationibus cantus", "chansons à boire", "drink songs", "trinklieder", empelucados señores y lindas doncellas llevan el peso de la acción. La "Beggar's Opera" no fué, como acaba de verse, el primer intento de una "ballad oper" en Inglaterra y ni aún esas "ballads" eran tan de baja extracción, ni solamente inglesas, pues que las había del propio Purcell y otras eran francesas y alemanas. El origen del género, en Inglaterra como en todas partes, era viejo, y estaba en las farsas "all'improviso" de las compañías italianas "dell'arte" que pululaban por toda Europa y que procedían de antecesores ilustres por su antigüedad, pues que se remontan a los orígenes mismos de la comedia pantomímica griega y latina, tenazmente conservada en una tradición que desafió más de mil años de persecuciones. Una de esas compañías itinerantes, la de Drusiano Martinelli, de Mántua, que representaba el papel de Zanni, llegó ya a Inglaterra en 1572.[25] Los bufones de la corte isabelina aprendieron de esos cómicos algunas de sus mañas, entre ellas la de componer "escenarios" e improvisar sobre ellos. Hay bastantes pasajes de Shakespeare en "La Comedia de los errores", "La doma de la bravía", "Los trabajos del amor perdidos", "Las alegres comadres de Windsor", "Todo va bien si acaba bien" y obras de mayor porte, donde alcanza la influencia de la "commedia dell'arte".[26] Bien que de una manera subalterna, la música era ingrediente indispensable en la comedia. Si entre los siglos XVII y XVIII

sube a un plano más elevado que el que tenía acostumbrado desde tiempo atrás, ello no fué sino una buena aventura, que ahora va a tener mayor duración, pero que de ningún modo es un caso nuevo.[27] El gran éxito de "The Beggar's Opera" continuó en crescendo. El género se apropió cuanto hallaba a la mano, arias de óperas serias o las de su incipiente congénere parisiense.[28] En revancha, el modelo inglés llegó a Alemania, en compañía de cómicos viajeros, antes que el francés, según quedó indicado y, al hacerlo así, los títulos de las primeras "ballad operas" que suscitaron el "singspiel" del XVIII. No es menester remontar su origen, como algún historiador lo hace, al teatro religioso medieval, ni a la "Dafne" de Schutz que, en resumidas cuentas era un "singspiel", si por tal cosa se entiende una "comédie avec des ariettes". Este título genérico indica, a su vez, claramente, la genealogía del género nuevo; comedia francesa y arietas italianas, en seguida mezclado con canciones vernáculas. Y hemos visto que en ellas palpita la vitamina esencial del arte que, en el siglo que sigue al de las luces, espera a que la dejen prosperar.

A pesar de que en la "ballad oper" interviniesen gentes de buena mano, como Arne y Dibdin, el género era, según Edward J. Dent lo dice, un "helpless affair". Lo que predominaba en él era la incongruencia y el desorden, y, si alguna canción merecía la pena de sobrevivir, lo hacía bajo el aspecto del "glee". Aunque el vocablo sea antiguo ("gligge"); aunque se refiera a un canto monódico (salvo la posibilidad de un estribillo a varias voces) y que su origen pueda estar en la música madrigalesca, quedó separado largo tiempo de ella. En el siglo XVIII, viene a constituir un género peculiar de la sociedad burguesa, practicado especialmente por hombres; en cierto modo como las canciones alemanas de las "bunde", cuyo papel viene a desempeñar en Inglaterra. El "glee" prospera como hechura típica de la segunda mitad del siglo XVIII, (hacia 1760) en ese país, y llega a su punto de madurez en los últimos años, tiñéndose del color romántico conforme se acerca el siglo nuevo, dentro del cual vive unas décadas, para transformarse o seguir viviendo en precario. Como ocurre frecuentemente en la Filología y sobre todo en la Música, el primitivo vocablo no conserva su sentido en su nueva función. El "gliggman" había sido una especie de juglar anglosajón, y la "gligge" era una canción de carácter jocoso: el "glee" es, lo más frecuentemente, serio, "simple y sentimental", como Schiller lo quería para sus propias canciones popularizantes. De armonías compactas, en el estilo que en España se entiende por "orfeonesco" con sus características preferencias; compuesto sin gran severidad de estructura, preferentemente como "potpourri" de varias frases melódicas; sin refinamientos tonales ni modales, el "glee" es música de un nivel medio de sociedad, cerca de lo popular, aunque sin el aire inconfundible de éste. La invención personal, bien que por lo regular mediocre, impera en él, especialmente si lo que entra en su estilo es el gusto victoriano: pero en esta época

el verdadero "glee" ha desaparecido ya y solo queda de él lo tradicional en la costumbre. Su corporación más famosa, el "Glee Club", que había sido fundada en 1783, pervive hasta 1857, tiempo después de que Mendelssohn figurara entre sus visitantes y de que el género aspirara a componerse con formalidades que no iban a su espíritu. Otro "Glee Club" iba a mostrarlo mejor, cuando sus orfeonistas se reunían cada tarde dominguera en el café "Garrick's Head", en Bow Street donde, tras de cantar el repertorio viejo y el nuevo, se sentaban fraternalmente a hacer honor a la reputada cocina de la casa.[29]

El siglo XVIII londinense había mostrado predilección por la música instrumental desde los conciertos del carbonero Thomas Britton, el amigo de Haendel, que pretendía llevar en su violín la alta tradición del gran John Banister, violinista de Carlos II, y de su hijo, también John, primer violín de la primera ópera italiana, con la reina María y la reina Ana. Banister, Haendel mismo, el Dr. Pepush, arreglador del texto de las "ballads" para la "Beggar's Opera", tomaron parte en los pintorescos conciertos del carbonero, el *small coal boy* que recibía a sus invitados, entre ellos los condes de Oxford, de Sunderland y de Pembroke, en el sotabanco de su carbonería baja de techo, y en el que, tiempo después, cuando Britton recibió algún dinero por sus sesiones, agasajaba a sus favorecedores con una taza de café.* La figura del Dr. Pepush, entre ellos, es curiosa. Berlinés de nacimiento (1667) había emigrado a Londres tras de haber presenciado, al cumplir sus treinta años, un acto de barbarie del rey prusiano, en cuya corte servía, que había mandado decapitar sin juicio previo a un oficial por haber pronunciado algunas palabras que molestaron al monarca. Hacia 1700 estaba en la orquesta del teatro de Drury Lane, cuyos deberes de varia índole hizo compatibles con su estudio de la música de la antigüedad, tomando parte activa en la fundación, en 1710, de la "Academia de Música Antigua". Pepush compuso la música de varias "masks", cantatas de iglesia, la overtura para la ópera mendicante así como sus baladas, y para otra de Gay, "Polly", estimulada por la anterior, pero cuya representación fué prohibida. El "Tratado de Armonía" que Pepush publicó en 1730 no era sino una de las muchas obras didácticas de la Inglaterra musical del XVIII, siglo filosófico, en ese país, estético, crítico y cuyo influjo se extiende sobre Europa en la medida con que Inglaterra acepta la inspiración musical de los países situados al otro lado del Estrecho. Diccionarios e historias de la Música comienzan a aparecer, unas veces traduciendo o imitando a Rousseau y a Brossard. Otras, con mayor originalidad. Los dos casos más meritorios son el de Hawkins, que publicó su *General History of the Science and Practice of Music* en 1776 y, en ese mismo año, el primer volumen de la "General History of Music" de Burney, resultado de sus viajes por Europa, por lo cual tenía un aire de verosimilitud en lo contemporáneo

* V. nota 2 al capítulo I.

del que Hawkins carecía, aunque la documentación de este, y sobre todo su método, le fuese en muchos casos superior. El éxito fué para aquél y puede decirse que, en cierto modo, los relatos de Burney son el túnel subterráneo por donde se unía musicalmente el reino isleño con el continente.

Aquel tipo curioso de filosofía que en el siglo XVII había elegido el verso como mejor medio de expresión, tuvo en Inglaterra representantes ilustres, desde Dryden y Pope a otros tan elevados por su nombre, como el Duque de Buckingham, si no tanto por su calidad de "poetas didácticos". Parece como si Polimnia, musa de la Poesía, disgustada con ese desdoblamiento subalterno, se tomase en cierto modo la venganza incitando a otros ingenios para que se produjesen en un aspecto de la poesía de bajo coturno, la "poesía doméstica", especie menor de la poesía bucólica, tan del gusto del siglo XVIII. Los borreguitos que cobijaban en sus haldas las pastoras de Boucher van a descender de tan perfumado reposo para marchar a su sitio natural, la pradera jugosa, con algún roble añoso que rompe la quietud de la línea, al fondo de cuyo horizonte se divisan las torres de la vieja abadía. El paisaje es uno de los aspectos de la Naturaleza, no amanerada ya, que mejor va a describir la poesía inglesa de los primeros tiempos románticos; pero mientras llega el gran momento, poetas como William Cowper, que muere al expirar el siglo (en 1800) va a saber verla ya con una mirada en la cual el naturalismo escudriñador no empañará las cualidades líricas, de la misma manera que sabrá mirar a las humildes animálias de corral, con alas o sin ellas; palomas o conejos perfectamente adaptados a la domesticidad que es el mérito mejor del propio poeta, con un espíritu tierno. Si alguien quisiera mostrar la diferencia en los temperamentos, en los modos de sentimiento y aun en los de la descripción literaria entre un inglés del Berkhampstead eternamente verde en su humedad brumosa y un español de la árida y seca Extremadura, ambos aficionados a los recogidos encantos que proporciona el corral y sus alrededores, podría hallar un buen ejercicio crítico en la comparación entre Cowper y nuestro buen Salas:* entre "The Task", del uno (pub. en 1785) y el "Observatorio Rústico" del otro (pub. en 1772). Lo que en el español falta sistemáticamente, la sutil punta de humorismo, está presente, aunque convenientemente enguantada, en el inglés; pero este aspecto del carácter nacional es una de las virtudes del genio inglés que dan su gracia y sazón al XVIII, con Lawrence Sterne o el dean Swift. La pintura de costumbres, lo que se llamaría más tarde el "costumbrismo" en la España ochocentista, tiene ya en el propio Cowper su artista exquisito. Son Smollett, Fielding, Goldsmith, Richardson o De Foe quienes cumplen tan gustosamente ese menester en Inglaterra, que

* Francisco Gregorio Salas, M., en 1808.

Europa entera va a imitarlos. La poesía inglesa de alto porte se levanta en "Las Noches" de Young, en la "Elegia en un cementerio de aldea" de Gray, en los poemas del falso Ossian, que no lograron engañar al exuberante Samuel Johnson, en quien todos los dones se reunen: gravedad, sarcasmo, sensibilidad, gusto por el paisaje que le lleva a excursionar por las desabridas islas Hébridas en las que todavía ningún Mendelssohn había descubierto sus encantos; que, en fin, comprende la poesía encerrada en los vocablos y escribe, a partir de 1747, su mejor poema: el Diccionario de la Lengua Inglesa. Pero es en un escritor dialectal, en el escocés Roberto Burns, que, siendo hijo de un labrador fué un trabajador en las masías, él mismo, y cardador de lino, en quien el espíritu popular genuino encuentra su voz en una forma poética admirable, donde la inflexión personal está vestida en modos tradicionales. Cowper, que sobrevivió tres años solamente a Burns, es el poeta del "home" burgués, en las pequeñas ciudades; Burns, lo es de la casa de campo, de la taberna campesina; aquél, de las damiselas; este otro, de las mozas. Que esta poesía de la Inglaterra de fines del XVIII no tenga correspondencia musical es curioso, pero tampoco la tuvo demasiado notable en los demás países que estaban incubando la revolución romántica. El músico romántico es la creación de aquella, de manera que habrá que esperar un poco todavía. El ambiente que había de nutrir su inspiración más temprana fué ése: campo, alma popular, o bien el ambiente hogareño, las hijas de la casa, el salón. Los comienzos del siglo XIX se mueven entre ambas pinturas.*

La primera conmoción, cuya resonancia estremecerá a Europa en lo poético conforme la Revolución francesa habría de estremecerla en los demás órdenes de la vida, viene de Inglaterra. El filosofismo francés de la Ilustración debía mucho al pensamiento inglés, en su siglo. Ahora, en las últimas décadas de ese siglo y en las primeras del siglo nuevo, el aire poético es también el que viene de Occidente, remansándose en Alemania, donde encuentra al fin y al cabo una similitud de sangre, mientras que pasa levemente por Francia, *stealing and giving odour*, como había dicho Shakespeare de otros aires. Los caracteres, sin embargo, son distintos, y el ritmo vital, la palpitación del estro inglés, encuentran solo una Alemania blanda y de un ensueño falto de definición. Comparar la "Mesiada" de Klopstock con su fuente original, el "Paraíso Perdido", de Milton, es un ejercicio elocuente, pero lo dejamos al arbitrio y a los ocios del lector. La suntuosidad francesa, en su clasicismo a lo Luis XIV, estaba agotada. Ahora le toca el turno de ser receptiva; primero escuchará las auras inglesas, las alemanas después: con ello se formará su propio romanticismo y, por eso, éste vendrá un poco más tarde, en la Mú-

* Otros aspectos de la poesía prerromántica inglesa y la de los primeros poetas románticos ingleses en correspondencia con sus coetáneos europeos se expone en el Capítulo I, de la Octava Parte.

sica sobre todo. La doble influencia se había estado preparando, no muy enérgicamente, aunque sí con constancia, a todo lo largo del siglo XVIII. Melchior Grimm fué el primer defensor en París, mediando el siglo, de una literatura alemana que apenas tenía hechura aún. Sus cartas al "Mercure de France" (1750-51) conmovieron, o interesaron por lo menos, a los literatos, y cuando en 1766 apareció una primera traducción de un "Choix de poésies allemandes", por Huber,[30] la semilla quedaba bien honda en el surco y no iba a tardar en florecer. "Una Alemania modesta, virtuosa y bucólica", dice Louis Reynaud: aspecto moral y doméstico que se empareja con el de Cowper, más tarde, aunque con un "gusto" enteramente diferente, a lo cual el francés no podía quedarse remiso. Desde Voltaire, Francia siente el encanto de la Inglaterra ancha en sus paisajes, tranquila en sus costumbres, rica con sus barcos anclados en el Támesis, que desde el umbral de las casas ciudadanas bordeadas de aceras, novedad londinense, marchan a los extremos del mundo, a la India o a las Bermudas, en viajes que traen la riqueza y algo mejor aún, cierto tono social que está provisto por pequeños refinamientos en la vida: objetos delicados de materias ricas procedentes del Oriente asiático, lacas, porcelanas, sedas y, todavía mejor, delicados estimulantes del otro gusto, del auténtico, del paladar capaz de educación también: tés, cafés, azúcares, alcoholes perfumados y bravíos. Los franceses gustan pasear por las calles de Londres, visitan sus casas donde se saborea el café, la amarga cerveza, leen los periódicos que publican dilatados ensayos llenos de perspicacia, ironía y buen estilo, a más de críticas de toda índole en las cuales el espíritu del crítico se estima en más que el asunto criticado. El "Spectator" estimula al hombre que sabe leer. Las pinturas de Gainsborough, de Reynolds, de Raeburn recrean al hombre que sabe mirar pinturas y que estaba, quizá, un poco empalagado con las elegancias propias, sin que la brusquedad y rudeza de las gentes de la ciudad, —tal como algún pintor como Hoggarth y algún novelista entre los mencionados las han descrito—, sirvan para otra cosa sino para marcar mejor los contrastes entre la acritud callejera, llena de bribones, y la hospitalidad burguesa cuya libertad, cortesía y discreción van de la mano. Visitar Inglaterra, país de la libertad, se hace un deber para los franceses. Se cita a Montesquieu, Buffon, Helvetius, d'Holbach, Mirabeau, los Necker, que después de Voltaire y Rousseau, cruzaron el Canal, con otros muchos, no siempre bien recibidos por los ingleses, al paso que los franceses se desvivían por atender a visitantes de la calidad de Garrick, el actor; Sterne, el humorista que supo redactar una amable a la par que divertida descripción del París que lo recibió; o el filósofo Hume, que fué quien invitó a su casa al genio huraño de Juan Jacobo. Los ingleses envían a Francia sus pequeñas manías: el té de las cinco y las carreras de caballos. Ellos son quienes dejan de empolvarse los cabellos y los franceses los imitan; ellos son los primeros en darse

la mano, como saludo, y Europa entera hará lo mismo. Comentaristas tan enjundiosos como Reynaud achacan a imitación inglesa el academismo francés y su gusto por los "antiques". Sus modas inclusive, que nunca aceptaron los franceses tan exageradamente como los auténticos "dandys", conforme las inglesas tampoco habrían de aceptar demasiado literalmente los floripondios de las modas francesas. En el viejo siglo habían pasado de los caballeros a las damas, y ahora tendían a la simplificación, que se pensaba muy helénica y que llegó a extremos de ridiculez en la época del Directorio. La fundación en 1754 del "Journal Etranger", dedicado casi exclusivamente a Inglaterra y a Alemania, es un síntoma de la receptividad francesa, que ahora va a equilibrarse, para que lo extranjero vaya tomando poco a poco la delantera. Con el siglo romántico, España volverá a ponerse de moda entre los franceses, como ella misma, Italia y Grecia entre los ingleses; pero el españolismo romántico, aún muy intenso y fuerte de carácter, no tendrá ya el prestigio que la literatura española ejerció en el siglo XVII francés. Ahora, será principalmente Alemania quien va a recogerla, tras de que los Schlegel descubran a Calderón. España, país romántico entre todos, parece, por un fenómeno curioso, más romántico cuando está visto desde fuera que para los propios españoles. Estos, copian a los extranjeros, a Francia sobre todo y algo a Inglaterra para romantizarse. Veamos, pues, la transición en España entre el siglo XVIII borbonizante, operista en las clases altas, sainetero, jacarandoso en las humildes; realista, éste, sobre todo, visto tras del anterior, que había sido místico.

NOTAS

[1] "Para ser verídico, no he encontrado ni gran tañedor de clavicémbalo ni compositor original para este instrumento en toda Italia. La razón es que solamente se le utiliza aquí para acompañar a la voz. Actualmente está tan descuidado, por los constructores tanto como por los tañedores, que es difícil decir cuáles de ambos son peor, si los instrumentos o quienes los tocan". (BURNEY, *"The present state of music in France and Italy"*. El viajero inglés hizo su excursión entre 1770 y 1771 y su libro se imprimió en 1771. En 1773 hizo otro viaje por Alemania y los Países Bajos cuyas observaciones imprime en seguida. Sobre toda esta época en Italia, véase: Romain ROLLAND, *"Voyage musical au Pays du Passé"*, París, 1929, VII.) Los instrumentos de viento no eran mejores. Alessandro Scarlatti expresaba en 1725 a Quantz su antipatía hacia esa clase de instrumentos porque, decía, "nunca están afinados". En 1771, Mozart pidió a Luca unas trompetas a fin de que interveniesen en una fiesta oficial religiosa en Bolonia y las encontró detestables. Solamente había buenos instrumentos de aire en Venecia y en el norte de la Península. Por esa razón la música instrumental sobresalía en Milán y en Turín. G-B. Sammartini, uno de los modelos más directos de Haydn, era maestro de capilla de varias iglesias de Milán y Burney da fe de la excelencia de sus sinfonías. La música instrumental privaba en las iglesias de Bolonia. Cuando Burney entró en una de ellas creyó que entraba

en la Opera, pues todo eran sinfonías, minuetos, rigodones a voces solas, a varias voces y con acompañamiento instrumental muy variado. Véase R. ROLLAND, *op. cit.*, pp. 196, 198 *s.*, 294.

[2] L. VILLANIS, *"La musique instrumentale italienne"*, XVII[e] et XVIII[e] siècles. En la *"Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire"*, París, vol II, pp. 809, 812,

[3] Sobre el *"Magazin der Musik"* de C. CRAMER y la crítica musical de este tiempo, véase: Guido ADLER, *"Handbuch der Musikgeschichte"*, Berlín, 1930, vol. II, p. 1242.

[4] Carl PARRISH, *"Criticisms of the Piano when it was new"*, *The Musical Quarterly*, Nueva York, octubre de 1944.

[5] El industrial español D. Juan del Mármol construía en Sevilla en 1779 claves y pianos reunidos con quince registros, "y comprende en uno los dos claves de pluma y piano, tocándose ambos bajo de una pulsación". Real Orden de octubre de 1779 expedida por el Conde de Floridablanca y publicada en la *Gaceta de Madrid* del 26 de esos mes y año. Reproducida por Baltasar SALDONI, *"Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles"*, Madrid, 1880, tomo IV, p. 415.

[6] PARRISH, *op. cit.*, p. 410.

[7] V. Vol. V, p. 144.

[8] V. Vol. III, p. 340.

[9] "Antonio Enríquez, maestro ensamblador y carpintero de esta ciudad (Zaragoza), ha llegado a perfeccionar, a influjo de la real Sociedad Económica, unos címbalos o claves, a imitación de los trabajados en Holanda e Inglaterra, conocidos por la denominación de *pianos fortes*, de igual calidad, y con una rebaja considerable en su precio a favor de las personas que se dediquen a la música". *Gaceta de Madrid*, 18 de abril de 1780, p. 271. En Saldoni, *op. cit.*, p. 416.

[10] "Don Juan del Mármol, natural y vecino de Sevilla, constructor de claves pensionado por S. M. hizo en abril de 1783 unos *pianos grandes de orquesta* mejorando su construcción y su maquinaria, etc." (*Gaceta de Madrid*, 6 de mayo de 1783, p. 402). En Saldoni, *op. cit.*, p. 417.

[11] "En los papeles públicos de Madrid, del mes de Octubre de 1784 y Mayo de 1786 se leen muchos elogios prodigados a D. Francisco Flores, natural del reino de Murcia, por sus pianos hechos en Madrid al estilo de los de Inglaterra". (*Gacetas* de 27 de octubre de 1784, p. 900 y 16 de mayo de 1786, p. 326). En SALDONI, *op. cit.*, p. 419. "En 1787 D. Francisco Flores era uno de los mejores constructores que había en Madrid, pues las principales casas tenían pianos de sus fábricas". (*Diario Curioso*, 2 de mayo de 1787). Saldoni, *op. cit.*, p. 424.

[12] PARRISH, *op. cit.*, p. 437.

[13] *Ibidem*, p. 430.

[14] Las Sonatinas de Clementi, Op. 36, 37 y 38, datan de 1798-99.

[15] Las primeras Sonatas de Clementi, Op. 1, son anteriores a 1773. Las últimas, Op. 50, son de 1821 y se titulan como "Grandi Sonate". Las "12 Sonate nello stile di Scarlatti", Op. 27, datan de 1791, cuando estaba próximo a la cuarentena.

[16] Las únicas que se conocen, Op. 44, son una nueva versión de la Op. 18, de 1787.

[17] Sobre las cartas del P. Juan Andrés, véase el vol. II de la presente obra, pp. 427 *s.* Del *"Viaje a Italia"* del Presidente DES BROSSES, hay traducción española de N. Salmerón García, Madrid, 1922.

[18] Para las obras de BURNEY, a más de sus viajes musicales, véase: Percy A. SCHOLES, *"A list of books about Music in the English Language"*, Oxford University Press, 1940. De la *"General History of Music"* hay edición moderna por F. Mercer, Londres, 1935. Entre las obras de este curioso personaje hay una titulada *"Essay towards a History of*

Comets", que Burney publicó anónimamente en 1769. Sus Memorias fueron publicadas en 1882 por Madame D'Arblay, hija suya, hasta entonces inéditas.

[19] Philippe MONNIER, "*Venise au* XVIII^e *siècle*, París, 1927, p. 146. Las misas de Hasse se cantaban en San Marcos con 400 ejecutantes entre músicos y cantantes, y duraban cinco horas. *Ibid.*, p. 132.

[20] DES BROSSES y BURNEY conocieron personalmente y trataron a algunos de ellos. BURNEY da curiosas referencias acerca de sus obras.

[21] Sobre Galuppi, véase la obra de BURNEY y la de Fausto TORREFRANCA, "Le origini italiane del Romanticismo Musicale". I primitivi della Sonata moderna. Le Sonate per cembalo del Buranello, Turín, 1930. También Ph. Monnier, *op. cit.*, pp. 149 *s.*

[22] MALAMANI, "*Il Settecento*", I, p. 69. Bibliografía en Ph. Monnier.

[23] Sobre Purcell, *vid.* vol. II, pp. 333 *ss.*

[24] Peter WARLOCK, "*The English Ayre*", Londres, 1926.

[25] La fecha de 1527 que dan algunos autores como Kennard es una errata evidente, pues que la reina Isabel, que había nacido en 1533, reinó entre 1558 y 1603. La fecha de 1572 está dada por COTARELO y MORI, "*Noticias biográficas de Alberto Ganasa, cómico famoso del siglo* XVI", Madrid, 1908. Sobre Ganasa, véase también: Casiano PELLICER, "*Tratado histórico sobre el origen y progresos de la comedia y del histrionismo en España*", Madrid, 1804, y José S. ARJONA, "*El teatro en Sevilla*", Madrid, 1887. Según Cotarelo, los cómicos de la compañía de Martinelli vinieron a España en 1587 con su hermano Tristano, que representaba el papel de Arlequín. Véase más adelante sobre las compañías italianas en París.

[26] Spencer KENNARD, "*Masks and Marionettes*", Nueva York, 1935, p. 34.

[27] Una lista de "Ballad Operas" en Inglaterra hasta 1767 se encuentra en el *Grove's Dictionary*, artículo "Ballad Opera".

[28] Camille LE SENNE, "*Angléterre, Période ancienne*", *Encyclopédie du Conservatoire de Paris*, tomo III, p. 1873.

[29] Charles Mackeson en el Grove, artículo "Glee Club, The".

[30] Louis REYNAUD, "*Le Romantisme*", París, 1926, p. 7.

CAPITULO V

Características del siglo xviii en España. El Barroco español. Tradición y reacción. La corte francesa. Las Academias. Influencia italiana. El clasicismo a la francesa. Aranda. La teoría de la imitación. Montiano y Luyando. Mengs. Moratín. Las ideas de la Enciclopedia. Efectos contradictorios. Jovellanos. Medievalismo. Capmany. Bosarte. La "belleza ideal". La "idealidad". Quintana. El entusiasmo. J. N. Gallego. El "buen gusto". Porcel. Raza y Fantasía. Reinoso.

La Naturaleza. Sentimientos prerrománticos. Lo específico y lo genérico en el Clasicismo y el Romanticismo. La tradición española considerada por los románticos. La influencia francesa en el teatro. La "comedia de figurón". Los diccionarios. Los periódicos. El P. Feijóo. La crítica. Preceptivas clasicistas. Los eruditos. Los polemistas. Prohibición de los "autos sacramentales". Refundiciones. Las Antologías. La Influencia de Rousseau. Los "Caballeritos de Azcoitia". Las ideas de Rousseau en los jesuítas expulsados de España. Las teorías musicales de Rousseau. El "Pygmalion". El "melodrama". Su influencia en Europa. El "Pigmalión" de don Ramón de la Cruz. Los "monólogos" con música. Iriarte. Samaniego. El poema sobre "La Música", espejo de la época.

A LA PROFUNDA brecha que separa en España el mundo político del siglo XVIII respecto del anterior corresponde un distanciamiento no menos vasto en lo espiritual. El siglo XVII estuvo animado interiormente por un misticismo que se traduce en formas estilísticas típicas, aunque se asimilen como fenómeno plástico al Barroco, pero que en España no necesitan ese entronque, que es más bien una explicación crítica, porque derivaban directamente de la expresividad gótica, a través de la escultura policromada de Castilla y de la polifonía dramática de Tomás Luis de Victoria. El siglo XVIII, en cambio, es el del Rococo, y conforme este estilo es en Francia una consecuencia nacional del Barroco extendido por toda Europa —en cada nación con sus características especiales—, el Rococo español será, estilísticamente, una prolongación transformada del Barroco anterior; espiritualmente, una prolongación ornamental de aquel misticismo que procura adaptarse a los nuevos cánones ornamentales y de forma sin sufrir transformaciones en su esencia, por lo cual, cuando las imposiciones formales decaen, ese estilo muere. El nombre que le dió tardíamente Don Antonio Ponz, considerándolo como un "plateresco", es decir una aplicación a las artes mayores de la arquitectura de las técnicas menores de los plateros fué acertado por lo que a lo propio del estilo se refiere; pero, sobre todo, porque indica el declive y la minoración del impulso creativo, que di-

suelto en las espiras y modulaciones de un decorativismo excesivo en los Churrigueras y discípulos, tiene que cruzar el mar para hallar cierto modo de pervivencia en la Nueva España, en México especialmente, donde toma acentos propios muy gustosos. A lo español profundo del XVII sucede, pues, una decadencia por exceso en el XVIII y, en seguida, una completa sustitución por lo importado.[1]

Don Gaspar Melchor de Jovellanos, que escribió páginas muy dignas de ser recordadas sobre el arte español de su época,[2] en la segunda mitad del siglo (1744-1811), veía ya en el churriguerismo una consecuencia pervertida del barroco italiano, del estilo Borromini en la arquitectura, que habían difundido en España don Sebastián de Herrera, Francisco Rizi y José Donoso; y del estilo escultórico del Bernini, cuyas más vigilantes compuertas fueron las imágenes de Pedro de Mena, que llegan hasta las últimas décadas del XVII y que, como las de Hernández, en las primeras, son profundamente barrocas; más no del barroco italiano europeo, sino del vernáculo, que tuvo sus propias tradiciones.

"Cornisamentos curvos, dice Jovellanos, oblícuos, interrumpidos y ondulantes; columnas ventrudas, tábidas, opiladas y raquíticas; obeliscos inversos, sustituídos a las pilastras; arcos sin cimiento, sin base, sin imposta": muchos reproches del mejor vocabulario técnico y, peor todavía, "pedestales enormes, sin proporción, sin división ni miembros, o bien salvajes, sátiros y aún ángeles, condenados a hacer su oficio; por todas partes parras y frutales y pájaros que se comen las uvas, y culebras que se emboscan en la maleza; por todas partes conchas y corales, cascadas y fuentecillas, lazos y moños, rizos y copetes, y bulla y zambra y despropósitos insufribles". Es gracioso leer todo eso y da pena ver cuanto dolor de cabeza producía en los españoles castizos lo que se importaba de las naciones vecinas, en el primer caso por severas razones propias del oficio, en el segundo por consideraciones propias del gusto. Detestables amaneramientos, para el juicio de Don Marcelino Menéndez Pelayo que hace gustoso el eco a los escritores del tono de Jovellanos, a quién Felipe V protegía, el primer Borbón metido en España con muy grave disgusto para los "filipinos" de la tradición austríaca, que no eran, pues, los de éste Felipe galicano. *Spiritato francese* o *style mignon, smorfioso exagerato,* denominaciones ominosas que Don Marcelino recuerda y que, en efecto, no son las más susceptibles para inspirarnos confianza. El mal estilo del siglo, al que corresponderá un operismo coetáneo del que luego se hablará, se va filtrando desde las alturas de la corte por esos canalillos y por otros no tan angostos. Ahora se habla de "Academias", después de que el intento de establecerlas en el ambiente español había fracasado con los dos Felipes anteriores. No deja de ser significativo que el fracaso ocurriese en tiempos de Velázquez y Ribera y que cuajase, aun muy precariamente, con Murillo, al que

acompañaban en el intento Herrera el Mozo y Valdés Leal, en quienes puede reconocerse una incipiencia del academismo. Las verdaderas Academias vienen después* y se dice que la que se proyecta, titulada de las Tres Nobles Artes (por Villanueva y Menéndez, en 1726), es a imitación de las de París, Florencia y Roma. Pero como la idea no prospera hasta 1752, bajo el reinado del filarmónico Fernando VI, el marido de la princesa doña Bárbara, —la portuguesa discípula de Domenico Scarlatti, conforme él era un apasionado de las fiorituras de Carlos Broschi, el Farinello—, la Academia, por fin fundada, se titulará Real Academia de San Fernando y de las Bellas Artes, sin perjuicio de reconocérsele también, por algún comentarista, aquella denominación tríplice en cuya "abertura" se leyeron epigramas latinos, octavas reales, poemas didácticos, y exámetros adulatorios de Don Juan de Iriarte con el fausto motivo del "Nuevo Mundo de las Artes descubierto por Fernando VI".[3] Cuando Menéndez Pelayo dice "cantó", al referirse al poeta, ha de entenderse una figura retórica. Las tres artes eran la Pintura, Escultura y Arquitectura. La Música no tenía nada que hacer allí todavía, y más vale.[4] La Academia no sirvió, según el testimonio del famoso polígrafo, sino para premiar "desmayadas, prosaicas y rastreras églogas y ficciones poéticas" de vates cuya mediocridad corría parejas con las de los pintores contemporáneos suyos, menudos guijos del arroyo que estaban empedrando el camino por donde no mucho más tarde vendrá Don Francisco de Goya.

La subida del Conde de Aranda al poder en 1766 significa la confirmación de los gustos franceses y de su clasicismo en el estilo y en los argumentos, mientras que en la Estética se proclama indisputada la teoría de la "imitación", incluso en el sentido de la Música como arte nacido en el espíritu del lenguaje, que los jesuítas desterrados por Carlos III, Exímeno entre ellos, no tienen inconveniente en adoptar, según se dijo páginas atrás.[5] Es curioso ver cómo espíritus tan netamente españoles y que procedían en derechura del área popular como Don Ramón de la Cruz y Goya mismo tienen que contemporizar con lo que se ha dicho ser "los imperativos de la moda" y que, en este caso, era cosa tan imperativa desde arriba hacia abajo como adulatoria desde el medio hacia arriba.[6] Sin perjuicio de sainetear, Don Ramón imita y traduce a Goldoni, Metastasio, a Apostolo Zeno, al mismísimo Voltaire y, para colmo, a Shakespeare en el "Hamlet", pero no desde el inglés, sino a través de la traducción de Ducis: era el año 1770. Los académicos de nueva planta seguirían de grado doctrinas de allende el Pirineo, como las de la imitación y el naturalismo, que D. Agustín de Montiano y Luyando une felízmente diciendo que la Naturaleza, "la máquina de los Orbes, se ennoblece y mejora con la imitación" [7] mientras que la Belleza es, para el curioso y desorbitado teórico que fué Rafael Mengs, —mediocre pintor tenido en su momento como

* Véase más adelante.

superior al Rafael auténtico—, "la Naturaleza corregida según nuestras ideas". Corrección que, en el vocablo castellano resulta de una significación corta, porque Mengs entendía además la corrección en el sentido de lo correcto, a la francesa, en la idea, al paso que en la realidad del arte no era sino la corrección que se suponía intangible en el modelo griego. De manera que la corrección que se infligía a la Naturaleza significaba lisa y llanamente hacerla que imitase el arte helénico. El del siglo v en adelante, está claro. ¿Qué hubiera dicho Mengs de los "kouroi" arcaicos, si los hubiera conocido? Por eso sus panegiristas, como Azara, en divertido afán de ilustración arqueológica, pondera a Mengs por emplear, según lo requiriese el caso, el modo *cromático* en su Anunciación, el *dórico* en su Descendimiento, el *ditirámbico* cuando de bacanales se trataba y el *peónio* cuando el asunto era pastoril o bucólico. El buen recopilador de Mengs había oído cítaras y no sabía donde.

Hasta don Leandro Fernández de Moratín, protegido de Jovellanos, traductor también del "Hamlet" y fustigador de "pedantones, copleros ridículos, literatos presumidos, críticos ignorantes, autores de tanta traducción galicada, tanto compendio superficial", etc., cree en los poderes omnímodos de la imitación, como fuente original del arte, y cuando el Don Pedro que es su trasunto en *La Comedia Nueva o El Café,* que tanto gustaba a Schopenhauer, se encara con el dramaturgo improvisado Don Eleuterio (cuyo nombre quizá quería significar etimológicamente el "libre", de prejuicios retóricos acaso, pero de lo cual Don Leandro no se dió cuenta a tiempo), lo hace preguntándole, bastante pedantonamente, "¿Quién le ha enseñado el arte? ¿Qué modelos se ha propuesto usted para la imitación?" De responsabilidad exclusiva de Moratín, pues, será la paulatina decadencia de un arte que lleva de imitación en imitación, de copia en copia, como quiere Don Pedro, la Arquitectura, la Pintura o la Música de su tiempo, y aun la Poesía con relación a la cual se responde a sus propias preguntas para mostrar a qué punto desacreditado había podido llegar: "¿Qué es Poética? El arte de hacer coplas. ¿Qué son coplas? Unos montoncitos de líneas desiguales llamadas versos. ¿Qué es un verso? Un número determinado de sílabas. ¿Qué dificultad ofrece su composición? Las consonantes. ¿Cómo se adquieren estas consonantes? Comprando un Rengifo por tres pesetas". El Rengifo era aquel *Arte de Poética española,* impreso en 1592 por Juan Díaz Rengifo y que reinaba dictatorialmente en las escuelas de Retórica pese a los cambios de los tiempos que Moratín detestaba o adoptaba según soplase el aire lírico.

La actitud de Mengs y, todavía más exageradamente que él (que lo fué mucho) la de sus admiradores como Azara o sus colegas como Francesco Milizia no son, sin embargo, hijas de su raciocinio en desorden.[8] Son comunes a las reacciones neoclásicas, que comienzan denostando al gótico, "arte extravagante y ridículo, totalmente contrario a la belleza y a la razón" según Ra-

fael el segundo, quien "imita" literalmente a los Enciclopedistas y continúa insultando de la peor manera al Barroco, aunque sus hombres se llamen Miguel Angel o más atrás, Durero, Van der Weyden, etc.: toda la pintura y escultura italiana anterior al Correggio y a Rafael, toda la pintura flamenca, toda la alemana. El Moisés tiene un cuerpo de perro y una cabeza de sátiro con cerdas de puerco espín, la Virgen, en la *Pietà,* tiene la expresión de una lavandera. No conocemos en la Música una crítica semejante. Por una razón, entre varias: porque la música vieja estaba olvidada, dormida en su silencio. Esta es su ventaja: la de caer fuera del alcance de los necios. Ya tiene bastante con no poder escapar a las manos indiscretas de algunos eruditos.

Pero pronto van a volverse las tornas en algunos temas importados de la estética neoclasicista. Ahora va a ser Azara quien condene a los imitadores serviles de la Naturaleza a quienes denomina con elegante perífrasis como *servum pecus;* Velázquez y el otro Miguel Angel, el Caravaggio, entre ellos. El gótico va a ser reivindicado por Jovellanos y Capmany, que es el primero en estudiar el gótico barcelonés tiempo antes de los románticos y de extasiarse con lo que llama "carácter atrevido, delicado y grandioso del orden que llamamos gótico" en páginas que tienen ya un sabor romántico calificado: "tristeza deliciosa que recoge el ánimo a la contemplación", "sorpresa que nace de la elevación de las columnas y bóvedas; de la terminación misma de los arcos punteados; de la ligereza de todos los miembros del cuerpo de la fábrica" a los cuales quiere que se conserve "la tez morena de su sillería" y se mantenga dentro del edificio "una luz remisa o cortada" propicia al ensueño y a la devoción.[9] Y Jovellanos, por su parte, siente la atracción hacia una arquitectura medieval que no tardará en convertirse en muletilla romanticista, mientras que escribió sobre el gótico páginas hoy perdidas, y en sus comentarios sobre el cuadro de las Meninas, cuyo boceto poseyó, entró dentro de un terreno crítico que no pasaba de ser, en su tiempo y en España, una mera recopilación de materiales, aun tan ricos y de tanta trascendencia como los de Ponz y Ceán Bermúdez.

Avanzado el siglo, las doctrinas estéticas refinan su estilo en España, aunque no pierdan su acento, que es francés, y que cuando tiene algún matiz inglés solo lo conserva a través de Francia. El Marqués de Ureña, en sus *Reflexiones sobre la arquitectura, ornato y música del templo* (Madrid 1785) que aludimos en nuestro volumen anterior, todavía habla de "algarabía tudesca" al referirse al gótico, con mala información, aunque en su época no la hubiese mucho mejor; pero sus observaciones sobre el gusto no tienen malas razones, bien que se parezcan a las del Don Pedro de Moratin y estén fundadas en el culto a la diosa Razón elevado por la Ilustración francesa. La manía antigótica persiste en Don Isidoro Bosarte, que se propuso continuar los viajes de Ponz y que llegó, según lo cree Menéndez Pelayo, hasta

Burgos, sin duda con una venda en los ojos. No ve en la catedral burgalesa sino un edificio "suntuoso y de grandes dimensiones", pero tiene el buen juicio de pedir, como Capmany, que por ningún motivo se permita a nadie "restaurar" ni hacer reparaciones que desvirtúen el carácter viejo. Saltando por el puente de los asnos que es el pleito del gótico, introdujo una novedad importante en su época y, si no lo era tanto, sí parece que fuese bastante nuevo en España su criterio de que el arte proviene de una "aptitud para expresar", con lo cual, la belleza y la expresión iban de par en su criterio claramente iluminado por las luces francesas, como cuando hace consistir el talento creador en "una potencia mediante la cual algunos hombres perciben claramente las formas" [10] y ve los incentivos de la creación artística en motivos de diferente índole, internos unos y externos otros; aquellos, *eficientes*, estos otros *auxiliares*. Sus definiciones sobre la *gracia* y el *no sé qué* tienen ingenio.[11] La *gracia* es una belleza disminuída; el *no sé qué*, una belleza en bosquejo.[12] Y ve en la Arquitectura, cuando responde a su función, un carácter humano, una declaración de cosa viva. Su criterio respecto de los antiguos es que se deben estudiar, pero no imitarlos. Con la Naturaleza, pasa lo mismo. La Naturaleza es el texto y el Arte es su comentario. Que sea natural y, si es posible, tan bueno como el de los antiguos; pero sin que el moderno pierda de vista su propia personalidad ni la de quienes han de recibir sus creaciones. Ya era mucho, también, que don Eugenio Llaguno, tratadista de Arquitectura no se indignase ni con el gótico ni con el barroco y, si no los sabía apreciar aún, por lo menos no sentía desatarse ante su contemplación las iracundas vehemencias de Mengs, Milizia o Ceán Bermúdez.

La teoría de la expresión, en Bosarte, va pareja con la de la sensibilidad, que explica en 1790 el arcediano de Segovia Don Clemente Peñalosa. La belleza es, desde luego, inasequible en esta vida, pues que radica en la Idea y ésta busca el seno de la Divinidad para confundirse con ella en una unidad suprema. Peñalosa está aún unido al criterio de Arteaga y su "belleza ideal" que supera a la "belleza natural",[13] con lo cual volvemos al concepto del arte como intérprete, ya que no "corrector" de la Naturaleza; pero la belleza produce en nosotros un movimiento "indeliberado" de placer, lo cual no basta para poder formar un juicio crítico aceptable sobre la obra de arte, que es menester examinar bajo una mecánica crítica razonada y razonable. Ocurre sin embargo que hay en el individuo una predisposición innata, educable, para gustar del arte y es la sensibilidad. "Las Artes que deleitan por medio de la imitación, requieren tres condiciones: "fibra delicada, corazón sensible, razón despierta y profunda". Juan Jacobo habría asentido. Al fin y al cabo no hay en esas tres finas circunstancias sino una triple resonancia suya. Mas el gusto del arcediano va por las bucólicas al estilo versallesco: "cerros dorados, luz serena, golpes de agua desgajados, limpias ondas, faunos y ninfas". Es

muy probable que desde su sede segoviana Peñalosa no hubiera visto muchas óperas como las que se representaban en la Corte. De haber sido así se habría percatado de que lo que en él es sensibilidad estaba entendido por otros como imitación de la tramoya.

Para terminar este repaso, cuya rapidez es indispensable aquí, mencionaré los últimos fulgores, ya bien amortiguados, de la Ilustración en la España de los años postreros del XVIII. Quintana, joven aún en 1790, exalta la *idealidad* en el artista, a la que hace compañera de su ética profesional, de su moral como artista, mientras que Juan Nicasio Gallego es el exultador del *entusiasmo;* "delirio raciocinado", diría D. Alberto Lista[14] en donde reside el poder creador del artista y la escala de sus más elevados logros. En el poema de Arriaza "Emilia o de las Artes" que aun conserva un poco el tono didáctico al gusto inglés, ve Menéndez Pelayo un trasunto de la marquetería míope del abate Delille, si bien con una elegancia personal en su versificación prerromántica. La doctrina francesa del "goût" que había levantado en España con Porcel una "Academia del Buen Gusto" es en Arriaza una actitud situada al borde del Romanticismo: "instinto secreto", dice, todavía presa del otro lindero cuando piensa que la imitación es "de las artes la invención sublime", un tanto paradójicamente, mientras que está a caballo en la línea divisoria cuando se confiesa "idólatra del orden", por lo cual entiende un "intenso órgano de razón". La ideología o los resabios que pueden pasar por tal cosa pertenecen al tiempo viejo; el vocabulario es ya del nuevo. Con Félix José Reinoso se entra en este siglo. El juego entre razón y fantasía es lo que mueve a las "Artes de imaginación" y lo que llena su contenido es una alegre "tropa encantada de simulacros"; es decir, de los frutos que la imaginación crea y a los cuales la razón someterá a una forma, que no por eso precisa que sea una forma preconcebida, académica. Todavía el artista "roba sus modelos a Natura", pero intenta plasmar en la materia de que dispone "la ilusión fugitiva", "cuerpo sólido a la interior fantasma", aunque para ello Reinoso tenga que traducir literalmente a Winckelmann, y él mismo lo reconoce. Amigo de Ceán Bermúdez, fiel consultor de su Diccionario, Reinoso toma como moneda corriente algunos de sus pesos muertos, transformándolos al exhumarlos en el nuevo ambiente. El "estudio del natural" es en Reinoso "estudio fisiológico", la Naturaleza se trueca en naturalismo; pero esto no debe pasar más allá de la pura técnica, mientras que lo "ideal", que preside la concepción del artista, debe resplandecer a la par en la forma y en el contenido. El tiempo corre. Fernando VII llega, y las cosas de arte, de pensamiento, de orden social, todas las cosas en España, sufren un esguince.

Hay en varias páginas de Jovellanos un sentimiento de la Naturaleza, una expresión melancólica que, al contrastar con la afectación formalista y

raciocinante del neoclasicismo de extranjera influencia pueden pasar como efluvios prerrománticos, según ocurrió en todos los países, por la simple razón de que el sentimiento poético es normal en todo momento y la retórica clasicista es una convención de época. Con Jovellanos, en sus sonetos y en páginas tan bellas como las inspiradas en la soledad del desahabitado claustro de El Paular;[15] los poemas de Alvarez de Cienfuegos que llevan títulos inequívocos como "Paseo solitario en primavera", con su aire a la Rousseau, o bien "La Primavera", "El Otoño"; la pintura tan justa y tan blanda de tonos de Meléndez Valdés, quien en su afán por huir de la corte y buscar la soledad del cortijo desdeña el encanto de los jardines que, en el siglo XVIII y en España, tenían un encanto romántico aun cuando hubieran sido proyectados por artistas franceses y el jardín fuese, en seguida, un tema favorito del Romanticismo. *Las odiosas ciudades* —dice— y *sus tristes jardines, hijos míseros del arte,* que habría de ser el de Le Nôtre, mejor que el cuidado descuido de los jardines ingleses, tan "romantic", y que tantos destrozos causó en los jardines franceses mejor concebidos. El aire heroico, más tarde, de Quintana, o la sátira punzante del Padre Isla son matices, sin duda, prerrománticos que han sido explotados con exceso, en este sentido, por los críticos e historiadores de la literatura española y que nosotros consignamos por cuanto se refieren a la transición del siglo XVIII al XIX en España. Pero es útil, desde este momento, advertir el peligro que acarrea confundir el sentido de conceptos diferentes designados a veces con el mismo vocablo. El de "clásico" y el de "romántico", singularmente. Conviene, en efecto, no mezclar lo que el lenguaje corriente designa como "espíritu romántico" con el período histórico que lleva el nombre de Romanticismo; de la misma manera que es un error grosero confundir el aspecto barroco de un arte o un pasaje literario con el período que los historiadores denominan "época del Barroco"; y aun el "espíritu clásico", el gran aire de robusta forma que puede tener una obra pictórica o musical o un poema, con el período que en la música operística italiana del XVII y francesa del XVIII, o en el teatro francés de esa época, lleva el nombre antonomástico de "clasicismo"; primero, por una razón circunstancial: la de que sus argumentos estaban tomados de la literatura clásica, es decir, grecorromana; después, por una razón retórica, que fué la propugnada tras de erigir en regla los modelos más acreditados de la producción francesa dieciochesca. Ningún peligro aparecerá, en cambio, y ninguna confusión entre lo que es sustancial del arte y lo que es propio de una escuela, si se entiende que las denominaciones históricas de Clasicismo y Romanticismo son sustantivas, mientras que las calificaciones de "espíritu", "aire", "matiz" romántico; o "nobleza", "majestad", "serenidad" clásicas, son meramente adjetivas. Que una obra o un autor muestren "caracteres" románticos, es decir, afines a lo que apreció en primer término el Romanticismo, no es ser romántico en el sentido de éstos,

porque el Romanticismo es un fenómeno histórico y social en toda Europa, y los "caracteres" estilísticos o sentimentales denominados por extensión como románticos, lo mismo que los caracteres barrocos y clasicistas son permanentes en la historia del arte, en donde aparecen, desaparecen y vuelven a reaparecer en diferentes etapas de ella.

Como el neoclasicismo de importación francesa era cosa tan postiza en el arte y en la literatura españoles como lo había sido el estilo arquitectónico llamado Renacimiento español, se tiende a considerar como inalienable del espíritu español los matices normales del sentimiento poético que convencionalmente pasan como propios de la tradición en un país, mejor que como reacciones contra lo importado, aun cuando afectasen en algunos momentos ese aspecto polémico y, en España, ocurrió así muchas veces. Considerar como "románticos" los grandes hechos de nuestra historia es un poco pueril, si se tiende a clasificarlos entre los que, por copia o inspiración de aquellos, llenaron el teatro romántico.[16]

Aun cuando España no cerrase los ojos ni los oídos a lo que le llegaba de Francia y de Italia, y aun cuando lo que pasaba en esas naciones, tan afines en sentimiento y cultura a los nuestros, pasase en España también a ratos, en momentos en que la política de las tres naciones estaba muy enredada entre ellas, las cosas ocurrieron de manera muy distinta en nuestro país respecto de sus hermanas latinas. En ellas, Clasicismo y Romanticismo, como anteriormente el Renacimiento, el Barroco y el Rococo, fueron movimientos cuajados dentro de sus respectivos ambientes sociales. En cierto modo podría decirse que les fueron "naturales" porque nacieron allí a consecuencia de multitud de circunstancias propias de sus respectivos ambientes y estilos de vida, mientras que en España no fueron sino fenómenos culturales, que se tomaban prestados o se imponían por la fuerza de la política, de la moda y, en su mayor proporción, del instinto imitativo. Tanto el Clasicismo del XVIII francés como el Romanticismo anglo-germano-francés del XIX no fueron, como tales movimientos artístico-sociales, nacidos en lo interno del espíritu español, pero está claro que un país cuya fisiología intelectual y sentimental eran normales no podía desconocer ni entonces ni antes análogos linajes de sentimientos. Los sentimientos que se estiman como románticos porque constituyen la predilección de los poetas y artistas del siglo XIX existían normalmente en nuestra literatura tradicional, aunque ello fuese en calidad de caracteres secundarios, como en otras literaturas, y sólo fuese en la época romántica cuando pasaron a convertirse en caracteres predominantes. Por vía de reacción contra la moda francesa y con el asombro de propios y extraños, los españoles comenzaron a exhumar las glorias nacionales del llamado "siglo de oro" y, como en primer lugar tenían una novedad muy apetitosa para los tiempos nuevos; en segundo lugar podían ser utilizados para hostilizar al clasicismo francés (que

se había basado en buena parte en ellos) y en tercero hablaban un lenguaje que los nuevos tiempos románticos, antifranceses, nacionalistas, medievalistas por reacción y fanatismo, sentían de su predilección, fué fácil caer en la ilusión o en el fenómeno de falsa óptica según el cual aquellos autores del siglo de oro español fueron los "precursores" del Romanticismo, en lo cual fueron extranjeros quienes se adelantaron a sugerirlo y, tras de ellos, algunos nacionales que, claro está, se mostraron encantados con la sugestión. Veían en nuestros autores algo que no era francés, ni inglés, ni alemán ni italiano y, al buscar aquellos países en pleno movimiento romántico algo original, se encontraron con lo español como se encontraron con la Edad Media, el gótico, los libros de caballerías y los romances. Si Grecia y Roma *son* lo clásico, estará claro que el catolicismo y el gótico *serán* lo romántico. Después, el "naturalismo" aunque esté a veces en ambos, ya no será ni lo uno ni lo otro. Ya veremos algún detalle de ese proceso en posteriores capítulos, donde se estudian las diferencias, contrastes y matices característicos de los estilos clásicos y románticos. Sólo nos detendremos en éste, ahora, para ver algunos puntos señalados que marcan el paso entre ambos siglos en España.

Como las influencias clasicistas, de origen casi exclusivamente francés, en el siglo XVIII, vinieron luego de haber sido italianas en el siglo XVI y, después, culteranas y conceptistas hasta la entrada misma del XVIII, es posible remontar la corriente todo lo que se quiera para encontrar huellas neoclásicas inequívocas entre lo decorativo del Barroco, influjo que fué creciendo incesantemente con la monarquía borbónica hasta el centro del XVIII. La fundación de una academia casera del "Buen Gusto" por José Antonio Porcel en 1749 es un hecho elocuente en una fecha significativa. El terreno más propicio donde remansó esa corriente fué el del teatro y la preceptiva literaria, así como en la crítica del arte y en su Estética, según acabamos de verlo. En los capítulos de este libro referentes al desarrollo del ballet de corte y de la ópera barroca en España se ha dejado dicho lo indispensable acerca de sus contactos con los modelos italofranceses. Los poetas del tiempo, como era natural, conocían y apreciaban lo mejor de ambas literaturas. Lope de Vega ensalza a Ronsard (Ronsardo), a quien concede el rango que tuvo en Italia Petrarca y Garcilaso en España.[17] Quevedo traduce a San Francisco de Sales en ese manual devoto que lleva el nombre curioso de la *Philotea*, y menciona a Miguel de Montaña que no es sino Montaigne, a quien quizá habría agradado la traducción.*

* Miguel de Montaigne era hijo de Pierre Eyquem, señor de Montaigne, que al volver de la guerra de Italia se había casado en 1528 con una rica descendiente de judíos portugueses o toledanos, llamada Antoinette de Louppes ("los López"). Véase la cronología redactada por A. Thibaudet en su edición de Montaigne para "La Pléyade", París, 1937.

Si el teatro español del siglo de oro habrá de ser imitado por los franceses del suyo, los españoles no dejan de imitar también a aquellos y el propio Calderón escribe un *Labrador Gentilhombre* que en Molière había sido un burgués. Menéndez Pelayo declara que hay intercambios de pensamientos, epigramas, mordacidades que habría que averiguar si proceden de Gracián sobre La Bruyère y La Rochefoucauld y al revés. Otros pleitos hay que no podemos recoger en vistazos tan someros como a los que estamos obligados. Se traduce a Mateo Bandello y a Madama de Scudery y la influencia francesa en el teatro llega hasta el Océano Pacífico en los comienzos del siglo. Los autores más castizos como Cañizares y Zamora comienzan a sentir inquietudes que provenían de cierto género de teatro considerado como género "inferior" y cuyo repertorio se conocía como "comedias de figurón", cuyo sentido bufo y caricaturesco quizá procede, ya que no de Molière, de las mismas fuentes que las de éste, o sea de la comedieta italiana con sus "figurones" estereotipados que fueron sucedidos en el XVIII por los "figurines" del teatro de ópera, en cuyo lirismo, más asequible a los gustos de la sociedad española, Metastasio desbancaba a los franceses. El momento de las Academias, llegaba con Felipe V y sus ministros, calcándolas, naturalmente de las instituciones francesas, aunque sus congéneres pululasen por Italia.[18] La Real Academia Española se funda en 1714. La de la Historia, en 1738. La de las "tres nobles artes" plásticas ya hemos visto que llega mediando el siglo cuando todavía estaba caliente la del "Buen Gusto", porque acababa de expirar, pero que tenía en los teatros de la Corte las más ilustres academias musicales, a la mayor gloria de la ópera italiana, cuya relación minuciosa puede leerse en sendas obras de Don Emilio Cotarelo y Mori y Don Luis Carmena y Millán.[19] Vienen también entonces los correspondientes Diccionarios que sirven, en España, más bien como antídoto de extranjerismos que como vehículo suyo, aunque en su confección entre considerablemente el modelo francés. El Diccionario de Autoridades se imprime entre 1726 y 1739 y lo que se reprocha en él es precisamente sus reminiscencias de "escuelas nacionales, aún las más depravadas y pésimas", que es lo que se reprocha también a la primera Academia lingüística, pese a la cultura extranjera de su principal fundador, el Marqués de Villena.[20] Graciosamente, Menéndez Pelayo recuerda que fueron los escritores más o menos teñidos de culteranismos, tanto como aquellos en quienes el Romanticismo se anuncia, quienes nunca formaron parte de la Academia, en los años tiernos de ella.[21] En 1751 se disuelve la porceliana Academia del Buen Gusto, y el mismo año nace en Barcelona otra que tiene el título peregrino de Academia de los Desconfiados, título sobre el que podría especularse todavía. Otras academias fracasan o no llegan a nacer, como la del Buen Gusto, también, que el Conde de Fuentes pensaba establecer en Zaragoza, mientras que en 1752 aparece en Sevilla la de las Buenas Letras. Simultánea-

mente, son los periódicos quienes vendrán a aguzar el estímulo en la crítica, la polémica, la historia y la literatura que podría llamarse "ensayista". El "Diario de los Literatos de España" está emparentado con el parisién "Journal des Savants", que llevaba varios años de existencia, y hemos tenido ocasión de mencionar antes el "Giornale dei Letterati d'Italia", que desde los primeros años del siglo dirigía Scipione Maffei, autor de tragedias y propugnador del "cembalo col piano e forte", instrumento que no tardaría en llegar a España. La crítica histórica, estética y literaria aguza sus buriles y polemiza en tonos muy castellanos esta vez, nada versallescos. Luzán, Forner, Salafranca vienen con el P. Feijóo, Jorje Pitillas, seudónimo de J. Gerardo de Hervás, Montiano y Luyando, Mayans, Nasarre y Velázquez. La corriente de la admiración va en algunos de entre ellos por el lado francés y es el Diccionario de Bayle lo que más les admira, salvo a Feijóo, que detestaba los diccionarios, y cuyo casticismo en el estilo no le impide, como tampoco a Hervás, un francesismo de las ideas. Polémicas como la de Feijóo y el jesuíta Joaquín de Aguirre al discutir sobre los clásicos —los verdaderos viejos clásicos, ésta vez—, fueron célebres. En su vaivén sale a relucir lo verdaderamente español que había en los temperamentos de ambos polemistas tanto como lo que les prestaba la cultura del tiempo. La que Luzán, por ejemplo, recibe, llega a merecer a Blanco White el nombre de plagio, atribuyéndole haber calcado su "Poética" (1728) de la de Muratori, cuando otros como Wolf y Alcalá Galiano le habían reprochado haberla calcado de los franceses. No recojeré más que un punto leve entre tantas páginas caudalosas de Luzán, y es su graciosa afirmación de que la Poesía fué un arte que inventaron los pastores, quienes, antes que nadie, se extasiaron en "la grey, el prado, los árboles, la hierba, el arroyo", etc. Eso solo basta para dar idea suficiente del criterio neoclasista de una estética que Luzán extiende al teatro de su momento y ve en el precedente. Su francesismo sube de punto al marchar a París como secretario de embajada entre 1747 y 1750, de cuyas aventuras deja huella entusiasta en sus *Memorias Literarias*. Hay allí algo muy digno de señalarse: la queja de Luzán contra la incomunicación ideal de unos pueblos con otros, pues que, "todo alienta, todo influye, todo se comunica". Dicho en otras palabras, que el espíritu es universal y quiere ser universal en sus manifestaciones: principio básico del más puro clasicismo. Con ello Luzán "europeiza" a la literatura española lanzándola a un dinamismo que no era tradicional de ella, tan apegada a la rebotica, la sacristía, la caliente mesa de camilla.

El galicismo preceptivo llega a su colmo en estos momentos y, con él, la más fuerte e interesante polémica que tiene el teatro español del siglo de oro por víctima propiciatoria. Sus dos impugnadores más frenéticos entre otros fueron dos contertulios a la Academia del Buen Gusto* que la condesa de

* Porcel era en ella "El Aventurero" y Luzán "El Peregrino".

Lemos reunía en su casa madrileña: todos con sus seudónimos a la italiana; el vallisoletano Don Agustín de Montiano y Luyando, "Humilde", y el burgalés Don Blas Nasarre, "Amuso" entre ellos; gente trabajadora, eruditos por acumulación, bibliógrafos y paleógrafos de mérito y, como suele ocurrir, críticos desgraciados; más el segundo que el primero, primer presidente de la Academia de La Historia. Su preferencia por el Quijote de Avellaneda llevó a Nasarre a declarar las comedias de Cervantes como ejemplo de comedias malas, lo cual nada extrañará si se recuerdan las barbaridades de Azara y de Mengs sobre los escultores del Barroco. Su mayor inquina la constituyen Lope y Calderón, mientras que le gustan sus antecesores por realistas y alguno de los de su propio tiempo porque sus comedias están "conformes al Arte", es decir, a la perceptiva francesa, lo que Palestrina decía de sus misas, que estaban escritas *secondo la forma del Concilio*, para agradar a los cardenales de Trento. Se impugna sobre todo a Lope y a Calderón porque son "imperfectos" y a sus comedias porque "se las supone corrompidas". Al instante surgen los defensores que no infrecuentemente defienden a los viejos autores no tanto por agudeza crítica como por reacción contra las modas importadas; de manera que sería difícil saber con quien habría uno de quedarse suponiendo que precisara hacer la elección en vez de tomar a los unos y a los otros como productos típicos del momento español, objetivamente interesantes desde un punto de vista estrictamente histórico y poco o nada interesantes en ellos mismos. Un punto, sin embargo, es común a todos, y es el de un matiz nacional no demasiado recomendable y demasiado frecuente: su ordinariez, docta o aguda. Ya porque el erudito que sabe mucho siente un despiadado sarcasmo contra el ignorante, que a veces solo ignora una pajúela menos que su impugnador. O bien es el ignorante de más vivo seso que el pedantón sabelotodo, a quien tiene motivos para reprochar, si no en lo estricto de la letra, por otros muchos motivos de más entidad. Los polemistas forman legión, como ocurría con los polemistas musicales que alborotaron alrededor de la Misa de Valls en España, y en Italia desde los tiempos de Ramos de Pareja y Franchino Gaffurio, según se ha recordado en nuestro segundo volumen y quienes por un cuarto de tono de más o de menos, una "comma" pitagórica en disputa y demás sutilidades, se volcaban en reproches gruesos. Las discusiones sobre el teatro en España forman volúmenes enteros. No nos importan aquí sino para mostrar la inquietud del medio ambiente y el espíritu no conformista de los autores y los críticos durante toda la longitud del siglo XVIII, época de desazones de toda suerte, aguzadas al entrar el siglo nuevo y caídas, poco después, en el marasmo, bochorno y desgana de una política que en su época fué modelo de ruindades, pero a la cual la nuestra no podría recriminarla un ápice.

Nasarre se murió del disgusto que le produjo D. Tomás de Erauso y Zabaleta, famoso en su seudónimo de "Un ingenio de esta corte", cuando en un "Discurso crítico" célebre (1750) arremete contra Don Blas. No se murió entonces de lo mismo otro antinasarrista, Don Juan Marugan, a quien unía con aquél su anticervantismo, su antiquijotismo especialmente, porque le parece que daba pie a los extranjeros para burlarse de la caballerosidad nacional. Graciosamente alguno de entre esos polemistas era también autor teatral, de tragedias, especialmente, que no lograron ver las candilejas escénicas por su apriorística pesadez, nada francesa, aunque bastante clásica, y aunque ingenios que también bastante apriorísticamente estimamos como agudos, tal el de Lessing, ponderase las tragedias de Montiano y aún cuando el P. Isla lo considerase tan bueno como a "Sophocles". Este, es decir, Montiano, tuvo su Erauso en un tal Doms, aunque no parece que consiguiese tan certero descabello por descabelladas que fuesen aseveraciones, impugnaciones y contraimpugnaciones.

Con atacar y defender a Lope y a Calderón y cebarse en los Autos Sacramentales de Don Pedro, lo que se consigue es que la autoridad eclesiástica prohiba en 1765 [22] que se representen y que aguce su vigilancia en la censura de las comedias hasta el punto de encontrar, décadas después todavía, como sujeto peligroso por sospechas de "enciclopedismo" a D. Francisco María de Silva. Después de todo, era peor todavía comparar los "Autos" con Metastasio y Molière, como lo hacía Romea y Tapia (en "El Escritor sin título", de 1763). La reacción contra los franceses, en cambio, gana terreno por ahora y Francisco Mariano Nipho rompe ya lanzas en favor de nuestras comedias frente a las francesas que, como Nieto de Molina dice, en 1768, eran meros plagios y Molière "un mero copiante —de los doctos desperdicios— de Solís, Rojas, Moreto" y otros floridos ingenios ("Los Críticos de Madrid"),[23] si bien nacionalistas fervientes como Sebastián y Latre reconociesen la necesidad de "refundir" a los clásicos, a fin de que el público dieciochista pudiera soportarlos en escena: fecundo descubrimiento cuya rica vena no se ha agotado todavía, en beneficio, si no de los clásicos, a lo menos de los refundidores. Lo que comienza entonces a sentirse es la necesidad de ediciones, colecciones, antologías. López de Sedano cree poner una pica en Flandes en su "Parnaso Español", de poesías, en nueve volúmenes que van desde 1768 a diez años después, y lo proclama como un dechado del buen gusto para la nación entera. Fenomenal mamotreto de erudición un tanto mazorral, como su crítica, es el *Theatro Hespañol*, en 17 volúmenes, pródigo de haches,* que García de la Huerta imprimió en sólo dos años, en 1785 y 86. Mientras tanto, continuaba en torno suyo la polémica en favor o en contra del teatro francés y en favor o en contra del teatro español, que viene a cerrar su ciclo cuando son aquellos

* Y otras singularidades como la de escribir con "b", *Sebilla*.

"copistas" de nuestro teatro quienes van a ser poco menos que "meros copiados", ya por Huerta (en la *Zaide* de Voltaire) ya por Moratin con comedias de Molière que, al haber sido simplemente traducidas no muy inteligentemente por Cándido Mª Trigueros y otros corrían tan mal viento como Racine y Corneille, mientras que Ducis y Legouvé, bien interpretados por Isidoro Maiquez en la escena, lo corrieron bueno. Más provechoso, más sensato y más duradero que todo ese estrépito polemista, tan largo, aparatoso y pesado, en donde casi todos sus partícipes tenían algo de razón y mucha sinrazón; ofuscados por la pasión patriótica que cada cual interpretaba a su manera, ya por el lado conservador del tesoro antiguo, ya por la liberal aceptación de lo recientemente importado, fué el paciente, fructuoso trabajo de investigación de eruditos de buena ley como el valenciano Don Gregorio Mayans y Siscar, que en 1750 había impreso una vida de Cervantes y en 1757 una "Rhetórica Castellana" fundada en pasajes de los clásicos menos conocidos, sino por él, que supo reunir una admirable colección de viejas ediciones. Desde el fondo de sus claustros varios frailes como Sarmiento, Florez y Risco contribuyen al conocimiento de nuestra primera poesía lírica[24] y por entonces se descubren los Cancioneros de la Biblioteca Vaticana, con todo lo cual una época verdaderamente nueva, con nuevas luces de verdadera ilustración y esta vez enteramente españolas, comienza a levantarse prolongándose por todo el siglo XIX, en parte por lo que a la poesía se refiere; en parte también, por lo que hace a la música, aunque ésta, todavía falta de conocimientos críticos y paleográficos, cuya ciencia es reciente, caminase mucho más despacio y no haya dicho aún todo lo que tiene reservado.

¿De qué manera se reflejaban en la Música todas esas polémicas en pro y en contra de las influencias francesas que llegaban a España con los resplandores de la Ilustración? El influjo de Rousseau es la primera y mayor consecuencia, porque la Francia musical de la época tenía poco que oponer al oleaje arrollador de la lírica italiana, que invade a España durante todo el siglo, sin que la música para clave y la concertada dejaran de producir su efecto con la estancia prolongada de hombres de la dimensión de Domenico Scarlatti y Luigi Boccherini, en término muy relevante. Las ideas de Rousseau, sus postulados estéticos tan rápidamente convertidos en tópicos del siglo XVIII y del XIX, entraron temprano, aunque tímidamente, por los días mismos en que Juan Jacobo estaba en Venecia al servicio del embajador francés en aquella República, desde el año 1743, de lo cual hemos hecho referencia.[25] Un escritor minucioso y puntual como Jefferson Rea Spell ha estudiado el camino de la influencia jacobita en España desde sus inicios.* Un amigo de Rousseau, entre otros españoles que conoció en Venecia, el vasco Manuel Ignacio de Altuna, fué el primer embajador de sus ideas cerca de los españoles. De su amistad

* *Rousseau in the Spanish world before 1833*, Austin, Texas, 1938.

con el joven español es el propio Juan Jacobo quien menciona su recuerdo con simpatía en las "Confesiones". En Azcoitia, Altuna formó un grupo de gentes inteligentes y aficionadas a las ciencias, entre quienes sobresalía el Conde de Peñaflorida. Lo que hicieron no pasó inadvertido para la aldeana sátira del P. Isla, que se burlaba de aquellos "Caballeritos de Azcoitia" tildándolos de aldeanismo. Otro amigo español de entonces, a quien también recuerda Rousseau, fué su colega en secretarías, Don Francisco Carrión, a quien luego volvió a ver en París en 1759 y en cuya compañía se dedicaba Juan Jacobo a divagar por los acreditados "chateaux en Espagne" que, también, fueron "precursores" del movimiento romántico, en España como en Francia y como en todas partes. Pero antes todavía, desde 1751, circulaba por Madrid el discurso de Dijon acerca de "si el restablecimiento de las Ciencias y de las Artes ha contribuído a expugnar las costumbres", y el periódico que lo menciona añade que "muchos Sabios se disponen a impugnarle".[26] Uno de esos Sabios, con mayúscula, fué el padre Feijóo,[27] cuya refutación se basa principalmente en lo que encuentra ser la debilidad notoria de Rousseau: el afán paradójico; las demás impugnaciones son, mejor, cuestión de gustos. El "Emilio" aparece en París apenas una semana antes de la muerte de Altuna. Quizá fué para su suerte, porque las noticias que llegan de la capital francesa son de que el libro ha sido mandado quemar por mano del verdugo y boca del Parlamento, con lo que Rousseau tiene que huir a Holanda. Allí reimprime su obra creyéndose más seguro; pero corre la misma suerte, así como "El Contrato Social", y él tiene que escapar a Suiza, donde solo van a esperarle nuevos sinsabores. Ello no impide que ese mismo año de 1762 conozcan y citen a Rousseau españoles como Miguel Antonio Gándara, juntamente con "Fenelones, Masillones, Montesquieus, Volterres" y demás ingenios. Andando el año, José Clavijo y Fajardo, que publicaba el periódico "El Pensador", conoce ya el "Emilio" del que habían llegado a España ejemplares clandestinos, así como del "Discurso sobre la desigualdad". De qué manera veloz corrían esos escritos es buen ejemplo el del fraile antillano Cristóbal Mariano Coriche, autor, en 1763 de una "Oración vindicativa del honor de las letras", publicada en la mexicana Puebla de los Angeles, donde menciona al "Emilio" y las obras anteriores, pues que la tesis del discurso es la tesis de Dijon. En Madrid se había ocupado de él el reaccionario bien que famélico y pestilente (según el amable trato de sus coetáneos) Francisco Mariano Nipho, para achacarle en su "Diario Extranjero" la frialdad en la fé que se estaba haciendo entonces clara, y en la que colaboraban, claro está, Voltaire y Helvecio, a quienes Nipho denosta tanto como al ginebrino. Pero en 1764 la Inquisición prohibe la lectura de Rousseau para todos los países de lengua española, lo cual, al decir de Samaniego, era el mejor sistema para dar la gloria a un autor en España.[28] Todavía yo mismo he podido ver en la biblioteca de mi abuelo las "Confesiones", en

edición francesa que causaba mi admiración de niño, con un marbete o tejuelo en el lomo donde se leía: *Confesiones de San Agustín.* No he de seguir las peripecias de las ideas de Rousseau en España, pero debo recoger su influencia directa y penetrante en los escritores sobre Música, principalmente en los jesuítas desterrados a Italia, a lo que hice alusión, en su momento, al hablar de ellos en el volumen II.

La expulsión de los jesuítas del territorio español causó entre los filósofos franceses una viva conmoción. Sospechando en 1767 que los individuos de la Compañía tramaban maquinaciones contra el gobierno liberal del Conde de Aranda, el famoso ministro de Carlos III disolvió a los loyolistas; suprimió la orden en todos los territorios sometidos a la corona, y ellos, en su mayor parte, emigraron a Italia donde descubrieron, como Eximeno, actividades que no habían sospechado en su país. Aranda estaba en comunicación con Rousseau, Voltaire, D'Alembert y Raynal. De ellos, fué sobre todo Rousseau quien más satisfacción encontró en la medida, pues que reprochaba a los jesuítas la persecución que sufría en España. Entre estos había gentes de mentalidad estrecha; otros, en cambio, eran espíritus destacados a buen seguro, desde el P. Juan Andrés a Eximeno y Arteaga, a quienes el aire italiano sirvió para ensanchar sus criterios y puntos de vista, forzados a contraerse dentro de nuestra península. Apenas pasaron diez años, las publicaciones de los jesuítas comenzaron a dar muestra de ello. En 1777 aparece el *Curso de Filosofía Ecléctica* de Ignacio Monteiro donde saca consecuencias favorables de su conocimiento de Shaftesbury, Helvecio y Rousseau, con gran escándalo del P. Isla, a quien acongojan los progresos de "volteristas y rusistas" y, en general, todos los "apestados filósofos de la última moda" cuyos partidarios, reconoce, son muy numerosos. Más comprensivo, el P. Juan Andrés deja a un lado las opiniones religiosas de Rousseau para considerarle como escritor en quien si señala errores y paradojas, encomia "virtudes frenéticas, rasgos sublimes, sutiles raciocinios y superiores gracias" al analizar con un juicio crítico ecuánime el "Emilio", "La nueva Heloísa" y las obras de filosofía social. La traducción de Manuel Lassala, a la lengua italiana, del "Pygmalion" tuvo resonancia, y en seguida comentaremos algún aspecto. Otro jesuíta, Pedro de Montengón, imita el "Emilio" en un cierto "Eusebio", si no mejor pedagogo, más conforme con el criterio de la Inquisición. La novela interesa al lector americano, porque el protagonista, náufrago en las costas de Maryland, está rescatado por una familia de cuákeros. Y en efecto, pensadores mexicanos como Lizardi en *El Periquillo Sarniento* y en *La Quijotita* reflejan el influjo de la edición original de Montengón, antes de que la amoldase al gusto inquisitorial.[29] Que no se mostró seducido por el criterio rousseano de otro jesuíta, Lorenzo Her-

vás y Panduro, a cuenta de la igualdad del hombre en la cuna y en el sepulcro (*Historia de la vida del hombre*, 1789).[30] Otro más, Joaquín Millás, misionero en la América del Sur, une la influencia de Juan Jacobo a otras propias de la Ilustración en su obra *Del único principio que despierta y forma la razón, el buen gusto y la virtud en la educación literaria* (en dos partes, impresas en Mántua y Bolonia en 1786 y 88).

Eximeno y Arteaga llegan en seguida, con sus obras redactadas en italiano. El valenciano procede del criterio jacobita de la música nacida en el espíritu del lenguaje (el canto como acento, como "adcantus"), mientras que el madrileño es la consecuencia del "Pygmalion" en su criterio sintético que reune en la ópera las artes plásticas y las líricas: poesía cantada, música instrumental; declamación hablada, mas sometida a los imperativos de la música; decoración que une la arquitectura y el paisaje; por fin, la danza y la pantomima. Uno y otro son espíritus originales, acerca de los que se habló en su lugar oportuno.[31] Su procedencia de Rousseau es menos que una adhesión a sus ideas una consecuencia de la difusión que tenían en el ambiente en donde se respiraban casi sin darse cuenta. Eximeno no lo ignoraba, aunque es comprensible que lo disimulara; en cambio, cuando la ocasión se mostraba conveniente, rompía su lancita contra la imagen del ginebrino, cuya envoltura mortal había pasado a mejor vida en el intervalo entre las publicaciones de ambos escritores: seis años después de terminar Eximeno la redacción de sus *Regole* y cinco antes de aparecer en Bolonia las *Rivoluzione* de Arteaga. Jesuítas italianos y portugueses acusaron a su modo el influjo del filósofo del *Contrato Social;* más lejos todavía, un peruano, Juan Vizcardo, recoje sus enseñanzas para proponer al gobierno de Inglaterra unos planes conducentes a librar a las que eran entonces colonias españolas de "ese" yugo.

El propósito de Rousseau en lo que él tituló como "melodrama",[32] su *Pygmalion* con recitados hablados, no fué sino consecuencia de su idea según la cual la música debe expresar los acentos del lenguaje sublimándolos por el efecto del sonido musical. La originalidad consistía ahora en el desdoblamiento de ambos componentes del canto: la palabra, por un lado y el sonido musical, en su bello timbre instrumental, por otro. Goethe y Mozart mismo se sintieron impresionados con el "descubrimiento", y el músico, que había escuchado en 1772 en Mannheim dos "melodramas" de Benda, según la receta jacobita, escribía entusiasmado a su padre, a quien decía que la mayor parte de los recitados de una ópera debían ser tratados de aquella manera. Sobre todo el sistema era útil en el teatro popular, del tipo de "comedia con arietas", que en España tomaba desde el siglo XVII aspectos variables en entremeses, bailes, sainetes y tonadillas llevadas a la escena.[33] La traducción del jesuíta Lassala no fué sino una entre muchas, pues que a la altura de 1770 habían visto la luz en Italia diez traducciones y luego siguieron otras

tantas hasta entrado el nuevo siglo, mientras que entre 1771 y 1788 aparecieron en Alemania no menos de siete. La obra misma, con músicas diversas, se representaba en toda Europa, y como el texto de Rousseau apenas era sino un "escenario" que dejaba a la libre interpretación de músicos y actores la manera de dar mayor o menor intensidad a la parte musical y mayor o menor juego a la parte mímica, se comprende que fuese tomada como un campo experimental muy dilatado en su horizonte. Nuevos "melodramas" se escriben sobre todo en los países germánicos. La *Proserpina* de Goethe, como el mejor ejemplo, en 1778. Si el *Pygmalion*, "melodrama francés" que dió en Madrid en 1787, en el teatro de los Caños, el cómico monsieur D'Ainville en la traducción inserta en el programa era el de Rousseau, no se dice claramente; pero no parece que hubiese otro, añadiéndosele para final un baile del repertorio de la compañía. En 1794, *Pigmalion* es ya un baile solo, que se entromete en la ópera *Elfrida* de Paisiello y Calzabigi. Dos años después, *Pigmaleón* es un "diálogo" que "cantaron" * dos italianos, Pompilio y María Panniza, con música de Giambattista Cimador, músico veneciano que, en aquella ciudad había estrenado su *Pigmaleón* en 1788. La obrita, impresa en Madrid, añade bajo el título: "Escena dramática en música".[34] Si el nombre de Rousseau no aparece por ninguna parte, la razón habría sido más de orden político que por otra cosa. Otras traducciones españolas había. El *Pigmalión* de Ramón de la Cruz dice ser tragedia a imitación "de otra extranjera", en 1788, según parece. Solo se le menciona en calidad de "ingenio extranjero" en las traducciones que se apostillan como "monólogo patético" o como "versión parafrástica" o "escena lírica", y se añade que "este poemita" ha merecido "de los inteligentes el mismo aplauso que en otros teatros de Europa, por la valentía de sus afectos y viveza de sus expresiones". Pero en 1790 todas las obras de Rousseau se incluyen en el "Indice", donde ya habían aparecido, en su mayoría, en 1760.

La calificación de "monólogo" va a aplicarse en España a muchos ensayitos dramáticos de los cuales el único que merece señalarse es el *Guzmán el Bueno* de Don Tomás de Iriarte, "soliloquio u escena trágica unipersonal con música en sus intervalos".[35] Iriarte sabía lo que hacía, pues que era poeta y músico. "Música y Poesía en una misma lira tocaremos" había escrito para acabar un poema famoso sobre *La Música* y que a pesar de los denuestos de que ha sido objeto; de los desdenes; de la incriminación de prosaísmos que todos los poemas didácticos encierran, es una obra que ha merecido el recuerdo con que el tiempo la ha guardado y que nos sirve a nosotros como índice muy elocuente del estado de cosas, ideas y conocimientos relativos a la Música en la España de los últimos años del siglo. Don Félix María Samaniego, imitador de Iriarte en sus fábulas, no menos prosaico que él, en el mejor de

* OpE, p. 388.

los casos, y ninguno de los dos mucho más que su modelo francés, las "Fábulas" de La Fontaine, lo atacaba duramente en lo privado de su correspondencia y, al referirse a aquel "Guzmán" exclama: "¡Perdidos somos! El maldito ejemplo de Pigmaleón, perdóneme su mérito, va a inundar la escena de una casta de locos"... "procurará hacernos soportable tal delirio con la distracción de allegro, adagio, largo, presto, con sordinas o sin ellas", etc., pues que lo ve presa de "la pereza de nuestros ingenios", que no anduvieron perezosos para imitar la invención en lo que habrían de titular también "melólogos", nada incongruentemente, cómicos o trágicos, con Ariadnas, Heros y Leandros, Didos y Policenas que tan fácilmente se aclimataban a los teatros de Madrid como a los de Gotha o Weimar, o Mannheim y París, sin que falten los episodios "castizos" de los cuales el aire sainetesco era el más acreditado. De todo ese género menor[36] Quintana dijo que el de Rousseau habría sido suficiente. Respecto de su música parece que la de Iriarte haya sido la única de cierta consideración, indicándose que la parte reservada a la orquesta respondía al criterio original de Juan Jacobo. El fabulista bien pudo hacerlo, pues que era autor, nada desdeñable, de cuartetos en los cuales tocaba el papel de violín o de viola[37] y aun de sinfonías que titula como "concertantes". Qué eran estas sinfonías, en contraposición de las que denomina "aquartetadas", él mismo lo explica en su poema *La Música* que, por lo que queda apuntado, merece que nos detengamos un momento para ver cual es el paisaje filarmónico que pinta en no importa que capital española a la altura de 1779. (Otros detalles se apuntan en sus *Epístolas Familiares*, de 1776).[38]

Un poema didáctico que se estime debe ser propedéutico, histórico y crítico, entendiendo por esto último el juicio y el gusto en su juego recíproco. Dejemos este aspecto, como el técnico, que no nos enseña mucho, salvo que Iriarte partía para sus disquisiciones de la escala atemperada y que conocía las doctrinas de Rameau, o sea el "Principio físico de la resonancia de una cuerda sonora, en que parece se funda lo apacible de las consonancias, y lo desapacible de las disonancias". Las artes decaen, en el panorama histórico de Iriarte, desde la invasión de los godos, que "violaron sus antiguos fueros", los del arte griego y romano. En consecuencia, "el depravado gusto echó raíces" y solamente "Guido Aretino – da nuevo ser al arte más divino". "A las teóricas reglas inmortales" vienen a dar apoyo los "Zarlino, Salinas y Tartini – Rameau, Cerone, Kircher y Martini", con un eclecticismo donde ni hay sombra de esnobismo extranjerizante ni chovinismo nacionalista. Cuando Iriarte habla de los grandes genios, o quienes él estima así, esa ecuanimidad guía su gusto, al que no hay porqué llamar impecable, pero que es justo decir que es sólido y atinado. La Música habla con acentos jacobitas que preludian la Pastoral beethoveniana, en parte, y la Sinfonía Fantástica también, en el canto segundo: "inocencia, placer de la vida del campo; alegría, primera y más na-

tural sensación que se expresa con el canto; sensaciones agradables que dilatan el corazón; tristeza, terror y música tétrica que la imita"... El tercer canto está dedicado a ensalzar la Música del templo y su dignidad a la que tanto contribuyeron "el gran Basilio, Juan el Damasceno en el Oriente; Ambrosio y Gregorio en Occidente" y ya en los tiempos modernos "Patiño, Roldán, García,* Viana, Guerrero, Victoria, Ruiz,** Morales, Líteres, San Juan,*** Durón y Nebra", con alguna sorpresa, como la que el lector recibirá al enterarse de que Matías Juan Viana es quien "pasa por inventor del baxo continuo". El Canto quinto está dedicado a la música para el teatro. Jomelli es la estrella de esta constelación, rica en astros no menos fulgurantes, cuya relación recuerda aquellas otras tan viejas en las que tantos músicos franco-flamencos salían a recibir, en los Campos Elíseos, al famoso Okergan, que nosotros ortografiamos como Ockeghem:[39] Músicos divinos, que de aquella mansión afortunada

Lograron ser dignísimos vecinos:
Galuppi, Vinci, Pergolese, Leo,
Héndel, Pórpora, Lulli, Pérez, Feo,
Trajeta, Mayo, Cáfaro, Piccini,
*El anciano Saxon,**** *Nauman, Sacchini,*
Paesielo, Anfossi y otros infinitos

entre los cuales se halla el "inmortal compositor de Alceste",

De Ifigenia, de Paris y de Elena,
Cantor Germano del Cantor de Tracia,
Gluck, inventor sublime, por quien éste
Será ya el siglo de oro de la escena.

Las distinciones que en el Canto quinto hace Iriarte entre las diversas formas de música instrumental, son las que ha de hacer cualquier autor sensato que escribe acerca de lo que sabe, y de lo que sabe estimar, sobre todo. Por eso coloca a "Joseph Háyden" a la cabeza de los autores de "Música instrumental propia de una sala" y de los sinfonistas de su época, cuya relación de nombres muestra cómo Iriarte conocía a muchos más, que sus sucesores olvidaron rápida y conscientemente para dejar a los investigadores modernos que los desempolvasen, a fin de trazar mejor la historia de la primera sinfonía: "Bien conocidos son —dice en sus notas sobre el Canto IV— en el género sinfónico Háyden, Vanhall, Schwindl, Gasman, Juan, Carlos y Antonio Stámitz, Bach,***** Wagenseil, Filtz, Cannabich, Crámer,****** Toesky, Vanmáldere, Kammell, Camerlócher, Schmidt, Ditters, Asplmair, Huéber o Húber, Misliwe-

* Vicente García.
** Matías Ruiz.
*** Joseph de San Juan.
**** Hasse.
***** Juan Cristian.
****** Wilhelm?

cek y otros muchos de no inferior mérito cuyos nombres, por su dificultad y dureza para la pronunciación española, no se han expresado en los versos de la División V del V Canto, destinados a elogiar los Compositores alemanes". Es la suerte que les estaba reservada, por fuerza, a teóricos que Iriarte no ignora, pero cuyos nombres son más o menos hostiles a la versificación castellana, como "Mersenio, Sauveur, Burette, Nivers, Blainville, d'Alembert, Rousseau, Serre, Roussier, Ballière, Mercadier, Jamard, Bethizy, y tantos profundos indagadores", sin olvidar, claro, a alguno que, como Rameau, halló gracia a las sílabas contadas. Otros escritores como Tomás Garzoni, Juan Bautista Mancini, el abate Mattei y el Padre Martín o el Caballero Antonio Planelli rinden homenaje en su poema a sabios auténticos o circunstanciales del tiempo de Iriarte, y el lector puede hallar motivo de distracción identificando a autores clásicos en las doctrinas técnicas como Franckenau, Morhofio, Du Bos o Isaac Vosio. Las observaciones que Iriarte hace sobre la fonética castellana comparativamente con otros idiomas, desde el punto de vista de su musicalidad (Advertencias sobre el Canto V) son muy dignas de leerse y aun de tenerse hoy en cuenta. Finalmente, es curiosa su explicación acerca de las que llama "sinfonías aquartetadas", que son aquellas en las cuales no hacen "falta notable los oboés (que Iriarte hace voz aguda), trompas, flautas, fagotes, etc." y en donde los instrumentos de arco están trabajados contrapuntalmente en un tejido suficientemente comparable con el del cuarteto propiamente dicho,

de suerte que las otras (voces) agregadas,
aunque tal vez se excluyan,
la harmonía esencial no disminuyan...
Otras se denominan concertantes,
en que a cada instrumento
alternativamente corresponde
un solo de expresión y lucimiento
y el todo de la orquesta le responde.

"Todo" escribe Iriarte por "tutti", y propone que a estos conjuntos, en los conciertos, se los denomine "llenos"; así dice:

...la variedad de orquesta plena
que propone el intento,
que en ciertos pasos con vigor resuena,
que en otros acompaña al instrumento
y le dexa lucir de quando en quando
los solos y los llenos alternando,

en lo cual Iriarte parece que se quedase más solo que acompañado. Finalmente mencionaré el uso de dos orquestas alternativas, como Mozart las usaba en divertimientos y casaciones y no mucho más usadas después de él y de... Iriarte:

Otras, en fin, requieren dos orquestas
que a una distancia justa se colocan;
y aunque a solemnes fiestas
de pública alegría
se destinan mejor, también se tocan
en las particulares concurrencias.
¿Con qué grata porfía
ambos coros se imitan las cadencias,
o artificiosamente se dividen,
o en los mismos pasajes coïnciden?

Coïncidencia con diéresis, para mayor eufonía de la rima.

NOTAS

[1] En su discurso leído en la Academia de la Historia sobre *El nombre, forma, progresos y decadencia del churriguerismo,* CEÁN BERMÚDEZ niega que sea España la inventora de ese estilo decorativo y lo hace proceder de Italia. Publ. en el tomo VI, folio 21 de dicha entidad. Cit. por MENÉNDEZ PELAYO, *"Historia de las ideas estéticas en España"*, III, Siglo XVIII, cap. IV, ed. de Madrid, 1940, p. 584 *n.* (MP.)

[2] *Elogio de Ventura Rodríguez,* nota 14. Cit. por MP., p. 572 *n.*

[3] *Ibidem,* pp. 528, 531.

[4] "El Buen-Gusto se aparece en la Real Academia Matritense de las Nobles Artes en el día de una pública distribución de premios, quando á la Pintura, Escultura, Arquitectura y Grabado, que allí se reünen, se han agregado la Poesía y la Eloqüencia. Propone a todas estas Artes el establecimiento de una Academia o Cuerpo científico de la Música; y ellas, aplaudiendo la idéa, ofrecen contribuir cada una por su parte al adelantamiento y honor de su Hermana." IRIARTE, *La Música,* Argumento del Canto Quinto.

Humillada la Música a mis plantas,
Sus quexas de esta suerte ha proferido:
¿Seré yo siempre digna de tu olvido?
¡Con que Hermana no soi de mis Hermanas!
¿Yo triste he de vivir, ellas ufanas?

[5] V. vol. II, Quinta Parte, cap. IV.

[6] PAUL PATRIK ROGERS, *Goldoni in Spain;* resumen de su tesis en *Modern Language Quarterly,* diciempre de 1941.

[7] MP., p. 533.

[8] FRANCESCO MILIZIA publicó en 1771 un *Tratatto completo, formale e materiale del Teatro.* La que MENÉNDEZ PIDAL cita se titula *Arte de ver en las bellas artes del diseño,* que dice haber tenido varias traducciones al castellano. En ésta es donde MILIZIA prorrumpe en los exabruptos citados en el texto que hacen exclamar rojo de indignación a Don Marcelino: "¡Con esta leche se nutrían las generaciones artísticas a fines del siglo XVIII!", *op. cit.,* p. 538.

[9] ANTONIO DE CAPMANY, *Reflexiones sobre la arquitectura gótica,* en "Memorias... de la antigua ciudad de Barcelona", tomo III, pp. 367 *ss.* CAPMANY escribía sus "Reflexiones" en 1792. Había estudiado además la literatura provenzal y la lengua d'oc. MP., p. 570 *n.*

[10] *Ibidem,* pp. 565 *s.*

11 FRANÇOIS COUPERIN (el grande) (1668-1733), *"Le Je-ne-scay-quoy"*, en "Ritratto del Amore", Nº 4.

12 *Vid.* FEIJÓO, *Discursos* (B.A.E., LVI, 349-1733): "un *no sé qué* que agrada, que enamora, que hechiza", "primor que no se explica", "una regla superior, que existe en su mente, distinta de aquellas comunes que la enseña". Cit. por E. ALLISON PEERS M. A., *A History of the Romantic Movement in Spain*, Cambridge, 1940, vol. I, p. 15. "...un *no sé qué*, como dice Napoli Signorelli, que anima todas las piezas españolas..." "Ramón Fernández" (Pedro Estala), Discurso preliminar a su traducción de *Edipo Tirano* de Sófocles, 1793. Esa vaga virtud era, para Estala, la razón por la cual "toda la Europa" prefería las comedias españolas. Allison Peers, *op. cit.*, p. 64 (AP.).

13 Sobre Arteaga véase vol. II, pp. 302, 309 *nn.* 26 y 29, 310 *n.* 30, 361 *n.*

14 AP., p. 27.

15 Sobre los caracteres prerrománticos en la poesía española, véase el estudio de KARL VOSSLER, *La soledad en la poesía española*, trad. de J. M. Sacristán, Madrid, 1941: I. Trova, Humanismo, Quietismo; II. Recogimiento religioso y Autos Sacramentales; III. Magia, Desilusión, Esclarecimiento.

16 *Vid.* Séptima Parte, cap. I.

17 MP., p. 191.

18 "Dexemos a la Italia, vicioso plantel de Academias tan extravagantes en sus escritos como en sus nombres... No incurramos en el exceso de la Academia Francesa..." (Don JUAN DE IRIARTE, *Discursos*, cit. por MP., p. 197 *n.*)

19 EMILIO COTARELO Y MORI, *Orígenes de la ópera en España (hasta 1800)*, Madrid, 1917. (OpE). LUIS CARMONA Y MILLÁN, *Crónica de la Opera italiana en Madrid desde el año 1738 hasta nuestros días*, Madrid, 1878. F. VIRELLA Y CASSAÑES, *La Opera en Barcelona*, Barcelona, 1888.

20 El marqués de Villena era uno de los hombres de su tiempo más abiertos a la cultura extranjera y estaba en relaciones frecuentes con muchos sabios de Europa, según MP., p. 198, Saint Simon entre ellos, quien decía de Villena que era espejo de "virtud, honor, probidad, buena fe, lealtad, valor y caballerosidad".

21 Marqués DE MOLINS, *Reseña histórica de la Academia Española*, febrero de 1861, publicada en *Memorias de la A. E.*, año I, tomo I, Madrid, 1870.

22 AP., p. 53.

23 *Ibidem*, p. 57.

24 Los *Orígenes de la Poesía Castellana* de Don LUIS JOSEPH VELÁZQUEZ, Málaga, 1ª ed., 1754, 2ª ed., 1797, fué obra traducida al alemán por DIEZE en 1769 con el título de *Geschichte der spanischen Dichtkunst*, Gotinga, 1769, y formó la base de los conocimientos de los prerrománticos alemanes sobre nuestra más antigua poesía.

25 *Vid.* vol. II, p. 427.

26 J. Rea SPELL, *op. cit.* p. 19.

27 G. DELPY, *L'Espagne et l'esprit européen. L'Oeuvre de Feijóo*, 1725-1760. *Ibidem*, "Bibliographie des sources françaises de Feijóo", en *Hispanic Review*, julio de 1938 (reseña).

28 Rea SPELL, p. 40.

29 *Ibidem*, p. 74.

30 A Hervás y Panduro (1735-1809) corresponde, según Max Müller, el honor de haber hecho "uno de los descubrimientos más brillantes que registra la historia de la lingüística". FITZMAURICE-KELLY, *Historia de la literatura española* (ed. Buenos Aires, 1942, p. 331).

31 Vol. II, Quinta Parte, cap. IV.

[32] Sobre "melodrama" en el sentido original italiano, véase: ANGELO SOLERTI, *Le origine del melodramma*, Turín, 1903. *Ibidem*, *Gli albori del melodramma*, tres volúmenes, Palermo, 1905. ALESSANDRO D'ANCONA, *Origini del teatro italiano*, vol. II, p. 172 *n.*, Turín, 1891. "Se non il più antico, certo il più compiuto esempio di Melodramma, cioè di azione mista di canto, suono o danza, si avrebbe in Italia nel 1489 nello spettacolo dato da Bergonzio Botta in Tortona agli sposi Giangaleazzo Sforza e Isabella d'Aragona". Hasta 1796, "Melodrama y Opera habían pasado por sinónimos" en España (*Memorial Literario*, enero de 1796); pero desde entonces se da aquel nombre a "una pieza de un nuevo género compuesto de monólogos y algo de canto". En su sentido sentimental y efectista el melodrama es consecuencia del movimiento romántico en la primera mitad del siglo, en Francia. *Vid.* AP., p. 35, y más adelante, en la Octava Parte de este libro, cap. I.

[33] Vol. II, Quinta Parte, cap. VI, p. 379 *n.* 3.

[34] Es el utilizado por Cherubini para su "Pimmalione" de 1809.

[35] Rea SPELL, p. 122.

[36] El género, que se extiende con el nombre de "melólogo", llega a México bajo la denominación de "unipersonal" y también a Buenos Aires. Es testimonio de ello el ensayo de FERNÁNDEZ DE LIZARDI, *El unipersonal de Agustín de Iturbide*, México, 1823, cit. por Spell, p. 126 *n.* 32.

[37] El violoncello, según SOUBIÉS, *Histoire de la Musique en Espagne*, París, 1899, 2º vol.

[38] R. MITJANA, *Hist. de la Mus. en Espagne*, en la *Enc. du Cons. de París*, vol. IV, p. 2185. Sobre D. Tomás de Iriarte, v. E. COTARELO y MORI: *Iriarte y su época*. Madrid, 1892.

[39] Vol. I, p. 310 *n.*

CAPITULO VI

La transición del clave al pianoforte en España. El P. Antonio Soler. Moreno Polo. Las capitales de provincia. Influencia de Haydn. El violín. El violoncello. Boccherini. Música de cámara en la corte de Carlos IV. Cierre de los teatros. Decadencia. La Guerra de Independencia. Fernando VII.

Reacción nacional. Afrancesados e italianistas. Los espectáculos italianos en España desde Felipe V. Arraigo de la comedia "all'improviso". Los trufaldines. La comedia con arietas. El teatro de los Caños del Peral. Italianos y nacionales. Dramas en música. Bailes de máscaras. Farinelli. Su influjo en la corte. La reina doña Bárbara. Músicos italianos menores. Metastasio y sus músicos del Buen Retiro y Aranjuez. Fiestas náuticas.

Operas abreviadas. Supremacía del canto. Conciertos espirituales. Carlos III. Su indiferencia por la Música. Los bailes. Salvatore Vigano. El conde de Aranda y los teatros de los Reales Sitios. Compositores de la escuela napolitana. La orquesta en los teatros de los Sitios. Caída de Aranda y suspensión de las óperas. Adaptación de los italianos al teatro de zarzuela. Conciertos públicos. Sinfonías y "concerti" instrumentales. Danzas populares. Virtuosos españoles y extranjeros. Los instrumentos de aire. Violinistas españoles. Academias de canto e instrumentos. Haydn, Pleyel, Cimarosa. Autores españoles de "concerti". Operas serias y jocosas hasta 1799. Decreto contra las óperas. El "Orfeo" de Gluck. La ópera italiana en las provincias. Los españoles italianizados. Terradellas. Martín y Soler. El Romanticismo, en retraso.

PARA UN AUDITOR español cabe poca duda de que en las sonatas que Domenico Scarlatti escribió en el Palacio del Buen Retiro o en el de Aranjuez se deslizaron ecos de canciones populares, rondas de los mozos en los cantos de alboradas y epitalamios; cantos que los arrieros, al marchar por los caminos castellanos, se acompañan sumariamente en sus guitarras y cuyos giros son bastante fáciles de reconocer en los arpegios de la escritura scarlattiana, pero que, naturalmente, no contradicen abiertamente las normas del estilo, por lo cual pueden ser desconocidos por los comentaristas italianos. Pero el hecho se repite en su más singular discípulo, en el P. Antonio Soler, cuyo españolismo es, lo más probable, de un carácter general mejor que no específico como lo quiere Mitjana, que encuentra en sus sonatas algún bolero (4ª), polos, cañas y otros motivos del canto andaluz (por ejemplo en las 19 y 21 o en 23 y 24).[1] En todo caso, son los últimos destellos del arte clavicímbano en España. Un arte de transición —que pudo estar dedicado al clavicordio o a las viejas espinetas familiares antes que al nuevo pianoforte, "piano", simplemente, en castellano—, viene en seguida con Juan Moreno Polo, que, según Mitjana, no conocía aún a

Haydn en sus abundantes sonatas ("sonatinas", las llama) a la altura de 1774, mientras que Don Isidoro Castañeda enseña a tocar el clavicímbano en Cádiz hasta las últimas décadas del siglo. Cádiz era una ciudad muy musical en esa época y en ella residían y recibían a sus amistades filarmónicas en sus salas llenas de música el Marqués de Ureña, ya conocido del lector, y el Marqués de Méritos, cuyos últimos años conocieron la miseria, tras de una vida amable. Méritos tuvo correspondencia directa con Haydn y es probable que interviniese en la solicitud que le hizo el cabildo catedral para que escribiese, para el servicio suyo regular, los cuartetos que comentan las Siete Palabras de Cristo en la Cruz y que se conocen por ese nombre. (En 1787, números 51 al 57 de los cuartetos). Las sonatas y sonatinas de Nicolás Ledesma muestran en el norte, en Bilbao, el influjo directo de Haydn y de Clementi. Su discípulo, Juan Crisóstomo de Arriaga, en una graciosa pintura infantil nos muestra a lo vivo una sesión musical casera, en un concierto con clave, violines e instrumentos de viento. El violinista Manfredi que había venido a España con Boccherini en 1768 [2] * al servicio del entonces Príncipe de Asturias, luego rey con el nombre de Carlos IV, en cuyo cuarteto tocaba el francés Alexander Boucher, "el Alejandro de los violines", el papel del violín segundo,[3] son quienes aseguran la buena escuela; Manfredi, como discípulo de Tartini; Boucher, como discípulo de Navoigille; Boccherini, como el más grande violoncellista del momento. El infante Don Luis, interesante personaje de la corte de Carlos IV, tío del rey y hombre de grandes y variadas capacidades artísticas fué quien con mayor constancia protegió a Boccherini, a quien no dejaron de perjudicar las intrigas de su competidor Gaetano Brunetti, violinista discípulo de Nardini, y compositor que había venido también a la corte del Príncipe de Asturias para quien escribió, así como para el Duque de Alba, sinfonías, serenatas, quintetos y sextetos en abundancia, en donde se refleja, palidecido, el influjo de Boccherini, sobre quien parece que alcanzó éxitos más lisonjeros que los suyos.[4] Compositores españoles de nombre modesto, pero cuya actividad es significativa en esta época de transición, colaboraron en la creación de una música de cámara que ignoramos totalmente, aun cuando se imprimiesen en su tiempo las obras de algunos, como Dámaso Cañada, violinista de la Real Capilla, cuyos cuartetos, tríos y sonatas se grabaron en 1793. Director más tarde de la orquesta de Palacio, daba sesiones con ella en casa del conde de Clavijo, a manera de ensayo, y los grandes señores como la condesa de Benavente, el duque de Osuna o simples intelectuales como Sánchez Carnicero, bibliotecario de Palacio, daban sesiones filarmónicas en sus respectivos domicilios terminando el siglo. Un violinista modesto en su puesto de la corte, Carlos Francisco de Almeyda, imprimió en París, en la casa editorial de Pleyel,

* Se dice de ambos que estaban en París en ese año; pero, en la primavera, Boccherini aparece en Aranjuez y en el otoño Manfredi está en Valencia. V. más adelante.

en 1798 una Op. II integrada por seis Cuartetos que inspiraron elogios al crítico suizo Naegeli [5] en una publicación de la importancia de la *Allgemeine Musikalische Zeitung*, de la casa Breitkopf y Haertel, de Leipzig. Parece que una Sinfonía que existe manuscrita en la biblioteca de la corte de Dresde sea suya, en opinión de Mitjana. También modesto, o más aún, pues que se titulaba a sí mismo de aficionado, como Alberti, fué Enrique Cabalt de Ataide que logró imprimir su primera obra, de seis Cuartetos, en la madrileña librería de Copin, hacia 1790, al parecer.[6] Carlos Ordóñez se distinguió en Viena como autor de música de cámara y de algún "singspiel" con letra alemana en 1779. Esteban Araciel publicó en Milán, donde residía, dos quintetos "per serenata" y tres tercetos para el mismo empleo, en cuya combinación entraba la guitarra. Araciel escribió también valses "variados" para violín, quizá en un estilo de cierta brillantez, que, figuran en otra obra, asímismo impresa en Milán, a más de "walzer con coda", esta vez "per piano-forte". No se menciona la fecha de composición, pero desde 1774 Juan Sesé imprime en la mencionada librería de Copin seis fugas "para órgano o forte-piano". El conjunto de *Reglas muy útiles para los organistas y aficionados al piano* de José Lidón parece que venga poco después o acaso entrado ya el siglo XIX,[7] aunque quedó inédito, como otras obras didácticas de ese músico que fué famoso organista de la catedral de Málaga desde sus dieciséis años y después de la Capilla Real de Madrid, en cuyos archivos se conservan obras inéditas suyas. En Cataluña, en Valencia, en el país vasco, en Galicia y en Andalucía la música tenía tanto vigor como en la corte, y aunque la ópera fuese un arte reservado a las grandes capitales, no dejó de figurar en alguna de aquellas provincias. Que, dice Jovellanos en su *Memoria... de los espectáculos y diversiones públicas*, impresa en 1796, pero que era de 1790, habían quedado reducidas a tres en los últimos tiempos de Carlos III (1788), en una decadencia que provenía del Carlos anterior, el último Austria de lamentable recordación. En su tiempo, dice, "pintura y música enmudecieron; mientras que al teatro, que se había ido a Francia para inspirar a Molière y sólo nos dejó a nosotros los nombres de Zamora y Cañizares como dignos de ser tenidos en cuenta", fuéle luego "muy funesta la generosidad con que Fernando VI protegió y llevó a la mayor pompa la escena italiana, que su padre había acogido y dado a conocer entre nosotros".[8] "Bajo Carlos III *el Bueno* ganó algo la música y mucho la decoración", lo cual alimentó la esperanza de sus coetáneos de que se mejorarían las demás partes del espectáculo. Un instante "pareció que nuestra escena caminaba al mayor esplendor, pero una suerte aciaga detuvo aquel impulso. Competencias, disgustos, persecuciones, tristes accidentes volvieron a sepultarla en el mayor abandono. Sucesivamente se fueron cerrando los teatros de provincias y el espectáculo que las había entretenido casi por tres siglos vino al fin a formar la diversión de tres solas capitales".[9] "La nación ha perdido

todos sus espectáculos. Ya no hay memoria de los torneos; la hay apenas de los juegos de artificio; han cesado las máscaras; se han prohibido las luchas de toros y se han cerrado casi todos los teatros". Jovellanos esperaba mucho de Carlos IV para remediar tan triste situación, pero lo que viene son tiempos muy malos. El primer temblor que estremece a España, tras la Revolución francesa, es el del Cerrillo de San Blas en 1794. Las colonias de Ultramar se emancipan y el chorreo de "hauer monedado" que era la preocupación más honda de los políticos, se esfuma. Por las provincias del norte soplaban aires republicanos. Carlos tiene que arruinar a los españoles para contentar a Napoleón que exige constantemente dinero: seis millones mensuales, a fin de que pueda hacerle la guerra a Inglaterra. La batalla de Trafalgar, perdida por el francés Villeneuve, y en donde mueren Nelson y Churruca, es un punto eminente en la serie de desastres políticos, diplomáticos, guerreros y económicos del pobre monarca filarmónico. El desastre administrativo venía de atrás. Fernando VI, el otro filarmónico, se había apoderado hasta de las rentas de los obispos, dejando sin ocupar sus vacantes. Carlos III, el arquitectural, fué un gobernante curioso: expulsa a los jesuítas y crea la lotería nacional; funda las Sociedades Económicas de Amigos del País y trae a Sierra Morena colonias alemanas que no dieron más resultado sino desaparecer a los pocos años dejando un rastro de gitanos rubios; pone impuestos sobre toda actividad de medio lujo para arriba, desde los caballos a los criados y a los carruajes que, todos ellos, eran artículos de primera necesidad fuera de su exceso aristocrático. El déficit en el presupuesto de Carlos IV suma ya 800 millones y la deuda pública alcanza la cifra, casi moderna, de siete mil millones. Como también ocurre hoy, Carlos se lía la manta a la cabeza y piensa embarcarse para América, tras de dejarle el puesto al séptimo Fernando. Napoleón mete baza. Todo se echa a perder. En seguida, con el siglo nuevo ya en marcha, viene la gran catástrofe nacional. Se llama 1808. Buen tiempo para recoger las auras románticas.

Esos músicos y aquellos literatos, lo mismo cuando reflejan las luces de una cultura que les llega por encima de los Pirineos o con las brisas mediterráneas, que cuando reaccionan contra ella, suponen un pulso vivo que acepta y asimila o que examina y rechaza, porque esa es la ley del espíritu en la vida de la cultura. La reacción nacional, favorable o adversa, es necesaria; pero entre los "afrancesados", cuyo carácter peyorativo se acentúa tras de los sucesos de 1808, y los simplemente "italianistas" en la música de ópera por imitación directa, por falta de ideales nacionales o ambición de buenos empleos en cortes extranjeras, hay una diferencia profunda, porque es una diferencia vital. Los italianizantes en el teatro lírico son, con todo, la consecuencia

del auge avasallante de la ópera italiana en nuestro país desde la entrada de los Borbones, sin otra reacción posible sino la del pequeño teatro popularista que fué, casi totalmente madrileño, aun cuando sus autores no siempre lo fuesen. Para un Ramón de la Cruz, nacido en la Villa y Corte, un Luis Misón era catalán, como Esteve; Pedro Aranaz era navarrés de Tudela, como navarro era Laserna. Marcolini era oriundo de Italia y aunque el apellido Ferandiere no sea precisamente castizo y sus tonadillas acojan con gusto el aire italiano, del que Rosales y Laserna se burlaban, procede de la severa Zamora.[10] La influencia italiana se ejerció durante todo el XVIII, como se ha visto en la música de alto arte, desde el clavicímbalo (sin que, curiosamente, Felipe V mostrase particular complacencia en la música de la corte versallesca) a la sinfonía y a la música de cámara, que es por donde entran en España las corrientes más elevadas en el arte; aunque resultaron privativas, también, de las altas zonas de la sociedad. Para que desciendan aquellas, hay que esperar algunas décadas todavía, pero un caminito estrecho comenzaba a acercar el arte del incipiente piano-forte a las clases burguesas y en Bilbao Don Nicolás Ledesma ya fué autor de piezas fáciles al modo de lo que el piano comenzaba a hacer por donde más complacidamente lo aceptaban.

No he de detenerme minuciosamente al reseñar los pasos que siguió en España la ópera italiana. Esta tarea de información al detalle no entra en el propósito de este libro y escritores pacientes y puntuales lo han hecho para uso del curioso a quien interesen especialidades como esa;[11] pero es indispensable, a lo menos, una referencia sumaria. La primera novedad que la nueva casa reinante trae a la corte son los "Trufaldines" que, al parecer, los había traído Felipe con él mismo y que empiezan a actuar apenas un mes después de llegar los tiernos monarcas, en enero de 1703.[12] Fecunda semilla que los improvisadores italianos iban derramando por todas partes y que encontraba en España un suelo ya abonado por los géneros tan castizos como los autos, las representaciones, farsas, pasos y entremeses, desde Juan del Encina y Lucas Fernández, finalizando el siglo XV, a las de Gil Vicente, entrando el siguiente, Sánchez de Badajoz, Rueda, Timoneda y, antes aún, Sebastián de Horozco entre los primeros autores y comediantes, en quien hay huellas claras del Boccaccio, por lo que se preguntan atinadamente los críticos si los personajes de ese teatro, balbuciente, pero tan sugestivo, provienen de la comedia "all' improviso" o si son, mejor, el fondo que dejó en España el teatro latino, base tradicional, también, de la comedieta italiana. Sea como quiera, los trufaldines refrescaban un gusto que había sentido vívamente el siglo anterior, con Cervantes en primer lugar, Quiñones de Benavente y muchos más después hasta Moreto y Castro, que los llevan hasta fines del siglo XVII. Entremesistas notables, discretos o medianos, y aun autores de comedias para títeres o "retablos", al modo del de las Maravillas. Tanto como las representaciones panto-

mímicas de que habla Bances Candamo y que él vió en Sevilla, acentúan la idea de aquella tradición directa, sin necesidad de contagios fronterizos, lo cual no excusa ni evita a éstos, pues que son fruta del momento. En otro lugar de este libro[13] hablamos de algunos aspectos musicales de este teatro español primitivo y del origen de su nombre de "entremeses", pero es oportuno, ahora que acabamos de recordar a Jovellanos, mencionar las líneas insertas en su *Memoria de los espectáculos* por la claridad que dan a aquel vocablo que no sólo es "intermedio", a la italiana, sino "entre mets", divertimientos que hacían más entretenido el larguísimo desfile de manjares. "Entonces, dice, (en el siglo xv, y refiriéndose a sus poetas) las églogas y villanescas, puestas en acción, y los decires y diálogos, especies todas de breves y mal formados dramas, se mezclaban a los festines de la nobleza y los hacían más plausibles", remitiendo para más puntuales detalles al *Libro de las Coronaciones* de Jerónimo Blancas.

Las comedias que representaban los trufaldines (del nombre de Trufaldín, su carácter principal) tenían hasta tres actos, con partes de canto y baile, y se decían en italiano, aun cuando a veces el odioma francés y el castellano interviniesen en la amigable contienda. Era, pues, la "comedia con arietas" universal. Tan del gusto de los madrileños, que pronto tuvieron su "corral" propio en la propia calle de Alcalá, sin que los comediantes españoles dejasen de tener también licencia de hacerlas. La historia del que habría de ser durante dos siglos y pico sede de la ópera italiana en la Corte, comienza al punto, pues que en un Francisco Bartoli, director o empresario de la "compañía de farsantes italianos" obtiene el permiso municipal para construir un teatro "suntuoso", que debió ser un tingladillo de madera, sobre los caños de un lavadero, llamado del Peral. Las obras comienzan el 27 de septiembre de 1708 y se terminaron rápidamente. El "Corral de los Trufaldines", más tarde llamado "Teatro de los Caños del Peral", llegó a ser andando el tiempo el Teatro Real de la corte madrileña, tras de haber sido "Teatro de la Opera" en tiempo de Carlos III (1786). Cerrado en los últimos años de la última monarquía a fin de encauzar las aguas que borboteaban en su subsuelo, se llevaron a cabo excesivas obras de fundamentación que no llegaron a terminarse nunca. Sobre aquel fondo acuático se levantó una enorme mole que dominaba todo el valle del Manzanares, el Palacio Real, la Casa de Campo, la estación del ferrocarril del Norte: al estallar la guerra de 1936-39, aquel edificio ingente fué ocupado militarmente. Parece que los explosivos que se guardaron en sus dilatadas cavernas estallaron en los últimos tiempos de la guerra. Triste destino del que fué el emporio del arte lírico italiano, alemán después y casi nunca o por excepción, español. La parábola del Evangelio puede ser recordada; pero no es poco durar, dos siglos largos, cuando se tienen los pies de barro.

En el año 1719, Francisco Farnesio, duque de Parma y padrastro de la reina Isabel Farnesio, esposa de Felipe V, envió a Madrid como Ministro plenipotenciario al marqués Aníbal Scotti. Pronto se apoderó el marqués de la voluntad del rey, pues para eso venía a la corte, y uno de sus éxitos mejores fué la organización de espectáculos, que se hicieron en el teatro de los Caños del Peral, y que por aquella razón comenzó a denominarse "real teatro", aunque alternase sus festejos con los que se representaban en el teatro del Buen Retiro, que vió nacer las primeras "zarzuelas" calderonianas. Scotti dedicó su atención a sus compatriotas, a quienes puso en un estado irritante de desigualdad respecto de los pobres cómicos españoles, quienes reiteradamente le expusieron sus justificadas quejas. La moda italiana afirmaba sus acentos y se extendía de Madrid a Sevilla y a Lisboa, donde iba en busca de la princesa Bárbara, al paso que el sopranista Farinelli llegaría a ser una potencia política en la corte del marido de aquella, hijo y sucesor de Felipe, el rey Fernando VI. Los cómicos españoles la emprenden contra los sopranistas

...hombres sisados,
llaves sin guardas, machos degradados,
que no sois sino dueñas con calzones...

y logran cantar, en castellano, óperas con música de italianos residentes en España como Coradini y Corselli (o Courcelle) y Juan Bautista Mele en una ópera de Metastasio, *Demetrio en Siria,* "drama para representar en música", y que así como la música para otras muchas obras más, fué compuesta por Mele, en 1736. Músicos nacionales como Joseph de Nebra y Matheo de la Roca alternaban con aquellos en el menester de compositores para los textos que se presentaban y que firmaba, en sendos casos, "un ingenio de esta corte", con argumentos del clasicismo imperante *(Adriano en Syria, La Casandra).* Don Juan Sisí Maestres *(don,* como aquellos otros, a quienes suprimimos por razón de brevedad, tan honrosa distinción) escribe una *Dramma Armonica,* llena, dice Cotarelo, de *áreas* y dúos, cuyo título era el de *El Oráculo infalible,* en castellano y en endecasílabos. El teatro necesita mayor brillantez y amplitud. Reconstruído, se inaugura en 1738 con el *Demetrio* de Metastasio; esta vez, con música de Hasse, y con texto italiano cantado por artistas de ese país, a la que sigue el *Demofonte* del mismo poeta, con música de Cayetano Schiassi y de otros autores. Los "dramas en música", como se adjetivan, prosiguen cantados en italiano por artistas traídos de ese país; pero hay también "Fiestas dramáticas" y "Dramas Harmónicas" que siguen representándose en castellano por artistas nacionales, con música de aquellos compositores que acaban de ser mencionados, españoles o españolizados. Un género de espectáculo que Scotti había visto en Francia se instala en el teatro de los Caños[14] y fué el de los bailes de máscaras cuyo prestigio duró por todo el siglo XIX para felicidad de las clases burguesas mejor acomodadas y de las

aristocráticas que se mezclaban con ellas. Los bailes habían comenzado a darse en el teatro del Príncipe y continuaron después en el de los Caños. La contradanza francesa, con variedad de nombre, es la danza preferida y alguna capital de provincia como Valencia emula en lujo a la cortesana.

Carlo Broschi, apodado Farinello o Farinelli,* llega a La Granja en 1737, procedente de Londres, donde su éxito era tan grande que excitó el deseo de la reina Isabel de traerlo a la corte.[15] Llegaba al "real sitio" en un momento crítico, cuando Felipe era presa del mal de melancolía que había de heredar su hijo Fernando, y tan a gusto de sus protectores se porta que su estancia va a prolongarse por veintidós años. Logra que el rey se afeite, tras de varias semanas de no hacerlo y pone en práctica las virtudes curativas de la música, tantas veces propugnadas y negadas, pero que él logra por medio de sus artificios de garganta y de su sentimentalidad exquisita. El rey, que estaba por entonces ya medio loco, le otorga la alta merced de nombrarlo "criado" suyo con mil quinientas guineas inglesas de sueldo al año, coches, mulas, aposentos y otras prebendas, poniendo en primer lugar entre todas la de su regia confianza. Poco o mucho, el *castrato* se entrometió en las labores espectaculares del Marqués de Scotti y aun en las del señor Corregidor de la Villa; hace traer cantantes y cantarinas italianos de ópera como Caffarelli y varias damas de ilustre remoquete como la Moretta y la Becheretta, etc. Felipe V muere en julio de 1746. Fernando, su hijo, que le sucede en el trono, era hijo de la reina María Luisa de Saboya e hijastro de Isabel Farnesio que, durante los años de matrimonio con Felipe había postergado al dulce Fernando, vejándole de todas maneras, tanto como a la princesa Bárbara de Braganza, hija del rey Juan V, el de la magnífica biblioteca, y discípula de Scarlatti. Bárbara, ahora va a subir al trono y va a desquitarse de las amarguras de princesa cenicienta. Lo primero que hace es quedarse con Farinelli, que la reina viuda quería llevarse consigo a su semi-destierro de la Granja, un segundo Versalles. Isabel se venga lanzando imposibles calumnias sobre la reina y el eunuco y hace correr la voz de que los músicos alternarán con los reyes en el gobierno del Estado. Pasado el luto vuelven las óperas de Metastasio. A los maestros mencionados se añaden ahora Don Luis Misón y Don José Herrando o Errando. Giovanni Luca Conforto llega en 1755 para ayudar a los directores, maestro en el arte de la ornamentación vocal y, como es de suponerse, por tanto, traído por Farinelli, que ahora se entromete más, logra que se deje a un lado a Scotti y pone peros a la traducción que Luzán hace de Metastasio, a quien substituye por su médico de cámara, el doctor Orlando Buoncuore, que no

* Parece ser que tomó el nombre de un tío, así llamado, que era conocido en los círculos musicales y aristocráticos italianos. Se le atribuye cierta nobleza de familia y en cuanto a la "particular operación" necesaria para el oficio de sopranista *(peculiar preparation,* dice Julián Marshall, en el Grove) se dice ocasionada por un accidente de infancia.

sabemos como sabría el castellano. Corselli, Coradini y Mele siguen proveyendo de música a las traducciones, y en una de las nuevas óperas, *El Polifemo*, con texto de Rolli, va a injertarse como intermezzo bufo *La Contadina astuta* de Pergolese (1748). Con el género lírico, Farinelli, suficientemente listo o por lo menos discreto, hace alternar el repertorio de comedias del siglo anterior, propio de las compañías de los teatros de la Cruz y del Príncipe.[16] En la correspondencia principesca el género lírico se llama ya "ópera", por este año a lo menos, pues que no sabemos si había llegado antes a España de una manera "informal", ya que acabamos de ver de qué modo se seguían denominando oficialmente, y parece que la designación genérica de "ópera" sólo se extiende por Europa con las obras de Cavalli, que aún no habían llegado a Madrid en esta primera parte del siglo.[17]

En 1750 la princesa María Antonia Fernanda va a casarse con el que fué luego Amadeo III de Saboya. Para celebrar la petición de mano se cantan en el Buen Retiro serenatas metastasianas con música de un tal Glay y del indispensable Corselli, con gran fastuosidad decorativa ideada por el cantor para mayor esplendidez de la fiesta. Al mismo tiempo pedía a Metastasio, residente entonces en Viena, argumentos especiales para la corte española, que el poeta recelaba en enviarle para no ser recriminado por sus imperiales favorecedores. Para complacer a Farinelli encuentra el expediente de escribir un libreto y hacerlo firmar por un joven aficionado bajo cuyo nombre se representa la *Armida aplacada*, "composición dramática", en el Buen Retiro, con música de Mele quien, por fin, se retira a Nápoles, su patria, dos años más tarde. Farinelli es condecorado con la cruz de Calatrava y se le sube el sueldo. Los compositores que ahora va a conocer la corte son Caldara, Jomelli, Gaetano Latilla, Nicolás Conforto, (en la "ópera dramática" *El Síroe*, que antes había sido musicada por Leonardo Vinci) mientras que Baldassarre Galuppi pone nueva música a la vieja *Didone abandonata* que Metastasio abrevia para su representación en el Buen Retiro destinado a celebrar el cumpleaños de Fernando.

Farinelli hace construir un teatro en el Real Palacio de Aranjuez, que se estrena en la primavera de 1754 con la "serenata" de Metastasio *L' Isola disabitata*, musicada por el maestro vienés de origen italiano Joseph Bonno o Giuseppe Bono, a quien Mozart estimaba como director de orquesta. Es curioso reseñar, porque da idea de las costumbres que la corte debía de estimar como finuras, que Bono recibió su estipendio de cien doblones envueltos en un rollo de chocolate, conforme el cantante Dardocci, aficionado a la caza, recibía los suyos, junto al regalo de dos perros, en la guarnición de los collares de aquéllos. El poeta, por su parte, obtuvo, en calidad de regalo por su "Isoletta", que él llamaba ahora "fortunata", una tabaquera de oro con brillantes, dentro de la cual, en vez de polvos de rapé, había polvos de oro. Ahora quería

Farinelli que Metastasio rehiciese todas sus óperas, abreviándolas para el gusto madrileño, y dotándolas con músicas nuevas. Uno de los arreglos llevó música de Conforto, (que vino a Madrid en 1755), otro del español David Pérez. Por entonces sobreviene el trágico terremoto de Lisboa y los cantantes como Gizziello llegan despavoridos a Madrid, provocando los celos de Manzuoli * quien, ofendido, pide retirarse a su país, muy dignamente. Varias óperas de Conforto alternan con otras "del Sajón" y alguna de Jomelli y de Misón. Farinelli organiza ahora fastuosas fiestas náuticas en Aranjuez. Los reyes cazan durante el día, y por la noche escuchan los gorjeos del *evirato*. Pero soplan vientos de desgracia. La reina muere en el verano de 1758 y el rey, enloquecido, la seguirá, desde su encierro en Villaviciosa de Odón, un año después. El sol sale de nuevo para Isabel Farnesio y ella sale de su retiro alfonsino. Su hijo Carlos III viene a Madrid. Mientras llega, ella echa de la corte a Farinelli quien, acompañado de todos sus honores, riquezas y emolumentos se traslada a Bolonia donde llega antes del verano de 1760. Otros veintidós años vive en el magnífico palacio que se hace construir en los suburbios de la ciudad amada por el P. Martini, y tres meses después de morir el "señor abate", su idolatrado Metastasio,[18] muere él, a los setenta y siete años de edad. Era el año de 1782.

La petición que Farinelli hacía a Metastasio para que acortase sus óperas, dándoles luego una música distinta, es sintomática de tres hechos que, a su vez, resultan sintomáticos del estado cultural de la época, por lo que a la música se refiere. Pueden resumirse de este modo: no importa mucho la música, aunque hubiera sido un momento célebre; importa poco el drama, aunque su primera hechura hubiera sido perfecta; finalmente: todo se dedica en el arte lírico a la mayor gloria de los cantantes, como puede desprenderse de la intervención del célebre cantor. La aportación del género lírico respondía a la moda del momento, al seguir la corriente general en las demás monarquías, no a un interés por lo que nosotros entendemos por Cultura y que el siglo denominaba Ilustración, como tampoco ocurría en el dominio de la música instrumental durante los reinados de Felipe V y de Fernando VI. Por eso es cierto lo que Jovellanos dice de la mayor prosperidad de la música propiamente dicha en la época de Carlos III, aun cuando a poco de llegar a España desde Nápoles se cerrasen los teatros, planteando una situación que, cuando aquel escritor redactó su Memoria sobre los espectáculos, había mejorado con-

* Estaba desde 1749 en la corte, donde gozaba de gran prestigio y emolumentos como sopranista ("virtuoso de música", se le llama oficialmente). En 1752 se fué a Portugal y regresó a Madrid en 1754. Cotarelo pone en duda la fecha de 1720 que Fétis da para su nacimiento. V. OpE, p. 141.

siderablemente para decaer finalmente con el siglo, de la misma manera que a pesar del mal estado del Erario en tiempos de Carlos IV, su afición, así como la de miembros destacados de su familia por la música concertada, suponía un progreso considerable en los gustos musicales y en su cultura, de lo que Iriarte es testigo. Por más que, como se detalla a seguida, muchos de los autores que cita en punto a música sinfónica no los conociese de las experiencias madrileñas que pudo haber hecho, pues que los conciertos de sinfonías y trozos vocales, que a imitación de París, comenzaron llamándose "Conciertos espirituales" y que se llevaron a cabo en el teatro de los Caños del Peral, solamente empiezan a escucharse en la Cuaresma de 1787 y el poema de Iriarte es de ocho años antes.

Los juicios que se hacen sobre el reinado de Carlos III difieren bastante según las ideas, más que políticas, religiosas de los comentaristas, a causa de la famosa expulsión de los jesuítas por si intervinieron o no en el motín de Esquilache. Lo que parece fuera de duda es la debilidad o apatía de su carácter, su indiferencia hacia todas las formas del arte y su pasión única por la caza; indiferencia que se extiende también a su criterio acerca de la manera de gobernar el país, lo cual dejaba enteramente al arbitrio de sus ministros, aunque pudo haber menos indiferencia que conformidad. Se atribuye en parte a los excesos cinegéticos del rey que los espectáculos del Buen Retiro se le hiciesen caros, lo que terminó por licenciar a la compañía de cantantes italianos reunida por Farinelli. Menos podrían éstos montar por su cuenta espectáculos de mucho fuste como las óperas grandes, y como, por otra parte, la boga de la "ópera bufa" se iba extendiendo por todas partes, en Italia tanto como en Francia, (y en España existía un tipo de teatro popular muy del gusto de los madrileños), es fácil comprender que la corriente lírica se vertiese ahora, en su mayor caudal, por el lado de las óperas breves y graciosas, que van a aceptar el título divertido de "drama giocoso" frente al "drama serio", a veces también se titulan como "ópera giocosa" y "drama cómico por música"; a su vez, la otra aparece en los programas como "ópera dramática" y "dramma per musica" o "dramma armonica". Los bailes van a tomar ahora un auge que eleva a un plano superior, socialmente a lo menos, aunque sin duda de arte, también, en la música y en la danza, a los bailes anteriores como los de Luis Quiñones, Gabriel y Ambrosio Duarte, Jusepe del Peral y Juan de Arce, Juan Pérez de Tapia y Onofre Pascual, Juan López y Juan Matías, desde las primeras décadas del XVII, siguiéndose hasta José Herrando, Antonio Guerrero y Luis Antonio Rullet en las primeras del XVIII. Bastará mencionar a Salvatore Vigano,* para quien Beethoven escribió su bailable

* Cotarelo acentúa la sílaba final. Probablemente es pronunciación francesa. Salvatore Vigano, napolitano (1769-1821) quizá lo pronunciase así en Alemania, o en Inglaterra, pero no, probablemente, en España. En su patria el acento es más bien esdrújulo.

sobre *Las Criaturas de Prometeo* (que no es, en rigor, sino un trasunto del *Pygmalion)* para comprender la importancia de un arte que iba alzando el vuelo conforme las temporadas de ópera lo tomaban después de los primeros años del tercer Carlos.

Más que a la indiferencia musical de Carlos III debe atribuirse su actitud hacia las compañías de ópera al hecho de que aprovechasen aquélla los enemigos del teatro, y con mayor razón, los de los bailes, especialmente los de máscaras. Apenas desembarcado en Madrid el rey, en el año 1760, se le pide permiso para representar en el teatro de los Caños óperas de Goldoni, "composición de música" y bailes, la decisión de lo cual habría de ser tomada... por el obispo de Cartagena. Se comprende que había de ser negativa. Más tarde fué el Arzobispo de Toledo quien tenía que sentenciar en el pleito, que no se limitó a músicas y danzas, sino a las representaciones de autos sacramentales y comedias de santos, con lo que en 1765 se prohibieron de Real Orden esos espectáculos, los cuales, decía el reverendo arzobispo, eran "una abominable mezcla de lo más sagrado con lo más vil". Pero en 1766 llega al poder el Conde de Aranda y las cosas cambian. Como el rey se pasaba la vida entre La Granja y Aranjuez, Aranda dispuso que se construyesen sendos teatros que se denominaron de los Reales Sitios. Aunque se dice que su propósito era aclimatar la tragedia clásica francesa, el resultado fué restituir el anterior favor a la ópera italiana, que, en el nuevo reinado, solamente había sido cantada por excepción en alguna residencia señorial, como en la del Príncipe de la Roca y el Marqués de Estepa o el embajador Conde de Rosenberg y el duque de Medinaceli, en cuyas fiestas alternan la música de Don Manuel Plá con las de Conforto y Francisco de Mayo. Pero como ocurriera, que la casi totalidad de los maestros compositores a quienes va a prestarse atención casi exclusiva, pertenecen a la escuela napolitana de ópera, cabe pensar que influyó en el cambio de opinión de Carlos, que venía de Nápoles, el deseo de proteger a sus anteriores súbditos. Las representaciones en el teatro de Aranjuez comienzan en la primavera de 1767 con óperas bufas de Rutini, "académico filarmónico" florentino y de Nicolás Piccini, sacadas, las de éste, de comedias de Goldoni, mientras que en el teatro de Aranjuez, que se inaugura, al parecer, en la primavera del año siguiente* con una ópera seria del abate Coltellini y música de Mayo (o Majo), aparece tocando el violoncello a solo "el Sr. Luis Boccherini, luqués". Luis Mareschalchi figura como autor de la sinfonía, arias y recitados instrumentales, y habría de dar desde entonces bastante juego. Con Piccini y Galuppi, al que alguna vez se le llama "Galluppi" y "el señor Buraneli" aparecen, en sucesivas temporadas de esos teatros, compositores casi olvidados hoy, como José Banti, al lado de Antonio Sacchini; éste, para la música de la ópera bufa; aquél, de los bailes adjuntos, y con ellos

* OpE, p. 199 *n.* Véase la nota 2.

José Scolari y Pietro Giuglielmi. La orquesta de la compañía de los Sitios, que dirigía Antonio Tozzi, se componía de un violín principal, que no solía ser el mismo para la ópera que para los bailes, dos oboes, dos trompas, ocho violines, dos violas y dos contrabajos. El Conde de Aranda cae entre tanto y la ópera no va a tardar en resentirse de la caída. Como los cantantes italianos esperaban en Madrid a que la corte se fuese de un lado para otro, el Ayuntamiento madrileño tiene la idea de utilizarlos en el teatro de los Caños y así lo concierta con aquéllos en 1776. Pero la respuesta fué que al año siguiente se cerraron los teatros de los Reales Sitios, se suspendió la subvención a las compañías y los cantantes se marcharon a Italia. La suspensión dura diez años. No sin algunas excepciones ni sin que las óperas italianas sufriesen una adaptación a las circunstancias, ajustándose al criterio de la zarzuela, mientras que cantantes españoles representaban óperas bufas en castellano y, en algún caso, en italiano inclusive.[19] Así aparecen, por ejemplo, *La italiana en Londres*, en 1785 y *La criada ama*, de Paisiello,[20] en el año siguiente y en italiano, por la compañía de un Eusebio Ribera que fué muy aplaudido en su intento. En consecuencia le van a salir protectores y con el objeto o el pretexto de favorecer a los Hospitales de Madrid se pide al Rey que autorice formalmente la organización de temporada de ópera en el vacante teatro de los Caños. El Rey otorga su graciosa autorización y el teatro se abre en enero de 1787 con el *Medonte*, ópera seria de José Sarti, y un baile de Antonio Rosetti, milanés, a más de otro del valenciano Vicente Martin y Soler titulado *La Labradora astuta* (o *La Sandrina*). La compañía era más abundante de lo hasta entonces acostumbrado; la orquesta, con su maestro al clave, su primero y segundo violín "para la ópera"; su primer violín "del baile", tenía ya dieciocho violines, cuatro violas, dos violones, tres contrabajos y dos *obueses;* dos flautas, dos clarinetes, dos trompas y dos clarines.

Más que las óperas y los bailes importan a nuestro punto de vista los conciertos públicos, que comienzan a celebrarse en el teatro de los Caños, aprovechando los ocios cuaresmales y la espiritualidad que les corresponde, el año anterior a la muerte del tercer Carlos; el 25 de febrero de 1787 la primera de dichas sesiones. Si se tiene en cuenta que los conciertos "de pago" que daba John Banister en Londres se celebraron entre 1672 y 1678 y que los del carbonero Thomas Britton datan de los últimos años del siglo XVII es menester reconocer que los españoles vienen bastante tarde. Pero su modelo inmediato, el "Concert Spirituel" fundado por Philidor en París, sólo llega en 1725, del cual se salta a los del Hanover Square, en Londres, en 1775, y otros, a poca distancia, en Viena y en Amsterdam; por fin, los que se celebran en Leipzig en la famosa "Gewandhaus", no comienzan hasta 1777; así, pues, se verá que los madrileños no llegaron demasiado tarde, aunque después de su inauguración, relativamente brillante, sufrieron sensibles eclipses. Como

fué propio de los primeros conciertos de abono, al lado de obras instrumentales de cierta importancia, entre las cuales iba subiendo la de las sinfonías, se cultivaba preferentemente las obras de virtuosidad y, desde luego, las vocales en obras de buena categoría que provenían en línea recta de las sagradas, propias del momento del año. La solícita puntualidad de Cotarelo nos informa de los programas interpretados desde la fundación de los conciertos "espirituales" de los Caños; sin embargo lo que se dice de los primeros es muy escueto. Se tocaron sinfonías y se cantaron arias, eso es todo, junto a las obras para violín que tocó Antonio Rozzi y que no se mencionan, y un concierto de clarinete y fagot, no más detallado. En enero del año siguiente —y mientras que en un baile de abolengo italiano, *Las Máscaras en la plaza de Bolonia* se danzan "pasos de purichinela" junto al baile inglés, a la guaracha y el fandango, a más de la contradanza francesa como fin de fiesta— los conciertos se reanudan, no sin interés. La música sinfónica está representada por una overtura de Antonio Rossetti, que suponemos estaría compuesta al modo de las de Alessandro Scarlatti, es decir, de sus *sinfonie dinanzi il dramma*, a menos que el vocablo "overtura" no signifique que la obra estuviese compuesta según la manera de Lully y la overtura francesa. Una sinfonía de Michel Mortellari a quien se llama Don Miguel Mortelari figura a continuación. Los instrumentistas españoles de viento son por esta época muy notables. Los hermanos José, Juan y Manuel Plá fueron ejecutantes tan notables en el oboe que José, el mayor, apareció como solista en el "Concert Spirituel" de Philidor, en 1752, y sus hermanos pasaron a Stuttgart a formar parte de la orquesta de Jomelli. Varias obras para oboes y flautas concertantes, con violín y violoncello existen, firmadas con el solo nombre de Plá, en la Biblioteca de Karlsruhe.[21] Un italiano españolizado, Manuel Cabazza, era solista de oboe en la Capilla real española; en 1772 publicó varios tríos para instrumentos de arco y fué uno de los impugnadores de Eximeno. Las "canzoni" para fagot de Bartolomé de Selva fueron ya famosas en el siglo XVII y él mismo figuró en la corte de Breslau.[22] No en el fagot, muy cultivado como solista en los conciertos madrileños de esta época, sino su sustituto en las profesiones eclesiásticas, el serpentón, tuvo un "virtuoso" en el francés Bardin, a quien el duque de Osuna guardaba, aún en 1790, en su capilla privada. Los violinistas más distinguidos del momento, Pascual de Juan, que se había hecho popular bajo el sobrenombre de Carriles, el bilbaíno Rufino Lacy y el gaditano Felipe Libón, ambos de familia extranjera y ambos discípulos de Viotti, eran demasiado jóvenes en el momento en que comenzaron los Conciertos de los Caños; pero Libón tomó parte con su maestro en los "Haymarket Concerts" y parece ser que Haydn, que lo oyó en Londres, lo felicitó por su interpretación de sus cuartetos.[23] Vuelto a España, estuvo Libón algún tiempo al servicio del Rey, en 1796. Al comenzar el nuevo siglo se le encuentra por París, donde impri-

me, en la edición de Pleyel y en otras, seis conciertos para violín y multitud de obras para violín solo, entre ellas sus *Treinta Caprichos* dedicados a Viotti. Libón, como compositor, fué discípulo en Londres de Cimador, a quien hemos mencionado a propósito de los Pigmaleones conocidos en España. Los hermanos Carlos, José y Manuel Julián eran flautistas de suma notabilidad. Manuel figura con calidad de solista en un concierto para su instrumento en las sesiones de 1788. El violinista más brillante era, en ese momento, Gaetano Brunetti, que toca su correspondiente "concierto", sin que se mencione el nombre. El de Haydn aparece con una overtura, y como quiera que no parece fácil que fuese la introducción instrumental de alguna de sus operitas, lo más probable es que fuese alguna obra del tipo de las serenatas, casaciones o divertimientos. De cualquier manera, parece que sea ésta la primera vez que aparece en España el nombre de Haydn en un concierto público. Otra overtura es de Leopoldo Kozeluch, mientras que aparece en persona uno de los últimos cultivadores de la "viola de amor" Miguel Hesser, "célebre en toda Europa", según el programa y que a más de presentarse como solista en ese instrumento, que tras de una boga efímera estaba a punto de desaparecer, toca un concierto de violín y una sonata "al violín, sin arco" dice el programa "imitando al salterio", lo que debió de parecer muy bonito; ello se hacía "hiriendo las cuerdas con una pluma de lápiz". A más de esa curiosidad, Hesser hacía varias gracias en el violín, como José María Farina en su tiempo, entre ellas imitar en él otros instrumentos y "la voz de una vieja".* Un concierto de violín de Francisco José Pareja quizá estaría interpretado por él mismo, mientras que dos franceses, Carlos Caillet y Esteban François tocan un concierto de "Stamit" para fagot y clarinete.

Durante el luto por la muerte del rey, los cantantes italianos organizan algunas "academias" por varios sitios de Madrid. Su repertorio parece haber consistido en piezas pequeñas y trozos de canto. Los conciertos cuaresmales se reanudan en 1789 en el mes de marzo, inaugurándose con una sinfonía de Cimarosa, concierto de clarinete de Carlos Caillet, que pertenecía a la orquesta de los Caños y, quizá por primera vez en un concierto público en España, un rondó de Cristian Kaergen, tocado por él en el pianoforte, seguido de un trío de Pleyel. Un músico del rey de Polonia, Fabri, aparece como solista del arpa. El violinista José de León ofrece un concierto, no sabemos si como intérprete de sí mismo o de otro; por su parte, Hesser sigue haciendo tonterías en una obra violinística "alusiva a una corrida de toros". Manuel y José Julián tocan un concierto a dúo, para flautas, un terceto y una sinfonía, que es de suponer concertante, mientras que un señor Schmidt aparece con

* Esta tontería no era un caso insólito. En 1770 el abate Robineau escribía amplias melodías que *imitaban la voz humana*, en la cuarta cuerda del violín, lo cual había iniciado ya Leclair desde 1738. Véase: Marc PINCHERLE: *Les violinistes*. París, 1922. p. 111.

una sinfonía (que no es, quizá, sino del propio Stamitz). Otro concierto o concertista de violín es Melchor Ronzi, a seguida del cual aparece un concierto de dos oboes "con fagot obligado", figurando como intérpretes o autores Manuel y Antonio García, sin saberse del fagotista. Don Luis Misón, famoso por su menester de amable y prolífico compositor de tonadillas, escribe un concierto de dos flautas para los hermanos Julián, quizá el mismo acabado de reseñar. El violoncello aparece en otro concierto dado por Vicente Pareja, que era también músico del teatro, como Pedro Gurisuain, en un concierto de fagot, y Conrado Appenzeller, en un concierto de trompa.

En los conciertos de 1790 aparece una "mística Academia" de Metastasio, a cuatro voces, con música de Antonio Tozzi, al parecer, que era el director de la orquesta de la compañía de ópera; sendas sinfonías de Antonio Rossetti, con una orquesta de 54 instrumentistas, Antonio Salieri, Cimarosa y Haydn, programa que habrá de repetirse y seguirse en otro concierto por otra sinfonía "de las más modernas", del gran maestro. Otras hay de un maestro Pallieri de Prati, de Pablo del Moral, una "sinfonía nueva" de Pleyel, de Leopoldo Janebencks, mientras que los "concerti" son los de violín de José de León, de Melchor Ronzi, de clarinete por Carles y por Wisse, músico del teatro, como Francisco Rosquillas que toca un concierto de violón, es decir, de violoncello, y otro para el mismo instrumento por Francisco Vidal; de fagot por Moine, también músico de la orquesta; otro a tres para flauta, clarinete y fagot por José Julián, Wisse y François. Una dama alemana, Madame Baber, da un concierto "de salterio" y luego con León tocan un dúo de violines, "en cuyo instrumento es aún más hábil que en el salterio", y un divertimiento a nueve instrumentos obligados, de Pleyel. León toca además una sonata para violín de Antonio Lolli, que había estado en España en 1787 dando conciertos públicos, en Valladolid, por lo menos.[24]

Quince conciertos constituyeron la temporada de 1791. No se hace mención de sinfonías, sino de los conciertos para violín, clarinete, fagot y violón por los artistas de la compañía antes mencionados, más un cierto fagotista, monsieur Maus, y nuevas "Academias místicas" con música de Tozzi, el "drama sagrado" *Débora y Sísara,* de Guglielmi y una *Pasión de Cristo* de Paisiello. Tras de sus comienzos relativamente brillantes, los conciertos cuaresmales comienzan a decaer. La compañía de ópera también es inferior a las anteriores, pero en los años 1792 y 93 todo aparece supeditado a la actuación de cantantes de la mayor fama como Luisa Todi, la Banti y la Morichelli, con sus respectivas intrigas y celos recíprocos. Los conciertos siguen cultivando obras para solistas, que son los de la orquesta del teatro a quienes ya conocemos. Cotarelo, fatigado con mencionar las obras que figuran en los programas, dice que los de la Cuaresma de 1796 fueron muchos, sin que ofreciesen "circunstancia particular". Repasaremos rápidamente las óperas puestas

por primera vez en este tiempo para conocer sus autores, hasta que los reyes, cansados de proteger al teatro italiano, que no se sostenía con sus solos ingresos, deciden abandonarlos y en diciembre de 1799 se expide una Real Orden retirando el subsidio a los italianos y diciendo que, sin bailes, podrían sustituírlos bien los artistas españoles a fin de que cantasen en español y bailasen solamente "los propios característicos de estos reinos". La R. O. duró ocho años y justamente en 1808, en sus comienzos, quedó derogada. Mal tiempo de músicas.

Desde 1787 a 1799 las óperas más importantes que se estrenan en los Caños son, serias o jocosas, de Cimarosa, Paisiello, José Sarti, Pietro Guglielmi, el "célebre maestro" Félix Allesandri, Brianchi, Gazzaniga, cuyo *Convitato di pietra* se había estrenado con gran éxito en Venecia en ese año de 1787, pero que no llega a España, donde, en cambio, se representan otras varias óperas del músico veronés. Curiosamente, en el mismo 1787 se pone en la escena de los Caños un "baile trágico", nuevo, dice el programa, que no es sino *El Convidado de piedra*, mas sin nombre del compositor de la música, aunque sí el compositor e "inventor" del baile, que fué Domingo Rossi, el empresario por tantos años del teatro. La otra ópera "precursora" de la de Mozart, la debida a Vincenzo Fabrizzi, se escucha en los Caños en la temporada de 1796.[25]

El rey Carlos muere en diciembre de 1788, pero en abril del año siguiente ya hay compañía nueva dirigida por Domingo Rossi y que se divide en compañía de óperas y compañía de bailes; ésta, con Rossi como "compositor de bailes" y Salvatore Vigano y Rosa Pelosini como principales bailarines "serios". El director de la orquesta era Antonio Rossetti, de quien hemos visto que se escucha alguna sinfonía. Las óperas que siguen van con la música de Fabrizzi, Paisiello, Cimarosa y Sarti. Entre tanto llega el nuevo rey, y la ópera que en la segunda temporada del año, el 23 de septiembre de 1789, va a festejar a Carlos IV, es la famosa de Vicente Martin y Soler *Una cosa rara*, a quien el rey tenía pensionado en Viena. Pocas semanas después se pone en escena *El árbol de Diana*, también de Soler, estrenada en Viena cuatro años antes, con libreto del abate da Ponte. Siguen Paisiello; un Don Marcelo de Cápua, napolitano que estaba al servicio de la corte de Polonia, y que al año siguiente aparece como compositor de *La Estatua matemática o el anticuario burlado;** otro "célebre maestro" que es Luigi Caruso, a quien el programa denomina Charruso, napolitano de cierta facundia; Francesco Bianchi; Antonio Tozzi, "académico filarmónico de Bolonia"; Jacome Tritta (Jayme Tritto); Anfossi, Salieri y, entrando el año 1791, se representa la ópera cómica de Grétry *Zemira y Azor*, por primera y última vez en estos tiempos. Las nuevas compañías, siempre dirigidas por Domingo Rossi, tienen ahora

* ¿Un primer trasunto de "Coppelia"?

tres secciones: de ópera seria, de ópera bufa y de baile que, para poder funcionar, necesitan la protección de aficionados entusiastas y desprendidos entre todos los cuales descuella el Marqués de Astorga, hombre de una generosidad lírica nada común. Una "Asociación de Operas" se funda en la que al lado del marqués figuran el Conde de San Juan de Jaruco, el duque del Infantado, la condesa de Benavente, la de Alba, y otros próceres, cada uno de los cuales se encarga de determinado departamento, lo organiza y lo vigila. Gaetano Andreozzi viene para estrenar su *Angélica y Medoro* y dirigir las demás óperas de la temporada, que cantaba su mujer, Ana Andreozzi, y cuyo hermano Cristóbal era el empresario de las compañías de los Reales Sitios. Entre los compositores que aparecen por vez primera están José Giordanello, napolitano y Pedro Carlos Gullielmi, hijo del maestro antes mencionado, (Guglielmi); Fernando Paer, Domingo Della-Maria, el maltés Niccolo Issouard; un español, Nicolás Acero, que puso algunos trozos de música a un *Idomeneo;* Vittorio de Trento, Sebastián Nasolini, Niccolo Zingarelli, Cimador, entre otros autores ya conocidos, de los cuales Paisiello y Cimarosa hacían el gasto. Una *Ifigenia en Aulida,* saluda en calidad de ballet al Príncipe de la Paz en 1797; pero Gluck, que había aparecido en Barcelona con *Orfeo ed Euridice,* bien que denominado "como el célebre signor cavalier Cluch", en 1780, solamente aparece en los carteles de Madrid el último año del setecientos, y en su primer día, es decir, el primero de enero de 1799, con el *Orfeo.*

Aun cuando el Marqués de Astorga sufraga los déficits que constantemente sufren las compañías, en este último año del siglo alcanzan la cifra de tres millones. De nada vale que las compañías compartan la ópera en italiano con funciones en español, en una "compañía de representación española" y otra "compañía de bailes". Esta vez fué el Gobierno quien por medio del Príncipe de la Paz autoriza el pago de tan subidos alcances; pero Rossi suspenderá sus piruetas y el teatro pasará, momentáneamente a otras manos. En seguida viene el fracaso. Ya cansados los gobernantes; apenas interesado el gran público, aun cuando algunos aristócratas como los mencionados defendiesen el espectáculo, el Rey, inspirado por Don Manuel Godoy, dicta su R. O. del 28 de diciembre de 1799 y la ópera italiana se eclipsa, aunque no desaparece enteramente, hasta el año de la guerra de Independencia, según se ha indicado.

No es que la ópera italiana constituyese un espectáculo exclusivamente cortesano, aunque lo fuese notoriamente, sino que las capitales más importantes de las provincias o ciudades ricas se permitieron el lujo de cultivar más o menos brillantemente ese género lírico. Barcelona, Cádiz, principalmente, y en seguida Valencia, Palma de Mallorca, Zaragoza, Sevilla, Córdoba, Logroño,

Cartagena, Pamplona y Bilbao cultivaron en mayor o menor cantidad un repertorio que era, en sustancia y salvo ligeras diferencias, el que traían a España las compañías italianas, cortadas todas por el mismo patrón que las de Madrid, y apenas distinguidas unas de otras sino en el número y grado de las estrellas de canto que figuraban en ellas. Naturalmente, Barcelona prevalece sobre las otras ciudades. La primera compañía italiana aparece allí en 1750, en el Hospital de Santa Cruz. Sus espectáculos fueron precedidos por lo que antes de la ópera italiana circulaba por el resto de la Península: fiestas palaciegas, "loas armónicas" y zarzuelas más o menos italianizantes, pues que el sentimiento de lo castizo se vertía en los moldes del teatro menor. Apenas hay algo que subrayar relativo a esas temporadas, que con lapsos de varios años, según lo imponían los sucesos de la Corte, se suceden en Barcelona en la segunda mitad del siglo, con compañías que son las que van y vuelven de la Corte. Un *Impostor (L' Impostore)* con música de Cocchi y Scarlatti (que habría de ser Giuseppé, el sobrino de Alessandro, que todavía no se había trasladado a Viena, se canta en 1752), por más que los diccionarios líricos no registren el título de esta ópera, cosa bastante frecuente, obligando a Cotarelo a advertirlo en cada caso, no sin gran satisfacción para su puntualidad de erudito. Gioacchino Cocchi era napolitano como Giuseppe Scarlatti, casi de su misma edad y de carreras parejas. Otros compositores, napolitanos en su mayor número, que Barcelona disfruta o conoce antes que la corte, fueron Porpora, Traetta, Gassmann, Sciroli, Astarita, Juan Ferandini y Zingarelli, en óperas no conocidas en la Corte, como tampoco otras de maestros normalmente representados allí, lo cual supone un cuidado especial en la selección del repertorio, a más de adelantarse Barcelona en los bailes ya famosos en otros teatros europeos. Algún músico catalán como José Durán, maestro de capilla de la corte de Nápoles, hace oír un *Antígono* en 1760 y un *Temistocles* en 1762. También se adelanta Barcelona en presentar obras de Nicolo Piccini (en 1761, con *La Buona Figliuola* y en 1762 con *La Astrologa*, a las que siguen otras) mientras que las de Gluck aparecen en 1780, con el *Orfeo*. La orquesta barcelonesa, en 1783, se componía de cinco primeros violines, cinco segundos, un violoncello, un contrabajo, dos trompas, dos oboes y un *triolet*, instrumento muy poco usado este último, y que es, en efecto, una triple flauta vertical, de difícil manejo y mediocre resultado.[26] Otro compositor español, Carlos Baguer, estrena en Barcelona una ópera basada en la comedia de Moreto *El Desdén con el Desdén*, en 1797, y al año siguiente se estrena un *Telémaco* del famoso guitarrista Fernando Sors. Los catalanes se resistieron, al decir de Virella y Casañes, a la orden regia de 1800, en la que se prohibía cantar en italiano en ningún teatro de España; orden que parece un tanto arbitraria por cuanto que, según hemos visto, la razón de retirar sus subsidios a la compañía italiana del teatro de los Caños fué su mal

éxito monetario. Sin duda los monarcas velaban porque sus demás súbditos no corriesen semejantes peligros económicos. O bien no querían que otras ciudades tuviesen óperas si Madrid no las tenía.

En Cádiz hay ya óperas italianas en 1761 y se ha hecho mención de qué buena altura musical tenía esta capital andaluza de tan milenario prestigio, dormida después, mientras escuchaba el son de las campanas de su catedral sumergida, y que, en el siglo XVIII va a ponerse al nivel de Sevilla y aún le supera entrando el siguiente con su florón de ciudad liberal que abre Cortes desafiando a la Metrópoli. Fué novedad escuchar una ópera de David Pérez, español de Nápoles, que desde años antes (1752) era maestro de la Real Capilla de Portugal y de quien Farinelli cantaba, aunque no en España, su ópera *Alejandro en las Indias* con que se inauguró el teatro lisboeta (1755) en medio de un serrallo de eunucos. Sciroli, Palavicini, Auletta figuran entre los autores desdeñados en la corte. Más tarde alternan los bailes con las óperas y sus repertorios normales en España, hasta 1792.

En Valencia hay fiestas operísticas oficiales desde 1728. Acababa de llegar de Italia Francesco Coradini y no dejará de utilizársele al efecto; pero el arzobispo es enemigo de las óperas y del teatro en general y consigue que en todo el reinado de Fernando VI no haya espectáculos en Valencia. En 1768 comienzan a cantarse algunas óperas de Piccini, Galuppi, Fischietti, Sacchini, Marescalchi, Rutini, Gassmann, y una ópera de Francesco di Maio titulada *Motezuma*, que se dice basada en la Historia de México, de Solís.* Es de notar que en esa noche apareció tocando su violín a solo el "celebre signore" Filippo Manfredi, al gran amigo de Boccherini, con quien dicen sus biógrafos que vino a España. Sin duda ambos debieron de venir por la costa levantina, desembarcando acaso en Valencia, donde Manfredi se quedó, mientras que Boccherini seguiría para la corte, pues que le hemos visto aparecer (aunque la referencia es un poco vaga, por la manera de estar redactada) en el teatro nuevo de Aranjuez en la primavera de ese año de 1768, mientras que la aparición de Manfredi ocurre en el otoño. Las últimas representaciones líricas en Valencia, dentro del siglo XVIII, llegan hasta 1774.

Las temporadas líricas en las demás capitales y ciudades españolas no tienen otro interés sino por lo que significan dentro de la vida social de la segunda mitad del XVIII, pues que, menos que de imitar a la metrópoli, lo que indican es que esos grupos sociales provincianos aspiraban a vivir el ambiente artístico de su momento, tanto como el intelectual que tenía tan brillante representación en la "escuela de Salamanca", en la Asturias de Jovellanos, en Galicia o en Sevilla; pero es de señalar que ambas actividades, la literaria y

* Estrenada en Turín en 1765 con mucho éxito, ponderándose lo expresivo de su música. Maio o Majo tenía entonces veinte años. (OpE, p. 273).

la musical, no parece que hayan ido estrechamente unidas,* de manera que la aspiración de Iriarte para tocar simultáneamente ambas cuerdas de la misma lira no dejó de ser expresión de un buen deseo, que tampoco va a realizarse en el siglo entrante, pese a rasgos aislados, como el de Quintana, joven de treinta y tantos años, lanzando versos de una melifluosidad, metastasiana también, a la soprano celebérrima Luisa de Aguiar y Ferreira, más conocida como Luisa Todi, la "Sirena portuguesa".

Aunque España haga en este momento un papel de importadora de arte, de filosofía y de literatura, no deja de enviar artistas a Europa; no con un carácter nacional, sino, al contrario, para subrayar mejor su papel de satélite en el arte lírico, tanto como el de la mejor música instrumental. Hemos mencionado a solistas, notables entre los más reputados en su profesión que hallaron acomodo en cortes extranjeras; a los compositores de música de cámara que seguían con fidelidad los modelos del clasicismo dieciochesco, el cual, a su vez, nos había enviado ejemplares notables, desde Domenico Scarlatti a Luigi Boccherini. Los que traen a España los Borbones para escribir la "nueva" música de las óperas ya en curso (sobre lo cual hacen el hincapié suficiente) no fueron de la misma talla. En cambio, algunos de los compositores "italianizantes" de óperas, sí figuran en un buen nivel, aunque no sin despertar alguna vez una sonrisa irónica, como la de Don Juan cuando encomia a Leporello las grandes bellezas de *Una cosa rara.* El más notable entre los "italianizantes" (como habrá de decirse entre los "afrancesados" tratándose de otros aspectos, tiempo después) fué el catalán Domingo Miguel Terradellas, que había sido discípulo de Francisco Valls. En el contacto, ya dilatado, entre España y Nápoles, el arte lírico va a tomar en el siglo XVIII la importancia que tuvo en tiempos anteriores el arte del clave. Terradellas entra en Nápoles en el Conservatorio de Santo-Onofrio, que dirigía Durante, y en 1739 tiene su primer éxito con una ópera basada en un texto de Apóstolo Zeno. El camino normal lleva de Nápoles a Roma. Su *Merope* triunfa en 1743 y con ello comienza con paso firme una carrera que lo lleva después a París y a Londres. De un dramatismo severo y concentrado, alguno de sus comentaristas presenta a Terradellas como un precursor, en cierto modo, de Gluck, y es Grétry quien hace su elogio en ese sentido.[28] Girolamo Abos, nacido en Malta de familia española; Diego Nasell, aragonés de origen; David Pérez, también nacido en Nápoles de familia española; Francisco Javier García, a quien se conocía en Nápoles con el sobrenombre de "lo Spagnoletto". El violinista Pedro Martínez; Manuel Gaytan y Arteaga y José Durán, pertenecen a este grupo de "músicos híbridos, sin carácter verdadero, que al dejar de ser espa-

* Salvo el influjo que algunas formas métricas del drama metastasiano, como la llamada "Octavilla italiana" ejerce en los poetas de esas escuelas, influjo extendido más tarde a la propiamente romántica.[27]

ñoles en lo fundamental no llegaron a ser enteramente italianos" según lo estima Mitjana, cuando los cita.[29] No sin merecer los reproches de quienes se estimaban guardianes de la buena tradición que, como tal tradición, es la vieja: así las óperas, ya aludidas, de Don José Durán, maestro de capilla de la Seo de Barcelona, a quien Don Santiago Casellas regaña severamente. Durán replica. Sobreviene una contienda de apreciaciones técnicas y ambos contendientes apelan para dirimirla al pobre Padre Martini, siempre en estos trances.

Si no de mayor personalidad, a lo menos de una verbosidad amable y fácil, impersonal de todo punto, pero a lo menos espejo claro de la moda imperante, fué Vicente Martín y Soler, natural de Valencia (1754); niño de coro, según fué lo propio en la educación musical de la época, sobre todo en España, donde no había escuelas más sólidas, pero de las que los tiernos infantes apenas pensaban sino en escaparse. Organista en Alicante y luego en Madrid, marcha a Nápoles en 1780 con su indispensable ópera metastasiana bajo el brazo. Al año siguiente estrena en Florencia, durante el Carnaval, una *Ifigenia en Aulida,* que es bien recibida y le acarrea encargos sucesivos. Una cantante, Ana Storace, lo interpreta con felicidad y tras de ella va Martín a la corte de Viena, donde conoce a Da Ponte, que parafrasea a Goldoni en honor de Martín conforme habría de hacerlo con los franceses en honor de Mozart. *Una cosa rara, ossia Belleza ed Onesta* se estrena en el Teatro imperial en 1786, en la que Da Ponte creía parafrasear a Calderón aunque lo hiciese con Vélez de Guevara (en su comedia *Luna de la Sierra).*

En 1788 marcha Martín y Soler a San Petersburgo, en cuya corte resplandecía la gran Catalina y en la que "Martini lo Spagnuolo" va a conocer también días brillantes. Que se apagarían presto, para morir casi en la indigencia, pasado lo efímero de su brillantez, en 1806.

Lo que España demuestra en estos años próximos al Romanticismo, apenas sale de su vecindad con la Ilustración francesa, no es gran cosa en materia de música. Es un hecho notable que quienes más abiertamente, o más ásperamente, proclamaban su españolismo, su casticismo y su sentido tradicional, tanto en el pequeño teatro de sainetes como en la literatura que aspiraba al porte más elevado, fuesen espíritus reaccionarios, poco o nada sensibles a los avances estéticos y a las nuevas inflexiones de la poesía, desde Inglaterra a Alemania. La rápida ascensión del movimiento romántico a un primer plano en la vida europea, y sobre todo en el país donde el Romanticismo va a afirmarse primero y con acentos más inequívocos, en Alemania, procede, por lo contrario de saber escuchar lo tradicional con oídos nuevos. No ocurre así en España y por eso el Romanticismo tarda en manifestarse con suficiente robustez. Con ello tomará un aire de préstamo, después de que los alemanes mismos viesen en España un país precursor de ese movimiento,[30] aunque en realidad ese punto de vista fuese sólo ilusorio. Hablaremos de él en seguida.

Por el momento, lo que precisa decir en este instante de tránsito del siglo XVIII al XIX es que la tradición y la novedad, la fuerza y la gracia, la delicadeza y la robustez, la técnica aprendida y la personal se afirman en España en un artista de temple único, de realizaciones únicas también, que si no tenían siempre la impecabilidad de los franceses, tampoco tuvieron la avidez de sus antecesores españoles ni la insulsez de los alemanes del "Sturm und Drang", aunque ese artista sea compendio y resumen de todo un "sturm und drang" español: observador de Mengs y de Tiépolo, sensible a los amables influjos de Claudio Lorena, observador un poco con el rabillo del ojo de los retratistas ingleses, desde la severidad de Raeburn a la elegancia de Gainsborough: español hasta el límite, sensible, fiero, soñador, delicado, realista, idealizador, todo junto y todo a punto de sublimidad, ese artista es el Beethoven español de la pintura y se llama Francisco Goya. Pero es en el mismo capítulo en que se habla de Beethoven donde una mención de Goya ha de resultar mejor encuadrada.

NOTAS

[1] MITJANA, *op. cit.*, p. 2183.

[2] Según PICQUOT: *Notice sur la vie et les ouvrages de Luigi Boccherini*, París, 1851, Manfredi y Boccherini habían llegado a París en 1768, tomando parte en el "Concert Spirituel". Incitados por el embajador de España, debieron de ponerse en camino hacia Madrid muy temprano en ese mismo año, pero fueron mal recibidos en la corte y solamente el infante don Luis, hermano del rey, los admitió en su "camera". En los *Apuntes biográficos* sobre Boccherini, su biznieto don ALFREDO BOCCHERINI Y CALONGE (Madrid, 1879) menciona un "Concerto à grande orchestra composto in Madrid per l'Academia dello scaños del Peral l'anno 1769". Pero en una representación del "drama en música" titulado "Motezuma", con música de Francisco Mayo (Majo o Maio) que se representa en el teatro de la sala del Excmo. Sr. Duque de Gandía, en Valencia, en el otoño de 1768, se dice que el aria del acto segundo "Se amore il cor m'accende" estuvo compuesta y acompañada al violín a solo del *célebre signore* Filippo Manfredi di Lucca. La abundancia de nombres italianos en las representaciones de óperas celebradas en las ciudades del Levante español "prueba que era continua la corriente inmigratoria de artistas italianos" (OpE., pp. 273 *s.* y 288). Cabe la posibilidad de que Manfredi y Boccherini llegasen a la Península por el camino, marítimo probablemente, de aquellos otros y que entrasen en España por Barcelona o Valencia, de donde se dirigieron a Madrid. Boccherini se habría anticipado a Manfredi en algunos meses, pues que aparece tocando el violoncello en el teatro de Aranjuez todavía en la primavera de 1768.

[3] Según Mitjana era el rey quien tocaba el violín primero.

[4] Otros violinistas en ese momento en la corte están mencionados por MITJANA, *op. cit.*, pp. 2186 *ss.* y 2188 *ss.*

[5] *Ibidem*, p. 2188.

[6] Don Enrique Cabalt de Ataide y Portugal se daba a sí mismo el título de "aficionado", como Alberti. SALDONI (*Efemérides de Músicos españoles*, vol. IV, p. 22) lo llama solamente Enrique de Ataide y Portugal y lo cree extranjero. Según sus inseguras referencias, Ataide habría publicado otras obras en Madrid en mayo de 1800.

[7] Mitjana, *op. cit.*, p. 2180.

[8] Edición de "La Lectura", Madrid, 192 , p. 281.

[9] Madrid, Barcelona y Cádiz, OpE., caps. VIII y IX.

[10] Sobre estos compositores, *vid.* J. SUBIRÁ, *La tonadilla escénica*, Barcelona, 1933, pp. 111 y 159 etc.

[11] Cotarelo, Carmena, Virella Casañes, Mitjana: obras citadas.

[12] OpE., cap. I, *Influencia del teatro italiano sobre el nuestro en el siglo* XVI. *Los cómicos italianos en España.*

[13] Vol. II, Cuarta Parte, cap. IV, nota 3, pp. 124 *ss.*

[14] OpE., p. 99.

[15] Detalles sobre la llegada de Farinelli a la corte madrileña, etc., en OpE., pp. 102 *ss.*

[16] *Ibidem*, p. 134.

[17] Vol. II, p. 12.

[18] Metastasio llamaba a Farinelli en sus cartas "mi carísimo Gemelo". Sobre su amistad, su correspondencia y las obras que escribe para el cantante, *vid.* OpE., pp. 185 *ss.*

[19] *Ibidem*, p. 291.

[20] La de Pergolese parece que no se representó en España hasta mucho más tarde.

[21] Mitjana, *op. cit.*, p. 2190.

[22] MITJANA, *Ensayos de crítica musical*, segunda serie, Madrid, 1922. Un músico español desconocido: Fray Bartolomé de Selma y Salaverde.

[23] Mitjana, *op. cit.*, p. 2185.

[24] Vol. II, p. 265.

[25] Mitjana, *Discantes y Contrapuntos*, Valencia, 1905. Don Juan en la música.

[26] Sobre el "triolet", *vid.* N. BESARABOFF, *Ancient European Musical Instruments*, Boston, 1941, p. 74. Un ejemplar de dicho instrumento se conserva en el Museo de Bellas Artes, sección de Música, en Boston.

[27] ALFRED COESTER, *Influence of the Lyric Drama of Metastasio on the Spanish Romantic Movement, Hispanic Review*, enero de 1938. Un ejemplo muy conocido de la *octavilla italiana* es el que se encuentra en la *Canción del Pirata*, de ESPRONCEDA. La octavilla, en versos de cuatro sílabas: "Veinte presas — Hemos hecho — A despecho — Del inglés", etc., se intercala entre cuartetas octosílabas. En *El Mendigo* la octavilla va seguida de una décima en el mismo metro.

[28] Mitjana, *op. cit.*, p. 2197.

[29] *Ibidem*, p. 2203.

[30] Los Enciclopedistas habían preguntado: "¿Qué ha hecho España por Europa? y DENINA responde en un discurso dirigido a la Academia de Berlín en el sentido de que Francia debía más a la Edad Media española que todas las demás naciones europeas a Francia. El opúsculo, también publicado en español y en el mismo año, se titulaba *Réponse à la question: Que doit-on à l'Espagne?*, Madrid, 1786. Sobre este género de controversias, *vid.* AP., vol. I, pp. 58 *ss.*

SEPTIMA PARTE

EL SIGLO XIX

EL MOVIMIENTO ROMANTICO

Primer período:

1800-1830.

CAPITULO I

La antítesis "clasicismo-romanticismo". Goethe. Schiller. Los Schlegel. Byron. Caracteres entendidos como propios del Clasicismo y del Romanticismo. Forma y expresión. Caracteres del estilo. La Naturaleza pintoresca. La Naturaleza en el período clásico. Sentido propio y sentido común. El sentimiento de la Naturaleza en el período barroco. La Naturaleza como construcción convencional. "L'Usage". El "Decorum". La peluca como símbolo. Desaparición del "decorum" y aparición del "filisteo". La vulgarización. El turismo.

La imaginación romántica. Centrismo clásico y excentricidad romántica. Ritmo en los períodos estilísticos históricos. Clasicismo helénico y romanticismo semita. Razón y pathos. Clasicidad y Dogma. La "charitas", principio romántico. Panhelenismo y Catolicismo. El siglo XVI *en Italia. Shakespeare y Cervantes. Preciosismo, conceptismo, culteranismo.*

Los utopistas. Aparición y extensión del vocablo "romantic". Lo "romanesque", "romantisch" y lo "romántico". Del "roman" medieval al "roman-feuilleton". 1800. La primera generación romántica. Obras y hechos significativos hasta 1830.

LA DIVISIÓN de la poesía en dos grandes continentes que Goethe bautizó como "poesía clásica" y "poesía romántica", según lo explicaba a Eckermann en la conversación anteriormente aludida,* demasiado general y sintética como es, tiene importancia porque plantea las cosas que separan los dos mundos del espíritu, entre el siglo XVIII y el XIX, de una manera decisiva y por primera vez. Es útil, para explicar los caracteres de una y otra con la claridad posible, aceptarla provisionalmente. Sobre su base se irán dibujando en seguida ambas figuras que, como en el grupo griego de los Dióscoros, aun separados sus cuerpos y sus almas en una individualidad que hace al uno mortal, inmortal al otro, apenas podríamos distinguirlos por la forma exterior de sus admirables contexturas físicas. Por la presencia de determinados objetos simbólicos que el escultor colocó en manos de ellos es cómo sabemos quién es cada cual y, ellos mismos, al echarse los brazos al cuello, se unen tan estrechamente como lo permite la dignidad clásica, el "decorum". Mas ese abrazo sirve de símbolo a su vez, y nos indica que clasicismo y romanticismo no están separados, como Europa y América, por un mar océano, sino que, al igual de las viejas culturas mediterráneas, la asiática y la griega, por ejemplo, por diferentes que puedan ser en sus esencias y en sus accidentes tienen entre sí lazos fraternales que unen al mismo tiempo que separan.

* Sexta Parte. Cap. II.

Goethe vinculaba el mundo clásico de la poesía a un concepto objetivo del mundo. El mirador de Schiller, en cambio, estaba dentro de sí mismo. Su romanticismo era consecuencia de su concepto subjetivo. Sobre este dualismo fundamental son los Schlegel quienes establecen la doctrina de lo clásico y de lo romántico que se extiende "en tiempos románticos" y que continúa vigente salvo entre quienes han querido ver, recientemente, las cosas más de cerca, encontrando que la simplicidad de las definiciones inducía al error histórico y filosófico habitual. Mas, conforme vamos procediendo a examinar los detalles del paisaje, siempre podremos distinguir en él dos términos esenciales: cerca y lejos, alto y bajo, cielo y tierra. Tal la antítesis, o mejor, dicotomía "clasicismo" y "romanticismo" que, como veremos pronto, radica solamente en una distinta trayectoria del espíritu hacia la obra y, de un diferente equilibrio, en ella, entre el contenido espiritual y la forma artística. Preciso es aceptarla, puesto que así ha sido planteada históricamente y porque su utilidad dialéctica es superior a otros procedimientos que intentan analizar la transformación de las técnicas estilísticas peculiares en ambos siglos, lo cual es, desde el plano de la crítica, el núcleo del problema; vocablo que podemos emplear aquí en un sentido aristotélico. Para llegar a la conclusión, que a nuestro juicio supera a cualquiera otra, de que a pesar de aparentes antagonismos o antinomias, la transformación aludida es lógica, gradual y orgánica; a veces, con una continuación de los mismos caracteres vistos bajo otra luz, que suele ser el diferente ambiente social; a veces, simple cuestión de dosis y de proporción. Si, anticipándonos a ulteriores desarrollos, avanzamos que romanticismo equivale a excepción en la medida que clasicismo equivale a generalidad; el primero como fuerza centrífuga conforme es fuerza centrípeta la del clasicismo (y los planetas ruedan por el orbe sujetos a ambas fuerzas); que el romanticismo significa exageración, exaltación conforme el clasicismo proclamaba la regularidad y la ponderación, habremos planteado otras dicotomías que derivan de Goethe primero y de los Schlegel después, pero que tenían su correlación en Byron, romántico ejemplar cuando dividía el mundo en dos reinos, el de la Naturaleza, *"realm of Nature"*, y el del hombre, *"realm of Man"*, que no es sino otra manera de decir, con vocablos distintos, lo propuesto por Goethe.* Más aguda es la distinción de Pascal, en pleno período clásico (y repito que "clásico" significa aquí el clasicismo francés en el teatro y la poesía que van desde los últimos años del siglo XVII a los primeros del siglo XVIII, centrándose, tras de Chapelain, Guez de Balzac y Malherbe, en el "Art Poètique" de Boileau, como su tabla de la Ley),[1] cuando ve que el mundo puede concebirse según un "esprit de géometrie" o según un "esprit

* Los dos mundos son de tradición. "En Santo Tomás, el *"orbe naturalis"* y el *"orbe moralis"* se compadecen". (Paul LANDSBERG, *La Edad Media y nosotros*. Madrid, 1925, pág. 33.

de finesse". La capacidad de abstracción, de objetividad del espíritu geométrico puede llegar, por la simple virtud de la lógica, a establecer un mundo encerrado en las coordenadas cartesianas. El "esprit de finesse", casi intraducible, tan concreto y subjetivo, tiene su aplicación sobre cada matiz de la vida, en un mundo que no es el de las leyes mecánicas sino el de las afinidades espirituales. Y Pascal, geómetra intuitivo desde su infancia, asciende cotidianamente por la escalera sutil del misticismo.

Reduciendo a sus factores más simples lo que ha quedado expuesto con la extensión compatible con el propósito de este libro en el capítulo I de la parte anterior, podremos establecer una serie de proposiciones contrapuestas sobre la supuesta antítesis "clasicismo-romanticismo" a fin de establecer un cuadro provisional de sus caracteres predominantes. El orden en que los presento no es eventual, sino que establece el desarrollo de ambas estéticas. En ambas exposiciones, el horizonte va desde su más ancho círculo, "horizonte racional", al más próximo y cerrado. Universal el primero, estrechamente apegado a nuestra sensibilidad el segundo. Más general aquél; más intenso este otro. Las etapas, en ambos, según ha podido verse, han ido sucediéndose históricamente, con el resultado final de que los caracteres románticos parecen ir presentándose como intensificación de un elemento expresivo, intensivo, en los caracteres clásicos. Lo romántico, pues, aparece, por lo que al *"realm of the spirit"* se refiere, definiendo un proceso cuantitativo (como el movimiento constantemente acelerado).[2] Pero no en el *"realm of form"*, en la fenomenología del Arte, que se establece en formas diferentes según las transformaciones de los elementos estilísticos. Diferentes elementos del estilo corresponden a las diferentes fases que integran las series de caracteres que se proponen y, solidariamente, una "evolución" de las formas que, entre el siglo XVII y el XIX suponen, musicalmente, una evolución del sentimiento armónico y tonal con su reflejo formal sobre la estructura de la Sonata-Sinfonía.

Coteje el lector, frente a frente, ambas series de caracteres:

CARACTERES ENTENDIDOS COMO CLASICOS:	CARACTERES ENTENDIDOS COMO ROMANTICOS:
Sentido común, (general) *(common sense, sens commun).*	Sentido propio, (peculiar).
Lo universal percibido a través de lo genérico.	Lo universal percibido a través de lo particular.
Objetividad (lo "real").	Subjetividad (lo "ideal").
Razón.	Intuición.
Ley "natural". Tradición *("usage")*	Imaginación. Espontaneidad (lo "insólito").
Centro.	Excentricidad.
Naturaleza como convención.	Naturaleza como sentimiento.
Imitación.	Expresión.
Regularidad. Normalidad	Originalidad. Novedad.
Decorum.	Libertad.
Forma razonable. Reglas.	Forma autónoma. Independencia.
Ponderación.	Superación.
Genio como "ingenium".	Genio como revelación.
(Políticas reaccionarias) Monarquía centralista. Cesarismo.	(Extremismos políticos) República federal. Socialismos.

Un examen, aun somero, de esos pares de conceptos sobre cuya oposición se establecen los grandes círculos tangentes que corresponden al mundo clásico-francés del XVIII y el mundo romántico anglo-franco-germano, encerrados entre tierras vagas o anchos mares, como en los "mapamundi" de nuestras escuelas de infancia, deja ver que esa oposición es a su vez convencional, y valedera más en "grado" que en sustancia. Porque se observa fácilmente que los caracteres que se suponen propios del clasicismo persisten en el mundo romántico y viceversa: sólo la proporción es diferente, pues, que como Taine dice, un carácter esencial o primario del mundo clásico pasa al romántico en condición subordinada y al contrario. El hecho de que el mundo racionalista y barroco sentase sus cimientos sobre la sociedad más dilatada no excluye lo personal en la inventiva de un autor, como La Fontaine, por ejemplo; mientras que el Romanticismo, a pesar de todos sus desdenes hacia el "filisteo", es sobre los grandes públicos "que pagan" sobre quienes asienta sus grandes instituciones artísticas, desde el teatro a los grandes conciertos sinfónicos. El sentimiento de la Naturaleza es tan viejo como la poesía misma y hay pocos pasajes tan llenos de una y de otra en toda la literatura mundial como aquel en donde el salmista canta cómo "alzaron los ríos su sonido"; cómo "alzaron los ríos sus ondas"; esos ríos de Babilonia cuyas orillas están plantadas de linaloes y en cuyos sauces cuelgan las arpas los hijos de David, enmudecidos.* O cuando

* Salmo 93, 3. - idem. 137.

los soldados de Jerjes divisan el mar desde una colina y lo saludan con gritos de júbilo. Está claro que el mundo no había esperado a los románticos para descubrir los efectos de la imaginación, pero el problema se plantea de una manera diversa en cada tiempo. Lo que importa es analizar en qué sentido estaba empleada esa facultad antes y después que ellos; si la imaginación se ejerce sobre un estilo prefijado de antemano, como en el caso de un Mozart y en general de los sinfonistas de Mannheim y Viena que, con ello, van afirmando paulatinamente el estilo, conforme su imaginación específica, al ejercerse sobre la estilística, modifica sus rasgos de una manera casi insensible de uno a otro compositor, muy perceptiblemente a lo largo de algunas décadas. O bien, si la imaginación se ejerce, como en Beethoven y en seguida en la mayor parte de los románticos, en el sentido de la novedad del estilo. Importa decidir si la imaginación está puesta al servicio de la forma retórica o al de la expresión de los sentimientos que, o no habían entrado antes en cuenta, o habían entrado solamente de una manera marginal. ¿Forma de qué?, puede preguntarse. De los elementos del estilo. ¿Expresión de qué? De lo que mueve a la invención. Ambos módulos entran en cuenta tanto en la creación clásica como en la romántica. De su conjugación depende un resultado que pertenecerá mejor a un régimen o al otro. Entre los llamados clásicos, la invención estaba acuciada por sutilezas de estilo; entre los románticos, es el estilo el que está movido o decidido por la invención. A esto último es a lo que se aplica el nombre de "expresión", como fenómeno estético. Si a posteriori se le rodea de una historieta dramática o bucólica, de una descripción de paisaje, de un estado de ánimo, ello responde a lo propio del "estilo de vida" del tiempo y a los gustos de la sociedad coetánea; pero no es un asunto fundamental de la estilística, sino accesorio. Así entendía Boileau como "ornamentos recibidos" *(ornements reçus)* los elementos estilísticos o tópicos griegos y romanos —más romanos que griegos— del clasicismo francés del siglo XVII, conforme el sentimiento de la naturaleza pastoril, el claro de luna, las marchas fúnebres y el heroísmo militar eran *"ornements reçus"* por Beethoven del romanticismo poético que acababa de precederle.

La fusión o confusión de elementos estilísticos específicos y tópicos pintorescos se acentúa constantemente a lo largo del Romanticismo y llega a su auge en el Impresionismo, desde los "Años de Peregrinación" de Liszt a las piezas para piano de Debussy; pero no es un hecho netamente romántico. El sentimiento "pintoresco" de la Naturaleza, es decir, lo natural concebido a la manera de un pintor, viene de los tiempos clásicos y es una consecuencia directa de su concepto de la Naturaleza como un orden convencional creado por los poetas del salón francés. Ni lo que los franceses del XVII y del XVIII estimaban por Naturaleza ha existido nunca, ni el hombre primitivo de Voltaire y de Rousseau fué sino una invención suya, ni ninguno de los clásicos había

asomado sus narices más allá de las lindes de los bosquecillos que separaban su ciudad del mundo misterioso del "paysan" y de la agricultura.[3] Viajar era, en su época, tan difícil e incómodo como en tiempos de Augusto[4] y cuando la Princesa Palatina salía a los bosquecillos de Fontainebleau o de Versalles lo hacía en carroza dorada, con espasmódicos sombreros de plumas y faldas de una abundancia avasallante. La Naturaleza, cuando estaba vista de cerca sólo producía en el hombre del clasicismo parisiense el *terror pánico* que había producido al hombre de las cavernas. Un viajero alemán que cita Babbitt [5] encuentra que los Alpes son una aglomeración odiosa de escombros que la Naturaleza ha amontonado a fin de dejar limpias las llanuras de la Lombardia, donde el paisaje es mucho más cómodo y placentero. Los paisajes suizos, que tanto influyeron sobre los románticos, sólo son románticos mientras son pintorescos, es decir, mientras los pintores o los grabadores los exhiben; en la realidad natural sólo sirven como fondo escenográfico para las hosterías a las que puede llegarse en un par de horas de camino. Pero sus profundos abismos, sus barrancas de infierno, sus cascadas pavorosas, sus bosques llenos de fantasmas sirven a lo menos para que el romántico desdeñe a Le Nôtre y a sus jardines, con su "exacta simetría" que produce tristeza a las miradas,[6] al paso que los jardines propuestos por Rousseau en la "Nueva Eloísa" resultarán mucho más sentimentales, con sus ruinas y sus sepulcros y sus sauces llorones que todavía inspiraban nostalgias a Alfredo de Musset. Los bellos paisajes eran fruto de la imaginación de pintores del clasicismo romanticista de Claude Lorraine o del prerromanticismo ebulliciente de Salvator Rosa:

> *Whate'er Lorrain light touch'd with softening hue,*
> *Or savage Rosa dash'd, or learned Poussin drew,**

dice Thomson, y es interesante observar sus adjetivos, "savage" en el caso del italiano, "learned" en el del francés: ilustración, buena escuela, sobre la cual toda la convención acerca de lo Natural se basa en esa época. Julio César Escaligero (Julii Caesaris Scaligeri), que pasa, para algunos comentaristas franceses como Lintilhac, por ser *"le fondateur du classicisme"* en sus "Poetices libri septem" de 1561 [7] no se engaña ni engaña a nadie cuando decía que si Virgilio creó una "segunda Naturaleza", mucho mejor arreglada que la primera, a la que afean sus montañas irregulares y sus cielos donde todas las estrellas están revueltas, (al decir de otro clasicista), lo lógico y razonable consistiría en no preocuparse por la naturaleza natural, sino en imitar a la naturaleza virgiliana. Con ese precepto queda enunciada en sus puntos esenciales la estética del clasicismo, por lo que a la Naturaleza y a su imitación se refiere. Al lado de la "Poètique" de Escaligero, *"chef d'oeuvre de ces codi-*

* En HAZLITT's *Table Talk*, Ensayo II (On the pleasure of painting).

fications dogmatiques dont la principale erreur était de prendre les régles pour une méthode infaillible, pour les conditions necéssaires et suffisantes de la perfection litteraire",[8] la "Poética" de Rengifo, que no es sino un poco posterior, parece un prodigio de naturalidad e incluso de buen sentido castizo. Sentido de lo nacional, debe decirse, que es coetáneo —antes de que llegaran a España aquellos aires ilustrados— de los "Libri septem" de música donde, en 1577, Francisco Salinas mostraba un conocimiento minucioso del clasicismo latino junto a un sentido profundo del canto popular español, que no veía incompatible con aquél.

Lo importante en ese momento francés es que nos deja bien claramente expuesto el concepto de la Naturaleza como convención poética y, en seguida ese otro gran precepto que preside la confección entera de la Enciclopedia y llega todavía hasta Hazlitt, en plena época romántica: el concepto de la estética como "imitación" que, por lo pronto, puede ser imitación de la "segunda Naturaleza" de Virgilio y poco después será imitación impenitente de los unos a los otros. Así el clasicismo, una vez sentada su retórica, desconoce el "copyright" y el plagio se pone a la orden del día, o del tiempo.[9] Lo "natural" es una convención de estilo, de manera que Bach copiando a Vivaldi no incurre en mayor delito que el de Claudio copiando los pinos de Roma o la bahía de Nápoles. La diferencia de estilos, la "personalidad", puede decirse, que se presentaba a Mozart en Italia, en Francia o en Londres, viene a ser como el modelo "del natural" que los dibujantes copian en los vaciados del museo, y a él no le ocurre pensar que su propia "personalidad" tuviese otros modos de manifestarse; porque había un estilo italiano y otro francés y otro londinense, pero no había "aún" un estilo mozartiano (que es su síntesis). La idea que nosotros tenemos acerca de un estilo en Haendel o en Bach o en Mozart es una idea propia de nuestra época, nacida bajo la luz de la crítica del siglo XIX, en un sentido semejante al estilo personal de un Velázquez o un Rembrandt o un Poussin; es decir, "factura", propiamente hablando, mejor que no "estilo", pues que ellos se movían dentro del estilo de su época, que no era asunto personal, "sens propre", sino general, "commun". Pero ello no quiere decir que fuesen "impersonales", por la misma razón que un ser vivo tiene pulso y ritmo respiratorio propios aunque su sangre circule según las leyes de la Fisiología. Por más que se diga lo contrario, los clásicos podían imitar y ser espontáneos; conformarse con los preceptos retóricos y ser originales y aun frescos en su invención, porque la tersura, la gracia, la fragancia en el estilo no proviene de los elementos formales de que se compone, sino que son dones propios e inalienables del artista que crea dentro o fuera de lo inveterado, pero movido por una fuerza "natural".

Es esta la real realidad, en los tiempos clásicos como en los románticos, mientras que la Naturaleza es en uno y en otro una concepción del mundo,

y, dentro de él, de la sociedad y del arte. Dos "construcciones" hechas por la imaginación, que el artista "vive" aunque no las "piense", y no puede negarse que los clásicos franceses dejaran de ser seres vivientes dentro de sus convenciones a pesar de lo que Juan Jacobo pensase dentro de las suyas. Pensar críticamente dentro de esas convenciones es lo propio del filósofo, pero no del místico o del hombre de religión, que acepta la "construcción" religiosa sin examinarla, menos aún discutiéndola, conforme el artista clásico no discute los preceptos magistrales y las convenciones de su escuela. Si luego discrepa de ellas lo será, frecuentemente, a pesar suyo, como el religioso que torna hacia el libre examen, unas veces para bien y otras para mal de su alma. Y encontramos a lo largo del siglo XVIII, por no hablar de otras épocas, "nemines discrepantes" que al separarse de los carriles del estilo de su época no han logrado sino crear pequeños cubículos, pequeñas sectas de cierta heterodoxia romanticista, a veces impregnada de amargura o de sarcasmo al sentirse "mal comprendidas" por el "sens commun" y, sin duda, mal realizadas por falta de una técnica apropiada: el asunto es frecuente en tiempos románticos y sobre él volveremos.

No es la imaginación pintoresca en la música lo que hace al Romanticismo, como tampoco lo había sido antes la imaginación pintoresca en la poesía, "ut pictura poesis", pues que en la música de todos los tiempos, desde la rota de Reading, hay imaginación pintoresca y sentimiento de la Naturaleza. La época trovadoresca abunda en rasgos de fina sensibilidad musical: *reverdies, pastourelles, serranillas,* de delicioso sentimiento de la belleza natural, de las estaciones del año, de la melancolía del amor ausente que Petrarca, con su bucolismo neoclasicista, no superó, como tampoco a los viejos poetas en "romanz paladino". Casos había, en aquéllos, que eran trovados ya "a la usanza antigua", lo cual les habría dado pasaporte para los teorizantes de la "imitación", con lo que, en efecto, se convirtió en una elucubración cerebralista en los primeros poetas en lengua toscana, herederos de los trovadores sicilianos "de la transición".[10] Toda la polifonía de la "chanson" francesa coetánea de Escaligero y de la Academia de la Pléyade; toda la polifonía de los madrigalistas italianos e ingleses; todo el arte frágil, menudo y exquisito del "clavecin" y del "virginal" abunda en páginas de un sentimiento de la belleza pastoril o de una naturaleza adobada a los gustos isabelinos o luisianos, y de ello hablamos en su momento. La Naturaleza, por convencional que pueda estar entendida en la época del barroco, italiana con Vivaldi y Geminiani, alemana con Telemann y los Bach, inspira frecuentemente composiciones que el siglo XIX habría denominado como "música de programa", mucho tiempo antes de la "musique particulière" del Caballero Lesueur. El primero de los tres conciertos de Antonio Vivaldi, en su Op. 10, lleva títulos como los de "Tempestad en el mar", "La noche", que pueblan fantasmas en ron-

das vertiginosas de gran novedad en su agilidad violinística, mientras que "El jilguerillo" anuncia el alba, como el ruiseñor de los rondeles trovadorescos. Otro "concerto" se anticipa en su título a "Las Cuatro Estaciones" con que José Haydn cierra, apenas entrado el siglo XIX, su dilatada fantasía, tan clásica y tan llena de atisbos romanticistas. Una composición de Geminiani se titula "La Selva Incantata del Tasso". Franz Antón Roessler hace sensación en París con sus "sinfonías imitativas" tituladas "Calipso y Telémaco" (cuyo modelo fenelonesco es del último año del siglo XVII) y "La caída de Faetón". El caballero Ditters von Dittersdorf se inspira para varias sinfonías de irreprochable forma clasicista en las "Metamorfosis" de Ovidio. Thomas D'Urfey, como Telemann, sienten el atractivo de los episodios de "Don Quijote" y Heinrich Knecht pinta un *Portrait Musical de la Nature* que eclipsa en realismo, según puede comprenderse, a las "Sonatas Bíblicas" de Kuhnau, en donde la piedra que David arroja con su honda sobre la frente mortal de Goliath va recorriendo el teclado de su clavicordio en una rápida escala descendente...[11] Lo que importa, al señalarlo, es que, junto a la imaginación pintoresca, por modesta que sea y de segunda mano, hay correlativamente, una imaginación específica que introduce en el estilo aceptado pequeñas modificaciones (rara vez grandes, porque el arte, como las lenguas, se basa en gramáticas aceptadas por el "sens commun" y con dificultad y parsimonia se aceptan los neologismos, de ninguna manera las transgresiones sintácticas) que pueden venir en el cauce del melodismo, supeditado a modas importadas, lo más frecuentemente; o por el de tímidos avances armónicos, desde Monteverde a Kuhnau; o rítmicos, que suelen provenir de la canción popular, en Mozart, en Haydn y en Beethoven inclusive, y en la arquitectura de la forma especialmente cuando al salir del Barroco y del Rococo francés la Sonata, en seguida clásica, anda buscando su definición formal por todo el tiempo que media entre Carlos Felipe Manuel Bach y la *Sonata quasi una Fantasia*, con su sentimiento nocturno: libertad de imaginación en cada caso que corresponde a una libertad específica en el estilo. Esta garantiza a aquélla, logra su forma y le da la pulsación vital requerida. La época dieciochesca de la "imitación" está ya lejos. El problema como genealogía histórica se presenta ahora preguntando si Vivaldi y Geminiani, Roessler y Kuhnau eran "clásicos". Indudablemente no, en el sentido del clasicismo francés. Su genealogía es, todavía, el Barroco. Que, en ciertos puntos, y en lo anterior puede verse, es la fase estilística realmente precursora del Romanticismo, dentro de cuyos ámbitos respectivos se inserta el clasicismo francés como una época social "sui generis"; una especie de isla estilística, según ocurre, en rigor, con el Rococo.

Si la Naturaleza es un conjunto convencional de cosas cuya composición sometida a preceptos retóricos da por fruto el teatro clásico francés de la

época, a más de ciertos tipos de pintura, de poesía y de música, es lógico y comprensible que tal sistema de convenciones se refleje sobre el complejo social que absorbe todas esas actividades de alto estilo, literarias y artísticas. Lo convencional está consagrado por la "consuetudine". Es "l'Usage".[12] La Naturaleza como concepto convencional, produce solidariamente una Sociedad convencional, que es la sociedad francesa que va desde el Racionalismo a la Ilustración. Sus modos y modas responden estrechamente a la composición del concepto "clásico" y, consecuentemente, su conducta en la vida, sus normas para el comportamiento social, su "behavior" que, en la práctica del arte y en su absorción por la sociedad, consiste en el "goût". En las relaciones sociales, enormemente complejas y en las que el "rang", la "préseance", las diferencias y matices de clase y de etiqueta tienen tan prolija codificación, una idea general domina: es el "decorum". El vocablo es romano,[13] como corresponde, pero la idea es creación típica de la época. Los diccionarios del latín elegante adaptan los conceptos al gusto que impera. "Decorus" es "convenant", "agréable", "orné" y "Decorum" es "bienséance", "décence". Poco será necesario añadir para comprender qué y por qué la sociedad clasicista francesa había hecho del "decorum" una regla de vida social cuya transgresión, como las transgresiones al "goût", se castigaba con el ostracismo. El "decorum", por lo pronto, traduce a los clásicos envolviéndolos en celofán; viste a las musas al gusto de Clodión; atempera sus desnudeces, ¡con cuánta osadía! y practica el "honni soit qui mal y pense", procedente del vecino, cuando es menester. Aunque es menester pocas veces y ello, únicamente, en los planos de más elevado rango. Entre tanto, el burgués que "imita", no hace sino estrechar las reglas de la imitación, como los malos artistas copiantes, y en cuanto al "pueblo", al "paysan", ese sigue viviendo como en la Edad Media. Sin convencionalismos y sin pacto social, con profunda admiración por parte de Juan Jacobo (en las páginas de sus libros, a lo menos). Todo Juan Jacobo nace de ahí: lo "natural" es lo natural al "paysan" contra el "decorum" convencional de los salones. Sólo que, ¡cómo se lo agradece él a Madama de Warrens! Ella es el siglo XVIII social. Teresa Le Vasseur será "le naturel". Juan Jacobo oscila en esta alternativa. El amor a los hijos, ¿es un sentimiento "natural"? Juan Jacobo los echa al hospicio. Es su protesta contra el "decorum", que a su vez detestaba esos naturalismos. Es su grito de libertad social. El siglo XVIII había procurado inventar un sistema pedagógico capaz de crear niños en el "goût" y en el "decorum" más apurados. Juan Jacobo predicará para Emilio la pedagogía del salvaje: un salvaje de novela.

Lo que mejor caracteriza a lo convencional de la sociedad en los siglos XVII y XVIII es la peluca, cuyos estilos señalan épocas especiales, mientras

que el pelo natural quedaba abandonado al "paysan". En cierto modo, la peluca que oculta el pelo, es como una máscara, griega y romana, que reivindica para ella la *persona*. La máscara simboliza un carácter determinado; suprimía lo individual del cómico y da a éste un carácter general. La peluca privaba igualmente de lo personal y específico de la excrecencia capital (que era frecuentemente cosa bastante sucia) y le daba "rango" social.

Si el "decorum" es una serie de convenciones en el comportamiento social cuya aceptación determina la estructura (o *estilo* o *norma)* de la sociedad del XVIII y si la presencia del "decorum" se echa de ver en todos los aspectos de ese estilo de vida, está claro que habrá de reflejarse muy sensiblemente en lo que es una de sus actividades más refinadas y más llena de convencionalismos sutiles: en el arte. El "decorum" está en relación con el "goût" en la misma medida que el creador lo está con el público. Al artista le toca centrar su obra dentro de lo que se estima como propio del "decorum", mientras que el espectador lo juzgará desde el punto de vista del "goût": dos esferas, pues, que giran una en torno de otra y ambas encierran al artista. Que éste intente expresar con demasiada viveza algún asunto pasional que es su asunto propio; que alguno de sus personajes exhale algún grito descomedido; que el asunto aborde temas más o menos considerados como "tabús" por la sociedad; que incluso se permita expresiones fuera de la gramática y que emplee procedimientos o instrumentos no consagrados por el uso tradicional; que distribuya su acción en más actos de los que prescribe "la razón", que no es sino la comodidad del espectador y su acomodo a las necesidades imperiosas de la vida del salón o de la corte, y el artista quedará proscrito de la órbita del "goût", porque habrá transgredido las del "decorum" (luego se dirá del "bon ton"). No es el artista, es la sociedad la que decide y por eso, el arte se confecciona *"à la"*, es decir "a la manera de", conforme la cocina o la sastrería montan sus platos o cortan sus casacas *"à la* Richelieu" o *"à la* Colbert" o según más elevados patrones. Los "concerts de symphonie" de Couperin están en relación con el estilo de la peluca de Luis XIV conforme las piezas de Rameau "en concert" lo están con la de Luis XV, y las de Graun o Emmanuel Bach con la manera más rígida "a la Federica".

En este sentido, el "decorum" en el arte del período clásico, en la música señaladamente, es un concepto propio de ese período y del estilo que le es tan peculiar e inconfundible desde Lully y Couperin a Haydn y Mozart, músicos de corte, mientras que podría decirse que ni en Corelli ni en Geminiani, ni en Vivaldi ni aun en Alessandro Scarlatti, ni en Haendel y Bach, ni en Telemann mismo existe "todavía" ese matiz, genuinamente francés y solamente imitado en las cortes alemanas desde Berlín a Viena. Se pregunta uno, con fuerte duda, si se conoció en la corte española de los Borbones; es decir, allí donde no había nada genuino, sino de segunda mano, lo cual acusa

en seguida y con violencia el estilo. El "goût" y el "decorum" son matices que no percibe aún el paladar del hombre del Barroco. Bach, Haendel y toda la música del barroco italiano ("concerti" y óperas) caen, para el hombre "clásico" entre el Racionalismo y la Ilustración, fuera de su ámbito, demasiado estrecho y tan delicado que sus murallas de "biscuit" van a resquebrajarse desde los primeros embites de Juan Jacobo Rousseau. Diderot colabora en la ruina de ese Jericó de clavecines y cuando se lee "Le Neveu de Rameau" se echa de ver que el "decorum" está ya, prácticamente, en el arte, en una vía delicuescente desde las últimas óperas del autor de "Hippolitte et Aricie". Gluck parece que lo desconoce enteramente y si perdura en el terreno de la sinfonía, desde los músicos del *fermier general* Monsieur de la Pouplinière a los alemanes, es porque su arte es un *hortus conclusus,* un arte encerrado dentro de unos límites formales tan estrechos como los del ambiente principesco o señorial al que ese arte se destina. La comparación entre el teatro de Mozart, desde "El rapto en el serrallo" a "Don Juan" y "La flauta encantada" con sus sinfonías, "concerti" y música de cámara deja ver con claridad que Mozart escapaba (en la medida de lo posible), en aquél, a más anchos horizontes, cuando sus óperas estaban destinadas al público burgués en última instancia, mientras que la comparación entre el teatro de Haydn y su música instrumental es también elocuente, puesto que su teatro, destinado a los mismos auditores que la otra música se murió de asfixia. Las grandes sinfonías de los años postreros de uno y otro músicos acusan ya el cambio de ambiente.

La transformación se ha operado por completo en tiempos de Beethoven. Todavía él lleva peluca en su infancia y escribe música para los señores, pero no pasará mucho tiempo antes de que eche al viento sus cabellos desordenados y sus músicas las escriba para él solo. Para él solo, en efecto, porque la nueva sociedad burguesa que ignora ya el "decorum" y en la que nace el "filisteo" no comprenderá nada del estilo y de la intención expresiva de sus últimas obras. El Romanticismo ignora totalmente el "decorum" y aun le es hostil, en nombre de la "naturalidad" que triunfa en la pugna de Juan Jacobo contra lo "convencional". Pero este convencionalismo con que la sociedad del XVIII elaboraba su "sistema de la Naturaleza" y su sistema social era una construcción estilística. Como todas las construcciones estilísticas son producto de una convención, la Naturaleza romántica y la sociedad romántica, una vez perfiladas en su carácter, resultarían tan convencionales como el anterior sistema. Y como éste hablaba en nombre de principios tradicionales, mientras que el Romanticismo prefería lo pasajero y efímero de sus afectos, el resultado sería que la época y su arte pareciesen más "intensos" que los propios al tiempo clásico, pero más fugaces; de manera que conforme ocurrió con la libertad política y la democracia, las dos grandes creaciones román-

cas, tan pronto se vió que perecían víctimas de su propia esencia evaporable, "sublime",* los románticos procuraron mantener esos principios, políticos o artísticos, apelando a la fuerza, que es un principio clásico. Con ello, el Romanticismo se amaneraba y se convertía en una nueva manera de tópico: en sus postrimerías, Francia encontraría el calificativo de "poncif" conforme España encontró el de "cursi", y en Inglaterra el "common sense" caerá en lo "common-place". Lo "muy siglo XVIII" del "salón" francés se convierte en el salón burgués "muy siglo XIX" con piano vertical. El "kalos kagathos" del clasicismo auténtico, que fué el "ondrado home" de nuestros clásicos, el "honnête homme" del clasicismo imitado, conforme el "gentilhombre", el "gentleman" era el "hijodalgo", (el "hidalgo", en un plano de sociedad más elevada, cuya jerarquización había concebido la "obra maestra" como "chef d'oeuvre"), se convertirán en las "clases" del siglo XIX, desde la "aristocracia" un poco ya fuera de uso, en descenso a la burguesía universal y, de ésta, al proletariado. Pero el "homme de goût", que había desaparecido en su sentido original, no dejará de hacerse presente en una época, como la romántica, en la cual el arte se hace la actividad social más dilatada. Ningún hombre de la Ilustración hubiera confesado su falta de interés por el arte, porque hubiera sido tanto como confesarse indiferente al "decorum". El burgués castiga al hombre refractario al arte con el calificativo de "philistin" y éste se venga inventando un arte "philistin" que causará desmayos y opilaciones en las damiselas románticas, desprecios y miradas por encima del hombro en los caballeros. Una época llega que mirará al filisteo desde lo alto de su desdén, encaramado en los arcos superciliales. El filisteo hablará de un arte "high-brow" "supercilious", adjetivo despectivo que ya conocía Horacio. Entre ambas esferas de arte, dentro de las cuales cabe por igual el matiz "cursi", pasea despreocupado el hombre de la calle, a quien el arte es, en sí, indiferente; es el "lay man", el "lego" en la materia. Indiferente pero no refractario, de manera que cabe la captación. El procedimiento oportuno consistirá en la "vulgarización". Se "vulgariza" la ciencia y el arte conforme se vulgariza la Naturaleza acomodándola al nuevo concepto de la comodidad burguesa, que el hombre del "clasicismo" ignoraba. Se crea el "confort" en el hogar y fuera de él; comienza a ejercer su inmensa trascendencia la nueva actividad que se denomina el "turismo". Precioso vocablo que denota a las claras su procedencia clásica, cuando "ir a la Naturaleza" suponía "faire un tour" por el jardín, o por el bosquecillo lindero al castillo, regresando, "retournant", en seguida al salón,** eje del mundo, centro de la sociedad, por lo cual será "excéntrico" el que se aleje demasiado de él, "extra-vagante" el que prolongue demasiado sus vagancias,

* Así se decía de Cristo, *"inflammatus et accensus"*, en su resurrección.

** V. DE MAISTRE: *"Viaje alrededor de mi cuarto"*, 1794. Segunda parte "nocturna", 1825.

sus divagares o divagaciones; ocupación de "vago", de "vácuo", propenso al ensueño, nada social; no precisamente "indecoroso", porque el "decorum" no conoció todavía este matiz feo al que no consideró nunca como antítesis suya, sino que fué invención posterior y romántica. Juan Jacobo, que moría mientras redactaba la última de sus *Revêries d'un promeneur solitaire* puesta su mente en Madama de Warrens, se había acercado con alguna frecuencia en sus *Confesiones* a lo que no quisiéramos llamar indecoroso, sino, con mejor frase, a la inverecundia. Es una manera de estilo como otra cualquiera, y que va a entenderse como "desabrochada" (en relación con lo cerrado de las casacas y levitas respetables), según se dirá "unbuttoned" del estilo de Charles Lamb; "excéntrico", "divagatorio", y en donde el "wit", el "esprit" clásicos se tornan en "humour"; su genio "frolic", en el "scherzo" beethoveniano. Su melancolía también: matices que no desconocía el hombre clásico, pero que van a dar al hombre romántico una sazón nueva.

Aunque la imaginación no sea una facultad privativa del Romanticismo, nada hay que pueda llamarse romántico que no proceda de la imaginación. No todo el arte clásico procede de la razón, como la geometría, pero todo arte clásico es siempre razonable y el romántico a veces no lo es. Por lo menos, no lo parece, ya que, transcurrido el período capital del Romanticismo, la crítica posterior ha podido encontrar que sus producciones más significativas respondían a unos principios de razón tan positivos como los del clasicismo más acendrado, aunque no estuvieran, como en él, en la superficie de las cosas, que, en arte, es la superficie del estilo. Tan ajustados a un orden riguroso de principios están la música y la poesía románticas que, pasado el primer efecto, la primera sorpresa o emoción, han podido establecerse en fórmulas tan perfectamente definidas como las del clasicismo más perentorio. Así resulta que no hay paradoja al hablar de tipos de obras que pueden considerarse como "clásicos del Romanticismo". No hay paradoja si se entiende que los sistemas convencionales que establecían las "clases" sociales del período clásico establecían correlativamente tipos-clase de obra: así ocurre también que se extiende hacia atrás la idea de lo clásico cuando se considera justificadamente al Madrigal, a la Misa polifónica, al Ricercare y a la Fuga barrocos, al Concerto, a la Sonata y a la Sinfonía como "clases" de música o tipos de obra de una "clase" especial.[14] La idea de "clase" extendida al arte y a sus producciones era, entre el Racionalismo y la Ilustración, consecuencia estrecha de su conciencia social y artística, que estaba sujeta fuertemente a un centro político o estético alrededor de los cuales giraba su sistema social, la vida del período. "Déclassé" es, todavía hoy, lo mismo que "outlaw" y "outcast" lo que, al caer fuera de la "clase" cae en un ostracismo que prolonga su vilipendio hasta las sociedades nuevas como la soviética, donde estar excluído de la "clase" proletaria significa estar excluído de la vida social. Lo

que no está dentro de la "clase" social resulta ser, como en el sistema de clases de la India, una condición de "paria" que es, en efecto, vocablo indostánico. Un paria es un intocable. Una obra de arte que no entra dentro de las "clases" admitidas por la sociedad en cuestión es una obra paria, es una obra que deja de ser "clásica" para quedar "desclasificada" o "inclasificable", lo cual viene a ser tanto como "incalificable", en una época cuya ciencia comienza por consistir en meros sistemas de clasificación, y su sistema total en una "clasificación de las ciencias". Incalificable será por lo tanto la conducta del *ex-céntrico,* el individuo que se emancipa del centro de gravedad social, y el *centro de gravedad,* en la Mecánica Universal, era el ápice del cientifismo del momento, el enorme descubrimiento de la época.[15]

Los caballeros andantes, los trovadores como Bertran de Born, el jorobado de Arras, los "clerici ribaldi", los goliardos, Jacopone y Francisco, el Dante, Villon, Tristan el Ermitaño, Don Quijote de la Mancha, Teresa de Cepeda y Ahumada fueron, cada cual por su parte, santos, caballeros y poetas, la flor del Medioevo. Seres excéntricos que se movían fuera de la sociedad que en sus épocas respectivas centraba las actividades vitales, en la organización política tanto como en la vida del espíritu. Ellos fueron algo como los románticos de su tiempo; seres que buscaban su razón de vivir en lo excepcional, en lo fuera de las normas, en lo a-normal que siempre tenía caracteres disformes, exagerados, en una hiperestesia e hipertensión que, a la postre, conducirá a la enfermedad, al trastorno mental, a la apostasía y heterodoxia; en una palabra, a la casa de locos o al potro de la Inquisición. Salvo en el caso de que hubiese "conversión", es decir, un viaje de vuelta, como en el turismo romántico. De las alturas hasta donde se remontó Don Quijote en alas del Clavileño, desciende a morir en la alcoba familiar, no tan ventilada como aquellos climas, pero ya con un olor de santidad y la bendición apostólica. "Morir cuerdo y vivir loco": fórmula perfecta de lo clásico y lo romántico en conjunción, que no previeron los Don Juanes clásico-románticos, pero que supo jugar, en el instante supremo, el Don Juan Tenorio, así descalificado de ambos bandos por oportunista.

Caracteres románticos fuertemente acentuados —de tal manera que permiten rigurosamente considerar las épocas que los presentan, o a sus personajes destacados, por lo menos, como románticos ejemplares— aparecen en la Historia desde toda su antigüedad y con un valor de caracteres primarios. Ello nos deja ver que, como la estilística barroca, presente ya en el orden corintio, en los sistemas decorativos orientales de la India, la Malasia, en las artes primitivas americanas desde Alaska a las culturas mexicanas e incaicas, hay unas épocas a lo largo de la Historia donde sistemáticamente se presenta un predominio de los caracteres que se entienden por románticos y que han quedado apuntados. El mayor interés consistiría en analizar el ritmo de los

sucesivos períodos estilísticos y ver si la sucesión dórico-jónico-corintio o gótico-barroco-romántico[16] son permanentes; injertándose en ellas, más como episodios de descanso que como períodos creativos de una estilística, los llamados clásicos y neo-clásicos o renacentistas. Nuestro propósito no puede ir tan lejos y, por otra parte, escapa enteramente al ámbito de la Música, aunque dentro de la Arqueología musical podría sospecharse en la Grecia clásica una pulsación tripartita análoga. Incluso en la monodía eclesiástica podría abocetarse algo semejante desde las primitivas antífonas cristianas a San León y San Ambrosio, etc. Remito al lector, en todo caso, al primer volumen de esta obra; pero, para seguir el curso del presente capítulo, será útil indicar algunos aspectos prerrománticos en épocas alejadas a la idea insuflada, desde las últimas décadas del siglo XVIII, dentro de un vocablo circulante ya siglos antes de su empleo moderno, con un sentido que no estaba lejos de él. Exista o no, en efecto, esa pulsación que hemos sugerido entre unas épocas de estilos coordinados en un sistema de fuerzas centrípetas y otras épocas que se inclinan hacia una disposición de fuerzas centrífugas, se afirma, de todos modos, la permanencia de caracteres que, predominando en unas, son subalternos en la otra y viceversa.

Es lógico que los teóricos quieran remontarse, en consecuencia, al *urphaenomen* de donde nace lo "clásico", que no es un concepto valedero solamente por ser "antiguo", sino porque es el que se adjudica al mundo helénico, pues que la literatura semita, que tiene análoga antigüedad, no posée aquellos caracteres propios al clasicismo helénico, sino que parece más calificadamente integrada por caracteres "románticos". ¿Son clásicos Hesiodo y Homero en la medida en que son románticos Moisés y Jeremías? ¿Es clásico Sófocles conforme Job es romántico? Esquilo o Eurípides, que tienen tantos rasgos "románticos", ¿pueden parecerlo al lado del autor del Eclesiastés o del Juan del Apocalipsis? En ninguno de ellos, griegos o semitas, existe la idea de que su creación "poética" sea una *ficción* buena para ser representada ante un grupo de espectadores o para ser escuchada en las plazas públicas y casas de oración. En todos ellos la voz inspirada, profética, habla en nombre de una "más alta realidad" de la cual la narración (que nosotros entendemos por "literaria") es su simbolización en imágenes comprensibles para el público que ha de escucharlas. Los "hechos" que presenta el drama griego (δράω), como las parábolas evangélicas, son caminos para que el auditor (el "fiel" o el "creyente") perciba esa "más alta realidad" por las vías de la intuición y por eso semejante verdad es una verdad "revelada", no "razonable". Podría decirse que lo que diferencia a los escritores de la Biblia y a los griegos es que éstos son eminentemente "razonadores" y aquéllos son por esencia "imponedores". Hasta cierto punto podría decirse que el semita pretende "vencer" mientras que el griego intenta "convencer", pero esto sólo sería verdad, en

todo caso, en tiempos avanzados en la cultura helénica, cuando la admirable filosofía griega alcanza su apogeo con Platón y Aristóteles, mientras que los hebreos y los musulmanes no conocieron la filosofía hasta mucho más tarde y, principalmente, como enseñanza griega, sin que en los tiempos del apogeo del pensamiento griego hubieran tenido aquéllos otra cosa que oponer sino visiones, misticismos y ayes. La "más alta realidad" mítica del drama griego pierde desde el tiempo de los filósofos su valor simbólico, y su "pathos", por consiguiente, pasando a ser una "más alta realidad" filosófica, "meta-física". El "pathos" de las teogonías semitas, no incorporado a una forma escénica sino narrativa, como en Homero, se mantiene en cambio intacto hasta este momento mismo.* Por eso Luciano y Apuleyo pueden burlarse ya, y con ellos los escritores de los primeros siglos cristianos, de los grandes mitos griegos como el de Dyonisos, de las supervivencias de mitos fenicios como el de Cibeles y sus sacerdotes eunucos, en honor a Attys-Adonis, o no ver en los egipcios más que un "pis aller", ya que los romanos carecían de una teología que no hubiese perdido su fuerza[17] cuando el "pathos" tradicional de la vida-muerte-resurrección del dios va a pasar con toda su potencia al cristianismo. La historia de sus transformaciones ya meta-teológicas, ya humanísticas, es la historia de toda la Edad Media, hasta el Renacimiento.

En este supuesto, el mundo griego, al abandonar la simbología patética del drama religioso y crear el mundo de la razón, con un sistema de moral basado en la lógica, se convierte en el mundo clásico por excelencia. El mundo semita, que prolonga el "pathos" religioso y lo simboliza en formas nuevas, como la Misa cristiano-católica, que es una especie de condensación del mito de Osiris-Dyonisos-Cristo, mantiene la emoción, las lágrimas, el miedo, como base de su sistema moral, y hace de las "charitas", que era un concepto "elegante" en Grecia, una nueva creación sublime. El amor como sustancia de las relaciones entre la divinidad y sus criaturas y de ellas entre sí: concepto penetrantemente romántico, como los anteriores; pero que él, el del amor trascendente y sobrehumano, era desconocido del mundo clásico. Por su parte, el griego practicaba una actividad aguda del espíritu que el semita desconoció: la "ironía", y que en los siglos medios es como una especie de válvula de escape a la férrea organización teológica que atenaza en cuerpo y alma al hombre medieval, de quien pasa a las etapas prerrománticas de la literatura en torno al breve episodio del Renacimiento: ese clasicismo tan efímero como el nuevo clasicismo francés, injertado entre los grandes ciclos del espíritu romántico, es decir, patético y expresivo. Ciclos, apenas será necesario insistir, que hacen del valle de lágrimas, de la historia de la Pasión divina; de la

* Cuando toma forma escénica, desde la Alta Edad Media, se sigue entendiendo que no hay *ficción* o que incluso el alto simbolismo de la Misa es, en realidad, un *sacrificio*, un drama real que *ocurre* en el lugar sagrado.

nostalgia del "más allá"; de la esperanza en el trasmundo —el futuro como "más alta realidad" patética que la ficción y la mentira de la vida terrenal— de la compasión y la piedad elevadas al más alto rango moral; del arte concebido como motivo de emoción; del dolor que redime y sobre todo del amor, "que mueve al sol y a las otras estrellas", todo un sistema de concebir el mundo que el Romanticismo acepta íntegramente para sí, por lo cual este movimiento se declarará como esencialmente cristiano y verá en sus símbolos, como el estilo gótico, el más adecuado sistema de estilística, su modo ideal de realización, ya en la moral ya en términos de arte.

El clasicismo helénico aspira a que sus preceptos filosóficos y morales sean útiles para todos los ciudadanos comprendidos dentro de su órbita de acción social, pero se desentiende, por lo menos en la gran época, de los pueblos bárbaros.* La catequesis es, por lo contrario, sustancial al proselitismo semita. El griego luchará por imponer un concepto de "civis"; el semita por imponer un tipo de fe. Las guerras de religión, el ansia de dominación espiritual o "católica", de herencia oriental, dan su tónica a la Edad Media, que crea para ello sus dos tipos más altos del individuo en la sociedad: el caballero y el santo. El griego había creado en el atleta un tipo social ejemplar y, aunque limitase su mundo a horizontes estrechamente locales, encontró en los "agonos" y concursos, atléticos o musicales, un medio de unificar el mundo helénico, "pan helénico", dando la hegemonía de la organización deportiva, que tenía tantos caracteres locales, a la metrópoli y a sus fiestas "pan-Ateneas". De la patria local el griego y en seguida el romano y aun el bizantino, salieron a conquistar, a "helenizar" o "romanizar" el ancho mundo. La otra romanización, la de la Iglesia, fué fenómeno tardío tras de la estrecha localización "nacionalista" de las iglesias asiáticas, africanas, bizantinas, romana y milanesa, gálica y visigoda o mozárabe. Si el catolicismo se hace universal es porque reúne en su doctrina política la universalización helénica y la localización semita, tan apegadamente "nacionalista". Los nacionalismos son otro hecho fundamental que surge de la Edad Media con caracteres entre religiosos y políticos. El sentimiento local "nacional" del Medioevo es romántico conforme sus cesarismos esporádicos, vencidos más rápidamente de lo que ellos se podían imaginar, son brotes clásicos, desde Alejandro a Carlo Magno a Federico Barbarroja y a los Austrias. Pero la aportación del bárbaro trae a la Edad Media conceptos insólitos, como su individualismo que, en una supervivencia postrera, se refugia en caballero andante, valedor de doncellas y desfacedor de entuertos: grande generosidad romántica que sólo tiene par en el amor universal por todo lo creado, estrella o piojo; en la mortificación de la carne de Jacopone de Todi y en la renunciación a las vanidades terrenales, desde el pobrecillo de Asís a Savonarola. Las teas arden en la Inquisición por

* Bárbaro, en el hombre griego, es el que ignora su idioma.

otros motivos, que van del poder terrenal a la imposición del dogma; la espada y la hoguera al servicio de la Cruz, que era el aspecto "práctico" del catolicismo, mientras que el Paracleto y la Teología eran su aspecto "teórico". La razón, *lógicamente, naturalmente,* tenía que parecer reminiscencia pagana, a menos que no quedase encadenada a los silogismos de la Escolástica. Por el eslabón del raciocinio, no aplicado ya a las esencias teológicas, sino a entidades igualmente abstractas, pero aprehensibles, como las matemáticas, el clasicismo francés va a enlazarse con la historia. Su cesarismo y su totalitarismo le llegan a Luis XIV no desde Grecia ni desde Roma, sino desde la Iglesia y el Imperio Medievales. Y puesto que va a resucitar la ironía clásica ocurrirá, irónicamente, que el nuevo teologismo, empuñado por Voltaire, se vuelva, no contra el Jehová semita, sino contra sus sacerdotes, semitas o romanos, y no para ensalzar la moral ni la religión clásicas. Se ha dicho que "el romanticismo es precisamente aquello que no es Voltaire", pero no es enteramente cierto, porque el escepticismo, desde Voltaire a Renán, es tan clásico (de este tiempo) como romántico, al paso que nunca fué griego ni hebreo, a lo menos en sus grandes épocas y salvo en épocas de decadencia que son ya, menos que clásicas, de una relajación romanticista. No hay menor ironía en la suerte del cesarismo de Luis XIV, reducido en resumen a los jardines de Versalles y a algunas combinaciones de familia. Así puede decir graciosamente Babbitt [19] que el clasicismo francés confundió la universalidad del clásico con el "color local" (de Versalles) y, en efecto, la extensión del Clasicismo por la Europa del XVIII consistió en imitar su rococo en la decoración y en los versos altisonantes de sus tragedias. Mas había de pasarle lo mismo al Romanticismo, sobre todo cuando sus excentricidades se hicieron "clásicas" del estilo, y sus melenas, sus palideces, su *école poitrinaire,* sus levitas azules y sus valses y nocturnos se extendieron por Europa, desde el imperio zarista a la monarquía española y a las repúblicas italianas.

El nuevo clasicismo nace en Italia en el siglo XVI con sus pastorales y su poesía bucólica, y cuaja su estilo en Francia en el año en que Luis XIV se casa con la hija de Felipe, María Teresa de Austria. Este año de 1660 ha sido elegido por los historiadores franceses como año simbólico a fin de centrar la época en dicho monarca, que la centraba políticamente, y alrededor de quien giraron los estilos literarios y decorativos. Pero el romanticismo no es, con eso, más tardío. Rigurosamente, si el clasicismo es la "tragedia", el romanticismo es la novela, el "roman", o lo que vale tanto antes de la novela propiamente dicha, los romances y las relaciones de las gestas heróicas, no en latín, sino en lenguas romances. Creo que el pasaje en lengua latina de un manuscrito anónimo del siglo XV que se encuentra en el Diccionario de Grimm es decisivo: *"Ex lectione quorumdam romanticorum,* i.e. *librorum compositorum in gallico poeticorum de gestis militaribus, in quibus maxima pars fabulosa*

est".[20] Relaciones heróicas, romanceadas, en lengua vulgar, y en su mayor proporción novelescas y ficticias. La definición que Babbitt da de lo romántico, entre tantas, es la que a más de contener los caracteres atribuídos a ese concepto se ajusta a la genealogía histórica del vocablo. "Como diría Aristóteles, una cosa es romántica, en términos generales, cuando es maravillosa más que simplemente probable; cuando viola la sucesión normal de causa y efecto en favor de la aventura... cuando es extraña, inesperada, intensa, superlativa, extrema, única, etc.". *Unpath' waters, undream'd shores",* dice Shakespeare, en cuyas vírgenes aguas y no soñadas costas siente el Camilo del "Cuento de invierno" una "wild dedication". Que Víctor Hugo viese en el gran inglés un precursor del Romanticismo es cosa llana. En su pluma, Camilo no se habría expresado más románticamente. Y el coetáneo de los héroes isabelinos, nuestro Don Quijote, es un romántico ejemplar, lo mismo cuando se imagina ser par de los héroes de la andante caballería, que como cuando alancea los molinos de viento o libera a los galeotes o toma a las ventas por castillos o hace sus penitencias en Sierra Morena. Párrafos hay en el libro de Cervantes cuya pintura del paisaje, del ambiente en los bosques o de la noche en el poblado no han sido más finamente, ni más románticamente descritos por los románticos ejemplares. Citaré tan sólo la espera del día entre los "árboles altos, cuyas hojas, movidas del blando viento, hacían un temeroso y manso ruido" en el capítulo xx de la primera parte, o la descripción del río en la aventura del barco encantado o la admirable pintura de la noche en la aldea manchega del Toboso: "media noche era por filo... era la noche entreclara... estaba el pueblo en un sosegado silencio..." El labrador que viene cantando el romance de Roldán, pasa con sus mulas. "Adiós, que ya viene el alba".

El preciosismo post-trovadoresco que llega a Italia tanto como a España, más alambicadamente allí que en nuestros caballeros poetizantes, se renueva entre el siglo xvi y el xvii. Góngora, Marino, los "euphuistas" al modo de Lyly tienen a la par el amaneramiento clasicista y el amaneramiento romanticista. Son clásicos teñidos de romanticismo y románticos de un "decorum" netamente clásico. Carecen de la espontaneidad y del intuicionismo de los románticos pero están lejos del "sens commun" y escriben para seres tan excepcionales como ellos mismos, lo cual había sido lo propio de los místicos del amor ardiente, en Teresa de Jesús y Juan de la Cruz, como de los místicos bucólicos al ejemplo de Fray Luis de León. Y si en la silva a la "Vida retirada" y en la "Oda a Francisco Salinas" hay un sentimiento de la Naturaleza que solamente iguala en España Lope de Vega en alguno de sus versos menores, en algunos también Góngora,[21] en las literaturas extranjeras no será emulado hasta la llegada de los poetas ingleses y alemanes netamente románticos ya, mientras que, coetáneamente con aquéllos, versos como los de la "Epístola

moral" no se encuentran, en su elevación de tono del más puro clasicismo, hasta Racine. El Barroco se inicia y cuaja en esa alternativa.

El "genio como *ingenium*" es típico de ese preciosismo que en los tres poetas más señalados, Góngora, Marino o Lyly penetra en lo íntimo de su estructura mientras que en otros no pasa de afectar superficialmente al estilo, según lo que los franceses prefieren llamar "points" y los españoles "picante", pero que en los ingleses, más ambiciosamente, son "conceits", y en los prosistas contemporáneos como Juan de Mariana son arcaísmos rebuscados; en Fray José de Sigüenza es cultismo; en Quevedo es conceptismo o culteranismo (aun cuando se dice que esto es más propio de los poetas y aquéllo de los prosistas como él y, sobre todo, como Gracián), barroquismo que, aun siendo temprano, culmina en el de Fray Luis de Granada, en quien con todo hay páginas como las que pintan la granada o el pavo real que no superó el clasicismo refinado de Buffon ni del vizconde. ¡Si Juan Jacobo hubiera podido leer esas páginas, barrocas como el fruto mismo, como el suntuoso pavón, y en donde lo natural de la descripción va unido a lo artificioso del estilo (como en los modelos, se diría) cómo las habría admirado!

Los utopistas políticos, tan llenos de fino sentido poético, en pleno Renacimiento como Tomás Moro, Campanella y Bacon en cuya "Nueva Atlántida" se escuchaban instrumentos musicales desconocidos y armonías en cuartos de tono,[22] no hacen sino soñar sobre lo que aventureros románticos descubren en la realidad del planeta. Pero hay quienes sueñan con Arcadias en donde se hace menos política utópica (y Platón o Santo Tomás la habían hecho en abundancia) y más poesía bucólica. El inglés F. Greville, que en 1628 escribía una "Vida de Sidney", sabía bien qué adjetivo correspondía a aquellos utopistas de pastores y borregos, de academias a la italiana, también, y escribía, según el Oxford Dictionary lo dice: *Arcadian romantics*, por los días en que Evelyn (1654) describía cierta amable gruta (*grot*, escribe él, que no es sino el barroco *grotto* italiano) como *a most romantic and pleasant place.*[23] *Romantics inventions*, dice Henry Moore en su *Immortality of the Soul*, (1659), fruto de "esa imaginación que es tan libre". Y el otro gran diarista inglés de la época, Samuel Pepys, emplea el vocablo no ya para un accidente natural, sino para un episodio sentimental, caso extraordinario, dice, *"the most romantique that ever I heard in my life"* (1666). Thomas Shadwell habla en 1668 de *"wild romantic tales"*, mientras que, entrando el nuevo siglo, Steele se refiere en el "Spectator" a un *"romantic hero"*. Pope un poco más allá pierde el tino sintiéndose *"folly romantick"*. Thomson, entre 1726 y 1730 lo aplica a la primavera y a los paisajes escoceses. Todos los matices del romanticismo

están ya sugeridos en esos escritores ingleses, y aun algo más, su carácter peyorativo, pues que en 1686 Wolseley hablaba ya de *"every ass that's romantic"*, aun cuando los ingleses no fueran tan merecedores de ese epíteto por denominar "romantics" a sus jardines, que, dice un francés de 1737, "es lo que nosotros denominamos *pittoresque*".[24] Pues, que, en efecto, el vocablo va a Francia desde Inglaterra, y empieza a usarse allí en el sentido que los ingleses le dan, aunque ello no quiera decir que el vocablo fuese desconocido en Francia desde tiempo atrás, pues que en 1675 lo emplea ya un escritor de este país, según nos informa A. François, un jacobita de alta nota.[25] Después de aquel temprano escritor dieciochesco, el vocablo avanza rápidamente en Francia. Mediando el siglo XVIII ya es de uso general, que queda consagrado por Juan Jacobo cuando en la quinta "Promenade" dice que "las orillas del lago de Bienne son más silvestres y románticas que las del lago de Ginebra": el vocablo sigue conteniendo su sentido pintoresco, de naturaleza de portfolio, pero sin que ello implique gusto ni estilo ni escuela determinados, todavía. Lo cual no va a hacerse esperar por mucho tiempo.

La boga de los viejos "romans" perduró en Francia hasta Juan Jacobo, que los leía con avidez en su juventud. Lo "romanesque" era consecuencia de ello y era ya el romanticismo de folletín, cuyo apogeo está en la decadencia burguesa del movimiento romántico. Los "Mystères de Paris" y el "Juif Errant", de Sué, son de mediados del siglo. Ponson du Terrail es contemporáneo del primer Dumas; ambos llegan hasta la guerra francoprusiana, mientras que Dumas hijo, el autor del "Demi-monde" y de "Le fils naturel" alcanza la fecha de 1895. El melodrama de más húmedo sentimentalismo, y cuyo vocablo emplea ya Stendhal despectivamente[26] es el hermano gemelo del folletín:[27] hemos visto que, fuera de su significado pristino, Rousseau empleaba la calificación de "melodrama" para su "escena lírica" "Pygmalion" *"moitié drame, moitié pantomime"*, decía él a Madame d'Epinay. Desde él a los melodramas porteriles como "Los dos pilletes" * sin música ahora, el melodrama, como el folletín en la degeneración de los últimos harapos "fin de siècle" han hecho su larga carrera.

Lo "romanesque" es lo "romantisch", después "romanhaft" de la Alemania cuyas fases prerrománticas hemos aludido y que van a verterse, con las grandes S de ese tiempo, Schiller, Schleiermacher y los Schlegel, en la gran corriente romántica que tiene, para el nuevo siglo, un resplandor de aurora. Mas, ya en los últimos años del XVII, el suizo Heidiger había hecho imprimir su primera edición de la "Mythoscopia romantica" inaugurando con ella ese puente sentimental entre Francia y Alemania que es Suiza, y que con Voltaire había sido un puente clásico, mientras que se viste de la hiedra romántica

* *"Les deux gosses"*, de DE COURCELLES.

desde Rousseau y juega su papel con Benjamín Constant, Madama de Staël, Obermann; luego, con esa especie de Obermann inglés que es Mathew Arnold, aquejado del mal de poesía, y llega hasta los soliloquios de Enrique Federico Amiel. Suiza guarda en sus paisajes, que los poetas tanto como los grabadores fantasean hasta el límite que les permite su imaginación, el repertorio de su naturaleza pintoresca, y es en su forzado destierro en Coppet, en el lago de Ginebra, feudo patrimonial de los Necker, donde Ana de Staël va a meditar esa especie de Biblia del Romanticismo naciente que es su libro "De l'Allemagne" (1813), pero que había sido preludiado, precisamente el primer año del ochocientos, por su especie de tratado *De la littérature considerée dans ses rapports avec les institutions sociales.* Lo que el mundo "clásico" fué para la sociedad francesa y su influjo contrario; la nueva sociedad que estaba gestando al Romanticismo aparece descrito allí por una mente a la que sirvió de inspiración la realidad de cada día. Ana de Staël sabía de lo que hablaba, porque las primeras olas románticas habían mojado la pluma de ave que escribió las *Lettres sur Jean-Jacques Rousseau* (1789) y *L'influence des Passions* (1796).

El nuevo siglo, un nuevo mundo abre sus puertas. En 1800 aparecen, a más del libro mencionado de la Staël, la "Helena" de Federico Schlegel y las "Lyrical Ballads" de Wordsworth y Coleridge: el nexo del Romanticismo anglo-germano-francés aprieta sus lazos.

Ese mundo abre sus puertas para Chateaubriand ("Atala" es de 1801) y las cierra para Novalis. Burns había desaparecido también, ya en 1797, pero sus "Scottish Airs", que responden al criterio prerromántico de basar la poesía sobre "patterns" populares, algunas conocidas sobre todo por sus melodías, por sus "timbres", aparecen aquel año en una recopilación póstuma. El Romanticismo está en pleno vuelo. "El Genio del Cristianismo" aparece en 1802 y "René" en 1803. La "Delphine" de Ana de Staël es de 1802 y la "Corinne", de 1807. En 1800 estrena Beethoven su primera sinfonía, que ya pareció "revolucionaria" al criterio de Haydn quien, en sus Sinfonías de Londres había ampliado hasta un punto máximo las normas de su "clasicismo". La carta beethoveniana a la "Inmortal Bienamada" es de 1801 y la Sonata con la "Marcha Fúnebre para la muerte de un Héroe"; el "Testamento de Heiligenstadt" es fruto de la amargura de su tiempo, más aún que de la del propio músico: ambos escritos son netamente representativos del sentimiento romántico, que se expone inequívoco, en la "Sonata al claro de luna" (pub. en 1802). En 1803 estrena Beethoven su segunda sinfonía, que es como la sinfonía del consuelo. Alfieri muere en ese año y el "Titán", de Jean Paul, aparece impreso. En el mes de marzo arriban Alejandro de Humboldt y Aimé Bonpland, en su misión de exploradores científicos, a Acapulco, en las costas mexicanas del Pacífico:

"Sitio de inigualado aspecto agreste y a la vez lúgubre y romántico".* El año 1804 Europa contempla, asombrada, cómo Napoleón se ciñe la corona de Emperador. Napoleón, que tenía a David como pintor de cámara, se sentía "clásico" como él: los héroes del tiempo se ciñen las sienes con laureles y visten clámides. Ese año es el que escucha la "Sinfonía Heroica" y el de la "Sonata a Waldstein". En 1805 se estrena en el teatro de los vieneses, "an der Wien", la primera versión del "Fidelio", que no tenía por actores a emperadores ni dioses olímpicos, al modo de la tragedia clásica, sino personajes cotidianos, como era propio del "singspiel". Es, también, el año de la "Fedra" de Schiller, que vuelve sus ojos hacia atrás, como Goethe en su "Ifigenia": pero no para reproducir el tono clásico, a la vieja escuela, sino para mirar a Grecia con nuevos ojos, con mirada romántica. Y en ese año mismo muere. En 1806 llegan los tres cuartetos, tan hondamente románticos, de la Op. 59 de Beethoven, que en ese año completa la *Sonata Appassionata.*

Año de 1808. España lucha por su libertad contra Napoleón. Es, ahora "el pueblo" contra el Imperio. Y el "gran corso", vuelto hacia Alemania se encuentra en Erfuhrt con Goethe, "el gran pagano". Southey redacta las "Chronicles of the Cid": España comienza a convertirse en argumento romántico para los poetas románticos ingleses y sobre todo alemanes, conforme antes había sido motivo de predilección para los autores de la escena "clásica" francesa. Los ojos románticos se vuelven a las edades pasadas, no a las de la Grecia y la Roma clásicas, sino a una Edad Media, "intermedia", como la del Cid. El año 1805 Walter Scott canta su *Lay of the last minstrel.* José Haydn hace oír por última vez, ante Beethoven y otros músicos, su gran oratorio "Las Estaciones" y al año siguiente muere: es, musicalmente, el fin del mundo antiguo. Pero la primera audición de las sinfonías quinta y sexta de Beethoven es como la definitiva conquista del nuevo.

Mendelssohn nace en 1809, el año en que había muerto Haydn y el de la Sonata de Beethoven "Los adioses". Goethe termina sus "Afinidades electivas". En 1810, cuando Madama de Staël comienza la redacción de su libro sobre Alemania, nacen Schumann y Chopin. Cuando lo termina, en 1813, nacen Verdi y Wagner, que habían de cerrar las puertas del mundo romántico. Beethoven ensaya, ante el archiduque Rodolfo, las sinfonías séptima y octava.

Algunas efemérides más nos conducirán hasta 1830, cuando el Romanticismo conoce una forma nueva, más madura. Elegiremos las más significativas, entre muchas, porque es el tiempo de la generosidad en las obras del espíritu. 1814: Carlos María Weber dirige en Praga la nueva versión del "Fidelio", que un público entre burgués y popular aplaude vivamente. Un incendio destruye el palacio vienés del conde Rasumowsky: pérdida sensible de un

* A. de HUMBOLDT: *Essay Politique.* IV.

testimonio, resonante de músicas, del tiempo pasado. Dos de sus testigos, Fichte y B. de Saint Pierre, mueren en ese año. 1815: Waterloo. Napoleón abdica. Algo hace que se estremezca el aire lírico: es el "Erlkoenig" del joven Schubert, sobre una poesía de Goethe, que no comprende aquella música. El "Alastor" de Shelley es, también, de 1815. El "Adolfo" de Benjamín Constant y el "Kubla Khan" de Coleridge son de 1816. La música de cámara vienesa sufre un rudo quebranto con la disolución del Cuarteto Schuppanzing, que había estrenado los de Beethoven. El "Childe Harold" de Byron viene en 1817, así como el "Lalla Rook", de Thomas Moore. En él se va Ana de Staël. Las "Messéniennes" de Casimiro Delavigne son de 1818 y el "Divan" de Goethe, del año siguiente. En 1820 hace su aparición "El Gato Murr" de Hoffmann. Las "Meditaciones" de Lamartine y los "Poemas" de Keats son de ese año. En 1821 se estrena, con una sensación inmensa, el "Freischütz" de Weber, donde el teatro romántico alemán halla su definición plenaria. Es el año del "Wilhelm Meister" de Goethe, casi desvanecido en su gloria. Napoleón muere en Santa Elena. Keats, casi inédito, muere en Roma. La "Sinfonía Incompleta", de Schubert, los primeros poemas de Alfredo de Vigny, las baladas y romanzas de Mieckewicz aparecen en 1822: el año en que muere Shelley, ahogado en el mar, frente a La Spezia. Su cuerpo ardió en una pira ante la mirada de Byron. Beethoven va a visitar al glorioso Rossini. Tan mal vestido va, tan mala traza tiene con su ictericia, tan extravagante y miserable parece, que la policía vienesa lo encierra en la prisión municipal. Pero en 1823 surgen la Novena Sinfonía y la Misa en Re. Liszt, jovencito, aparece en escena y Beethoven augura su porvenir brillante.

En 1824 Byron muere en Missolonghi, donde había ido a pelear por la independencia de Grecia. Schuppanzig, regresado a Viena en 1825, estrena el cuarteto op. 127 de Beethoven; mal tocado, mal entendido mensaje de un otro mundo de la Música. Juan Pablo Richter muere. Aparece el "Teatro de Clara Gazul", de aquella España pintoresca que había inspirado el "Fidelio" beethoveniano. Schubert regala a la sociedad "pequeño burguesa" de Viena sus "Valses sentimentales". 1826: Tieck da sus "Amores de poeta". El Cuarteto Op. 130, con la fuga, se tocan en público por Schuppanzig: ahora, el segundo y el cuarto movimiento tienen que ser repetidos. Al año siguiente muere Beethoven. Víctor Hugo estrena su "Cromwell", cuyo Prefacio es como la declaración de principios del Romanticismo ya entrado en "edad de razón". Hugo Foscolo muere también en 1827. En 1828 mueren Schubert y Goya. Berlioz estrena su overtura de "Waverley", que tiene a la novela de Walter Scott por argumento. En 1829 muere Federico Schlegel. Balzac comienza "La Comedia Humana": la sátira, la ironía romántica desbordan. Rossini estrena el "Guillermo Tell"; su romanticismo es ya un matiz que está eclipsándose. Otro matiz, más fuerte de tonos, le sucede.

1830: el Romanticismo alcanza su apogeo: es el año de "Hernani", cuya batalla gana contra los ejércitos "filisteos". Es, también el de la "Sinfonía Fantástica", poema pastoril, sarcástico y del horror puesto en música. William Hazlitt, en quien la crítica romántica alcanza su independencia, muere. Stendhal escribe su obra maestra "Le Rouge et le Noir", crónica de 1830, dice. Lamartine, sus "Harmonías", en las cuales la poesía se hace música, lo cual sabe traducir Liszt, todavía. Los "Contes d'Espagne et de l'Italie", de Alfredo de Musset, son pinturas donde brilla el "color local" más acentuado y más al gusto del momento. Martínez de la Rosa rinde en su "Aben Humeya" tributo a un arabismo que habían comenzado a ensalzar los románticos alemanes. La overtura de "Las Hébridas" o "La Gruta de Fingal", de Félix Mendelssohn, es un ensayo "impresionista" ya: el paisaje musicalizado; en Beethoven, el músico solamente cantaba sus "impresiones placenteras", pero la escena ocurre junto al arroyo de los cuadros de Poussin y surge el arcoiris de los paisajes de Constable. Severamente, Lammenais contempla el "Avenir du Peuple". Todo se anuncia como un "avenir". Pero el presente es más rico todavía.

NOTAS

[1] Véase la nota 32 al Capítulo I de la Sexta Parte. BIBLIOGRAFIA: G. LANSON: *Histoire de la Littérature Française*, París, 1894. Dozava edición, 1912. Cuarta Parte. Auguste BAILLY: *L'Ecole Classique Française*, París, 1931, cap. II. Henry PEYRE: *Le Classicisme Français*, New York, 1942.

[2] El proceso cuantitativo asume caracteres especiales que se convierten en cualitativos por intensificación de sus elementos, suma aritmética o disposición diferente, como en la Química. El ejemplo más sencillo es, en la vida corriente, la serie: enano-hombre-gigante, etc. Las combinaciones de átomos de carbono son características: hasta cinco átomos dan compuestos gaseosos; de cinco en adelante, los dan líquidos; cinco más allá los dan sólidos. La serie de óxidos de nitrógeno muestra claramente las propiedades cualitativas según que el nitrógeno o el oxígeno aumenten aritméticamente en los átomos que entran en la composición del cuerpo, de este modo:

1.—Nitrógeno. N
2.—Oxido nítrico. NO
3.—Oxido nitroso. N_2O
4.—Bióxido de nitrógeno. NO_2
5.—Anhidrido nitroso. N_2O_3

La correlación estética de estos compuestos puede encontrarse en la *Estética* de Carlos Cristiann Federico KRAUSE (1781-1832). En su *Teoría de las principales bellas artes*, Primera sección: Elementos de Poética, párrafo 95, combina los tres géneros esenciales y simples de la poesía: *e)*, épica; *l)*, lírica; *d)*, dramática, y los combina de dos en dos:

ee el ed
ll ld
dd

o de tres en tres:

eee	*eel*	*eed*	*lll*	*lld*
	ell	*eld*		*ldd*
		edd		*ddd*

Cada uno de esos grupos asume un carácter especial que Krause examina: por ejemplo, *ed* y *ld* dan origen al idilio; *el*, a la elegía; *eld*, a novelas que combinan los elementos épico, lírico y dramático, como la *Genoveva* de TIECK, etc. Un intento para trazar a la Crítica unas bases científicas se encuentra en el trabajo de George D. BIRKHOFF, de la Harvard University, de Cambridge, Mass., titulado *A mathematical Aproach to Aesthetics*, publicado por la revista "Scientia", Bolonia, año XXV, Nº 233. Puede encontrarse un resumen de dicho ensayo en el artículo "La Crítica, Ciencia Exacta", de mi libro *La Música actual de Europa y sus problemas*. Madrid, 1935.

[3] Probablemente, el primer viajero con un criterio científico relativo a la Agricultura, que examina el paisaje inglés, francés e italiano con su ojo clínico de "farmer", fué Arthur YOUNG, cuyos *Travels in France and Italy* datan de 1792. En 1780 había publicado una *Tour in Ireland*. Compárese su manera de viajar con la de STERNE en su *Sentimental Journey*, que apareció en 1768. (Hay traducción castellana de Alfonso REYES, *Viaje sentimental*, Madrid, Colección Universal, vols. 74-75). Cada uno por su cuenta realizan dos tipos de viajeros románticos; el uno, científico; el otro, irónico, cuya sentimentalidad es más bien burlesca.

[4] Vicente VERA: *Cómo se viajaba en tiempos de Augusto*, Madrid, 1929.

[5] IB. p. 274.

[6]
Disparaissez, monuments de génie,
Parcs, jardins immortels, que Le Nôtre a plantés;
De vos dehors pompeux l'éxacte symétrie,
Etonne vainement mes regards attristés.
J'aime bien mieux ce désordre bizarre
Et la variété de ces riches tableaux
Que disperse l'Anglais d'une main moins avare...

(BERTIN, Elegía 19 en *Les Amours*, cit. por IB. p. 275).

[7] LANSON. *Op. Cit.*, p. 414. Sainte Beuve encontró ya el vocablo "classicus" en Aulo Gelio. Una de las más antiguas acepciones del vocablo, en lengua francesa, es la de Thomas Sébillet, que cita Edmond HUGUET en su *Dictionnaire de la Langue Française au XVI siècle*. Sébillet dice: "les bons et classiques poètes", por los cuales entiende los viejos como Alain Chartier y Jan de Meun.* Es la acepción común en esa época, que perdura largo tiempo. Todavía Mathew ARNOLD dice en sus *Essays in Criticism*, segunda serie, que un "real clasic" es aquel que pertenece a la "clase" de los "very best", idea bastante ramplona en un crítico tan distinguido como Arnold. Sobre las fluctuaciones del vocablo puede verse: Henry PEYRE: *Le Classicisme Français*, New York, 1942. II. Le mot "classicisme".

[8] LANSON. *Op. Cit.*, p. 394.

[9] Sobre el concepto del plagio literario en los siglos XVII y XVIII véase el artículo de Anatole FRANCE en *La Vie Litteraire*, vol. IV, pp. 156-66.

---

* Jean de MEUNG, que completó el *Roman de la Rose*, de Guillaume de Lorris, en 1277. Alain murió en 1439.

[10] Sobre los trovadores de Sicilia, Ciullo di Alcamo, Folcacchiero da Siena, en tiempos de Federico II, a cuya corte de Palermo acudía "la gente de mérito, músicos, trovadores y personas de buen hablar", según se lee en el "Novellino", véase el primer capítulo de la *Historia de la Literatura italiana,* de Francesco DE SANCTIS. Trad. española por A. J. Vecino, Buenos Aires, 1944.

[11] El sentido imitativo en la música es tan viejo como ella misma y es, en rigor, un principio de magia imitativa. De una manera que todavía no puede entenderse por irónica se encuentra en los primeros cantos litúrgicos de la Iglesia. Todo el arte polifónico, singularmente el profano, hace constante uso de la imitación, más o menos literal, con una técnica tan sabia que contrasta con la inocencia en el propósito estético. Hay multitud de obras sobre la imitación musical en las diferentes épocas. El lector puede recurrir a: Rev. W. H. FRERE: "Plainsong" (en el volumen de introducción a la *Oxford History of Music,* Oxford, 1929. p. 146). Michel BRENET: "Essai sur les origines de la Musique descriptive", en *Musique et Musiciens de la Vieille France.* París, 1911, (para los polifonistas, hasta el siglo XVI), con bibliografía, especialmente en lo que se refiere a la imitación del canto de los pájaros. (El canto de los pájaros ha sido estudiado musicalmente por F. Schuyler MATHEWS: *Field Book of Wild Birds and their music,* Nueva York, 1904.) La música instrumental con propósitos descriptivos está estudiada en detalle por Fred. NIECKS: *Programme Music in the Last Four Centuries,* Londres, 1906. Respecto al *Portrait Musical de la Nature,* de Justin Heinrich KNECHT (1752-1817), en cinco partes (Primera, descripción de la campiña. Segunda, se oscurece el sol y se levanta el cierzo. Tercera, tempestad. Cuarta, las nubes se dispersan y sale de nuevo el sol. Quinta, la Naturaleza levanta su voz en un himno (con variaciones) de acción de gracias al Creador), véase el programa textual en el artículo "Knecht", en el *Grove's Dictionary.* Puede encontrarse este asunto de la música imitativa instrumental en mi librito: *Forma y Expresión en la Música* (Ensayo sobre la formación de los géneros de la música instrumental). México, 1941, anteriormente publicado en *Sinfonía y Ballet,* Madrid, 1929.

[12] "L'Usage", dice VAUGELAS en el prefacio a sus *Remarques* (Vaugelas, con otros cuarenta escritores, fundaron en 1626 la "Académie Française". V. Lanson, p. 406), "del que tanto se habla, y que todo el mundo dice ser el rey o el tirano, el árbitro, el maestro de las lenguas... si no fuese sino la manera corriente de hablar en una nación, dentro del área de su imperio, quienes han nacido en él y en él se han educado, no tendrían sino que hablar el lenguaje de sus nodrizas y de sus servidores para hablar bien la lengua de su país. Los provincianos y los extranjeros, para saberla bien, no tendrían, a su vez, más que imitarlos. Pero esta opinión contradice de tal modo la experiencia general que se refuta a sí misma... Hay sin duda dos especies de *usages:* una buena y otra mala... la manera buena *es la manera de hablar de la parte más sana de la corte, conforme con la manera de escribir de la parte más sana de los autores del tiempo*"... Así dice Nisard que los clasicistas franceses confundían la nobleza en el lenguaje con el lenguaje de la nobleza (cit. por IB. p. 23) un poco como ocurrió con la sinfonía clásica de Haydn, Mozart y sus contemporáneos.

[13] Su verdadero antecedente está en la "pulchritudo", auténticamente clásica, que llega a San Agustín en un sentido de *orden,* de *razón* y de *centro,* lo cual es asimismo propio del "clasicismo" francés: *"Nihil enim est ordinatum quod non sit pulchrus".* Nada hay sujeto a un orden (o a un ente de razón) que no sea bello. Con lo que es fácil volver la oración por pasiva. *"Rationes aeternae",* dice AGUSTÍN, para denominar la "verdad" en las ideas. (V. sus escritos *De Ordine* y, correlativamente, *De Musica).*

[14] Según la idea, tardía, de Mathew ARNOLD en sus *Essays in Criticism,* segunda serie, Londres, 1900, donde el crítico inglés estudia a los poetas y escritores prerrománticos y románticos, desde Milton a Amiel.

[15] A falta de métodos de experimentación, la ciencia de esta época es principalmente inductiva y especulativa. Las Matemáticas y ciertos aspectos de la Física progresan, por eso, más rápidamente que las ciencias empíricas. Pero aquéllas no constituyen la Naturaleza en el lenguaje de estos siglos, sino el Universo. Las ciencias naturales tienen todavía un carácter descriptivo y pintoresco, incluso con Linneo y Buffon. La teoría de los colores y la Antropología son, en Goethe, puras elucubraciones de poeta, como la Arqueología misma en Winckelmann, que crea un mundo griego al gusto de los salones dieciochescos. Es muy curiosa la anécdota que se encuentra de Kircher, quien, a principios del siglo XVIII invitó a un padre jesuíta a que mirase por un telescopio las manchas del Sol, que recientemente se habían descubierto. —Hijo mío, replicó el jesuíta al astrónomo. No hay para qué. He leído dos veces detenidamente a Aristóteles y no habla de manchas en el Sol". (Cit. por H. A. L. FISCHER: *A History of Europe,* Londres, 1941, p. 692).

[16] Una serie que podría interpolarse entre ambas es la de los estilos *románico-gótico-barroco,* mientras que otra, que llega hasta nosotros, es la de *clasicismo-romanticismo-impresionismo.* Todo *primitivismo,* antes de eso, tiene un color *romántico.* La lucha, la indefinición y el esfuerzo lo caracterizan, hasta que una fase *clásica* le da caracteres decisivos. Antes de que el hombre griego *definiese* las líneas del estilo dórico, tan escuetas, la columna era, simplemente, un tronco de árbol que separaba el suelo del techo. Viene en seguida un período admirable. El griego coloca un trozo de pergamino o una corteza del mismo árbol, entre el techo y el tronco, para su mejor ajuste. Ese pergamino, corteza o piel curtida se arrolla naturalmente por sus bordes: es el principio del rollo jónico, o sea las volutas colocadas por debajo del plinto superior o ábaco. Desde su primera fase rústica al pulimento del estilo, ¡qué largo proceso, dramático, admirable y desconocido! Es el proceso que convierte la hoja de col en el motivo decorativo del acanto. Mientras esos procesos se desarrollan, todo un período de cultura los acompaña y, con él, todo un estilo de vida, de pensamiento y de ética.

[17] Es útil volver a leer *La ciudad antigua,* de Fustel de COULANGES (1830-1889) *(La cité antique,* Estrasburgo, 1864) particularmente por lo que se refiere a la religión de los primitivos romanos, que era un tipo de religión heróica y patricia, con dioses familiares y del clan, no sin parecido con el shintoísmo japonés de nuestros días. Hay traducción española (anónima), México, 1944.

[18] Henry OSBORN TAYLOR: *The Medieval Mind* (A history of the development of thought and emotion in the Middle Age). Londres, 1938. Vol. I Libro III. The Ideal and the Actual: The Saints. Libro IV. Society. (Virtud caballeresca, romanticismo caballeresco, amor cortés). Pablo Luis LANDSBERG: *La Edad Media y nosotros,* Madrid, 1925. W. VEDEL: *Ideales de la Edad Media*: Vida de los héroes. *Romántica caballeresca,* Barcelona, 192..

[19] IB. p. 15.

[20] Citado por IB. p. 4.

[21] V. Karl VOSSLER: *La soledad en la poesía española,* Madrid, 1941.

[22] *Utopías del Renacimiento* (Tomás MORO: *Utopia.* Tomaso CAMPANELLA: *La Ciudad del Sol.* Francis BACON: *Nueva Atlántida).* Con un estudio preliminar de Eugenio Imaz, ed. Fondo de Cultura Económica, México, 1941.

[23] IB. pp. 6, 109.

[24] F. FLUTRE: *Le Romantisme,* París, 1930, p. 6.

[25] Cit. por IB. p. 7.

[26] *Le Rouge et le Noir,* edición de "La Plèyade", París, p. 507.

[27] El folletín o fragmento de un "roman-feuilleton" colocado en la parte baja de una plana de diario aparece en la prensa francesa desde el siglo XVIII. "El Journal des Débats" lo utiliza para la crítica teatral, lo cual constituyó su "feuilleton", que encargó al abate Geoffrey. Más tarde Adolphe Adam escribe la crítica musical y el Dr. Denné la científica. Sobre este tipo de folletín (que los españoles prefieren denominar "folletón", a la francesa, para no confundirlo con el novelesco) predomina el de la novela espeluznante o de intrigas en serie, cuyo mérito consiste en dejar en suspenso la expectación del lector hasta el número siguiente. Las novelas de Sué y Dumas padre aparecen en esta forma. Su auge llega con Luis Felipe y el segundo Imperio. *Le Siècle, Le Constitutionel* y *Le Journal des Débats* pagaban cantidades fabulosas por los folletines (como actualmente ocurre con lo que es su sucesor: el cinematógrafo) que, en análoga proporción habían hecho subir el número de sus lectores. Los novelistas que cultivaron el género de una manera más característica fueron en Francia, en esta época, Ponson du Terrail, Emile Gaboriau y Xavier de Montepin. En España, Manuel Fernández y González y Pérez Escrich. En Italia, Carolina Invernizio. Sobre el periodismo en la época romántica, los Bertin y su *Journal des Débats*, véase LANSON, *Op. cit.*, Sexta parte, cap. II. 2.

CAPITULO II

La estética prerromántica alemana a la llegada de Beethoven. El artista y su medio. Beethoven, símbolo de su época. Orígenes flamencos de Beethoven. Ortografía de su nombre. Su infancia en Bonn. Primeros maestros. El singspiel en Hiller y Neefe. Educación general de Beethoven. Juan Sebastián Bach. Contemporáneos de Beethoven en Alemania. Compañeros de Beethoven en la orquesta de Bonn. La individualidad, principio romántico. El Hombre y la Divinidad. Germanismo romanticista de Beethoven.

Extensión del movimiento romántico por Alemania en tiempos de Beethoven. Ideas filosóficas y estéticas. El ensueño como valor poético. Sentido orgánico del mundo y del arte románticos. Posición del espectador. El sentimiento romántico del pasado. La Historia como evocación poética. Las categorías kantianas: armonía, multiplicidad y totalidad en la Tonalidad. Ritmo ternario en la arquitectura de la Sonata. Organización de la Sonata frente a la decoración barroca.

El "ego" romántico. El mundo como representación. Dinamismo entusiasta. Diversidad de maneras en la unidad radical. Beethoven en Viena. Los creadores de la estética musical romántica en el Norte alemán. Heinse. Schubart. Wackenroeder y Tieck. E. T. A. Hoffmann. Correspondencia de sensaciones. Schelling. Artes discursivas y artes representativas.

El año 1770 es, se ha visto, uno de los polos del romanticismo temprano alemán. "Epoca de los genios originales", como se gustaba denominarlo.[1] Un genio, al lado del cual todos palidecen, va a nacer en ese año que toma con ello un valor simbólico, porque aun cuando Beethoven no muestre en el desarrollo de su personalidad, como individuo pensante, de su inteligencia filosófica o estética, un contacto "directo" con los pensadores sobre arte y los poetas del momento cuyo ambiente le rodea, es, en su poderosa creación musical, el espejo donde más limpiamente van a reflejarse aquellas luces. En este sentido el artista responde al medio en que vive y crea: no porque se sume precisamente a un determinado grupo estético, aunque los artistas "batalladores" así lo hagan: Berlioz o Schumann, Tieck o Hugo, sino porque, más universal que aquéllos, condensa en su facultad creadora las fuerzas esparcidas en torno suyo, las unifica y les da forma en su creación, que es a la vez personal e impersonal. Esto lo sabían bien los clásicos. Los románticos creyeron volver las tornas. Lo que ocurrió fué que la proporción entre ambos miembros de la ecuación variaba en el sentido en que uno de ellos aumentaba conforme el otro disminuía: el resultado final viene a ser análogo. Algún día puede ser que llegue a demostrarse que los grandes principios que rigen el mundo:

genio, libertad, felicidad, etc., son como la energía, cantidades constantes: Que nada se crea ni nada se pierde, en el arte como en la física, sino que todo se transforma; que las esencias geniales tienen en cada tiempo un invariable peso específico el cual sólo varía de individuo a individuo, mientras que la masa total de ellas, que satura el universo habitable, permanece constante. Sólo la forma, la forma de expresión y la forma de la materia, ambas conjugadamente, afectan variaciones temporales. La sustancia es idéntica desde Homero a Juan el Evangelista, de Jeremías al Dante, de Fidias a Rodin, de Esquilo a Beethoven. Un católico diría: el Espíritu Santo. La esencia de la santidad que inspira "el" místico es la misma que la que inspira "al" genio. Por eso decía Goethe que todo "lo que ocurre", todo lo que trasciende en los términos del arte, es puro símbolo.*

Beethoven es el símbolo de su época. Todo cuanto ocurre en el mundo del espíritu alemán antes que él no parece sino su preparación. La realización comienza a hallar forma en los primeros años del siglo. A partir de los últimos años de su vida y de su creación comienza la fase dehiscente. Es la parábola de San Juan en el versículo 24 del dozavo capítulo. Como todas las divinidades antiguas, Beethoven es un mitc de la creación, cereal y ampelífero. Es Osiris y Dionysos. Es la espiga y el racimo. El pan y el vino de las religiones mediterráneas, sobre las cuales se funda la cultura europea, que es la cultura del hombre blanco. (Lo cual no quiere decir *sólo* la del hombre blanco). Beethoven, que no era semita ni camita era un hombre de tez morena y de cabello profundamente negro, como la mayor parte de los hombres de la cuenca mediterránea. ¿El grano de alguna espiga española cayó en el surco de las betabeles flamencas?[2] Beethoven era denominado por sus compañeros en sus juegos infantiles "Der Spangol", *—spagnol—*. (Dejemos esto al margen). Sabemos relativamente poco acerca del ambiente intelectual y artístico que rodeó a Beethoven en sus años de infancia y mocedad en la ciudad donde nació, que era la residencia del príncipe Elector de Colonia. El ambiente de Bonn en las últimas décadas del siglo, por limitado que fuese, no era sin embargo, provinciano, en el sentido que damos hoy a este vocablo, porque las pequeñas cortes alemanas, aun tan diminutas muchas de ellas y llenas de prejuicios sociales a la vieja moda, aspiraban a cierto rango intelectual, acuse de recibo de las influencias francesas.** La música era el medio más espiritual y menos caro para formar ese ambiente, después de la literatura. En la corte de los dos electores del tiempo de Beethoven, Max Federico

* *Alles Vergängliche*
Ist nur ein Gleichniss ("Faust." Chorus mysticus).

** "El espíritu volteriano se dejaba sentir en Bonn, en la corte de los arzobispos-electores como una consecuencia del Aufklarung y del racionalismo que se esparció por Viena en los años de José II. Indudablemente este espíritu influyó en el desarrollo del joven Beethoven y siempre estuvo latente en él" (CLOSSON. *Op. cit.*, p. 43.)

y Max Franz, la manifestación artística más importante consistía en el teatro de "singspiel" y de ópera cómica francesa. Philidor y Grétry fueron las figuras más altas de la importación; Hiller, Benda y Neefe, las más notables del "singspiel" vernáculo, en donde lo alemán consistía sólo en el acento y en la timidez con que estaba tratada una materia lírica que procedía de fuera. La gran tradición musical procedía de la música eclesiástica que se daba en la capilla del príncipe (y Max Franz fué un arzobispo) y en las iglesias de los franciscanos y los minoritas (los religiosos menores de la misma orden) cuya música conoció bien el niño Beethoven, porque actuaba en sus coros como organista suplente. Pero qué música era ésa, no lo sabemos bien, aunque podemos pensar que no era desdeñable, pues que se permitía a Beethoven improvisar a la larga y con una técnica manual reputada por muy notable para sus diez años de edad, en los momentos habituales del servicio. Varios músicos de oficio como el viejo Van den Eeden, de la rama flamenca del abuelo Van Beethoven o Biethoffen o Biethoven, o Bithof, o Bietnhofen, o Bethoven, Beethoven, Bethof, o como quiera que ortografiasen el barroco apellido sus antepasados,* (su padre mismo e incluso el propio sinfonista se inscribió en alguna ocasión como Bethofen, según Nottebohm lo dice, aunque la forma decisiva vino con el gran músico), le instruyeron en la técnica manual del órgano y, como se comprende, de su música, principalmente el fraile Willibald Koch que era un hombre de notoria reputación, organista de la Münsterkirche Zenser. Sus maestros caseros, tormento de sus años de infancia, comenzando por su padre y los músicos a todo hacer, camaradas de coro y de taberna; el jocundo Tobías Pffeifer o Francesco Giorgio Rovantini, que murió a los veinticuatro años, en 1781, fueron los primeros iniciadores en el clave y en el violín y la viola; por poco importantes que fuesen, merece mencionarse el hecho de que en ellos alternaba lo alemán y lo italiano. Otra mezcla, y no de menos notoriedad, es la que su próximo maestro, el más serio de todos ellos, Christian Gottlob Neefe, llevaba a Beethoven, mostrándole a la par el "singspiel" y el "Wohl temperiertes klavier" que, para él, era el "nec plus ultra" de la música.[3] Un criterio así tiene importancia en el momento en que los hijos de Bach sobrepasaban en consideración pública a su propio padre, de lo cual un testimonio sintomático lo da Hawkins en su famosa *General History of the Science and Practice of Music*, que data de 1776, tras de una preparación de dieciséis años, donde Juan Sebastián apenas está mencionado sino como el padre de Juan Cristian, —quien en aquella fecha vivía en Londres—, y como autor de "una gran variedad de excelentes composiciones para el clave, entre ellas las lecciones tituladas 'Clavier-Ubung' ". La "resurrección" de Bach es, como se sabe, obra de los románticos de Leipzig, con Mendelssohn, principalmente.

* Sir George GROVE, en su Diccionario. Esta variedad ortográfica no es rara. Albéniz mismo, en su juventud, firmaba Albéniz o Alvéniz.

Qué conoció Beethoven fuera del "Clave atemperado" es cosa dudosa: no mucho seguramente, y menos que lo que conocía de Felipe Manuel, a quien alababa en cálidos términos. Los vientos del Sturm und Drang, soplaban con toda su fuerza en los años de juventud de Beethoven separándose del arte demasiado abstracto, complicado, de Juan Sebastián. Sólo al final de su vida, cuando el Romanticismo buscaba inspiración en los viejos valores nacionales y tradicionales, Beethoven volvió a ver en aquella técnica de rica textura y honda meditación un incentivo nuevo para las suyas.

La corte de Max Franz, el segundo de los Electores a quien Beethoven sirvió en la música doméstica, era el hijo menor de la emperatriz María Teresa de Austria, y hermano de la desgraciada María Antonieta, que en 1770 se había casado con Luis XVI, entonces Delfín, rey luego; finalmente, el ciudadano Capeto. Viena fué una corte notablemente liberal en tiempos de María Teresa y Max Franz llevó esos aires a Colonia que, ciudad renana, se distinguía por su criterio avanzado en todos sus aspectos, su latinismo que llevaba en sus aguas el río fronterizo. Max Friedrich, antecesor de aquél, había querido fundar un "teatro nacional". La compañía de "singspiele" del empresario Grossmann en la que Neefe figuraba como director de la música llegó a Bonn desde 1779. En el repertorio figuraban las comedias con arietas más famosas del momento, especialmente las de Hiller, maestro de Neefe, cuya colaboración admitía y de quienes el famoso *Dorfbalbier*, en su casi insignificante musicalización, era, sin embargo la obra maestra. No es quimérico encontrar en las operitas de Hiller frases cortas, giros que en su color popular parece que siguieron a Beethoven por muchos años; en todo caso, podrían ser como tópicos de un popularismo al que Beethoven no renunció nunca y que se desliza bajo la capa de más elevadas inspiraciones, pero que entra en parte no desdeñable en la formación de su estilo temprano y, después, como detalles o puntos de especial sabor en su lenguaje.

Los actores de la compañía de Grossmann, que tenían que ser musicantes, sobresalían en su primer aspecto. Los que Max Franz llevó a su corte eran mejores músicos que actores y, en general, Max Franz, recién llegado de la gran capital de la música que ya comenzaba a ser Viena, dedicó su interés aunque no con mucha generosidad, a reorganizar la orquesta para la capilla y la cámara, formándola con treinta y cinco ejecutantes, diez de ellos vocales. En ella, y a pesar de sus sueldos mezquinos, continuaron figurando Neefe y el muchachil Beethoven, acompañador suplente al clave y en el órgano, y tocador de violín y viola. Entre tanto, el estudio con Neefe se hacía más serio y provechoso. El bajo cifrado y la composición iniciaron esos estudios, aunque tiempo más tarde dijese el propio Beethoven que, por instinto, conocía lo que había que hacer en esa materia y lo que había que evitar, por lo cual, cuando los magister le reprochaban sus "licencias", él se encogía de

hombros, sabiendo que marchaba por terreno seguro. Una serie de nueve variaciones para clave, impresas en Mannheim, la otra ciudad musical del momento, inauguran la carrera musical de Beethoven, que Neefe alentaba, viendo en él a un muchacho de genio. La comparación con Mozart era indispensable. A la posibilidad de que el joven renano lo emulase se debe la insistencia y la mano dura de Juan Beethoven sobre la instrucción musical de su hijo, que él quería que marchase por el lado del virtuosismo, pero que el interesado llevaba por el lado del ensueño, de la improvisación y de la creación en seguida; no tímida, pues que alguna composición primera estuvo hecha, ante las observaciones del maestro, pensando en que habría de ejecutarla más tarde cuando su técnica manual hubiera crecido lo suficiente.

Las otras enseñanzas iban más despacio y con menos regularidad. La escritura, la gramática y la aritmética nunca llegaron a ser materia del dominio de Beethoven quien, con todo, aprendió su latín en el "Tyrocinium" y leía a Homero, Eurípides y a los trágicos griegos, según dicen algunos autores,[4] de todos los cuales prefería a Plutarco a quien cita mucho más tarde, ya maduro. ¿Supo algo de los poetas? ¿Más que de los alemanes de su tiempo? Cuando de niño se asomaba a la guardilla de la Rheinstrasse y divisaba a lo lejos la línea de las Siebengebirge, las orillas del Rin pobladas de tilos y los hayedos entre ambas perspectivas, sobre las que extendía su caserío blanco techado de rojo la pulcra ciudad de Bonn, ese paisaje era de un color alemán inconfundible, y los pintores del Sturm un Drang hasta los "nazarenos" no lo olvidaron. Quizá tampoco Beethoven.

Por esos pintores ingenuos y amables, al modo schilleriano, vemos bien el salón de la viuda de von Breuning; a ella misma, en sus modas agradables, con esa modestia que aún, dentro de las áreas de la sociedad rica, fué típica de la sociedad alemana del XVIII y del XIX; incluso las figuras de sus cuatro hijos, de los cuales Eleonora y Esteban van a perdurar en la vida de Beethoven.* El influjo de la joven viuda fué, sin duda, predominante sobre el muchacho huraño, triste ante los espectáculos de su propia familia, con el padre guapetón y jacarandoso que tenía un vino alegre, y la madre dulce y sacrificada que hacía calceta y ahorraba los centavos para pagar puntualmente al panadero. Frau von Breuning era una mujer ilustrada. Conocía la literatura procedente de la orilla izquierda del Rin y debió de ver en el musiquito de genialidad prematura, al salvajillo a lo Rousseau que pasaba de los trajes sucios y del descuido y abandono de la escuela, a los bellos encajes y chupa de seda, espada y tricornio de su uniforme de "hofmusikus". El joven Luis tenía

* Lorenzo (Lenz) el último de los hermanos, siete años más joven que Beethoven, murió en 1798, después de haber estudiado composición con el maestro durante un breve tiempo. Eleonora estuvo casada con Wegeler, el primer biógrafo de Beethoven. Esteban fué el padre de Moritz Gerhard, cuya infancia alegró los últimos años del compositor.

sus "raptus", como ella los denominaba, y en ellos veía algo que la lectura del "Emilio" le revelaba. Muchos años más tarde, cuando Beethoven siente brotar de su pecho la paternidad frustrada, son las normas del "Emilio" las que quisiera ver aplicadas en su sobrino Carlos. Entre tanto, sus lecturas poéticas van del noble Gellert a sus propios contemporáneos; a Schiller y a Goethe en sus creaciones más altas. Pero cuando quiere escribir para el teatro, sus experiencias infantiles en el "singspiel" le vuelven los ojos hacia Gaveau y los demás autores de libretos sobre dramas de acción actual, a la que el romanticismo de una España imaginaria daba el tono requerido: realismo y fantasía, según la fórmula goethiana.

La generación de Beethoven, que no es la más rica en grandes figuras, pero sí en figuras muy significativas, se halla a medias entre la de Schiller y Goethe, sus mayores en diez y veinte años, y la de Lenau y Moericke, que llegan con el nuevo siglo. Entre las tres generaciones, ¡qué diferencia de matices, dentro de la semejanza en sus "caracteres" románticos! Conviene fijar un tanto las ideas y las gentes; recordar el tono de sus obras principales; el giro de sus criterios respecto de la filosofía y de las artes. El giro social, también. Para el joven Beethoven, la época de Klopstok, sobre quien tanto énfasis puso el Sturm und Drang; la de Kant, que nació el mismo año que aquél poeta, para morir un año más tarde; la de Lessing y Wieland era la "vieja generación": viejas pelucas. La generación de sus mayores, la que poco más o menos comprende a los hombres que le llevan de una a tres décadas, es la de Herder, cinco años mayor que Goethe y quince mayor que Schiller; Fichte, Juan Pablo Richter, Kotzebue, Augusto Schlegel, pertenecen a esta generación que, musicalmente, es la de Mozart, mientras que Gluck y Haydn pertenecían a la anterior. Stamitz, cuya influencia fué tan grande en la formación de la sinfonía "clásica"; Hiller y sus "singspiele", con Franz Xaver Richter, pertenecen a aquélla; Grétry y Zelter son ya de la siguiente, como Ignaz Joseph Pleyel y Paul Wranitzky más jóvenes que Neefe, nacido en 1748. Todos son mayores que el Caballero Le Sueur, nacido diez años antes que Beethoven y que va a trazar en Francia el camino de la música llamada "de programa"; el programa que se imprime en los conciertos sinfónicos fundados por Gossec en 1770; "Concerts des Amateurs", donde el programa "explicará" las obras y su contenido dramático. A esa generación inmediatamente anterior a Beethoven pertenecen Emmanuel Aloys Foerster, enteramente olvidado hoy, pero que fué uno de los estímulos más cercanos, en Viena, para Beethoven como compositor de cuartetos. Foerster había nacido en 1743: cinco años antes, Boccherini nacía en Luca y habrá de ser una de las llaves de oro de la música de cámara en el estilo más puro del clasicismo. Peter von Winter, famoso un momento en la capital austríaca por los años de la juventud de

Beethoven, había nacido el mismo año que Vicente Martín y Soler (1754), a quien algunos espíritus ligeros preferían sobre Mozart.

Junto a Beethoven, en sus años de infancia en Bonn, hay músicos cuyos nombres van a pasar, como el suyo, a la posteridad, aunque mucho más humildemente. Es importante Franz Ries, violinista de la corte, más tarde padre de Fernando, uno de los raros discípulos de Beethoven. El precoz Franz había sido discípulo de J. P. Salomon, violinista también de la corte electoral, que fué quien, convirtiéndose en empresario, llevó a Haydn a Londres. Sabido es que a su ida y a su regreso, en 1790 y en 1792, por la ciudad de Bonn, Haydn vió a Beethoven y que, en esta segunda entrevista, le aconsejó que se trasladase definitivamente a Viena. ¿Intervendría Salomon en estas presentaciones a título de paisano del joven y ya reputado Luis van Beethoven, su compañero en la orquesta principesca, en la cual Johann Peter era su "senior" en veinticinco años? Otro miembro de ella fué también un artista de Bonn, que en esta época se acreditaba por sus músicos y en seguida por sus filósofos: Nicolás Simrock, dieciocho años mayor que Beethoven, tocaba el corno de caza en la orquesta y derivó luego por el lado de la edición musical. El fué quien publicó la "Sonata a Kreutzer" y las ediciones "très correctes" de las dos sonatas op. 31. El *konzertmeister* de la orquesta "electoral" era Josef Reicha. Su sobrino Antón causó en la vida musical de la ciudad una sensación muy viva por sus grandes talentos, que el tiempo iba a confirmar y que llegarían, a través de su "Escuela de Composición" hasta César Franck. El elector encontró en Münster dos hermanos, de nombre Romberg, que llevó a su *Kappelle*. Su sobrino Bernhardt, a quien Beethoven volvió a encontrar en Viena, fué el gran virtuoso del violoncello en la época romántica y su virtuosidad causó sensación en Europa.* Entre 1790 y 93, ya famoso, tomó parte en Bonn de la orquesta del Elector.[5]

La generación de Beethoven comienza en la filosofía con un nombre ilustre: el de Hegel, que había nacido, como él, en 1770, y otro no menos ilustre en la poesía, el de Hölderlin, nacido también en ese año. Friedrich von Schlegel, con quien se define el Romanticismo en el nuevo siglo, había nacido poco después que aquéllos: en 1772, y en seguida, casi seguidos, Tieck, Schelling y Hoffmann, que, con Kleist, forman la "primera promoción" de esta etapa magnífica. La segunda década de esa generación comienza con Adalberto von Chamisso, el del "hombre que perdió su sombra", como tanto romántico de entonces y después. Los hermanos Grimm, con sus cuentos infantiles "casi" tradicionales. Uhland, el épico, von Eichendorf, Krause, cuya Estética iba a imperar por largo tiempo, y Arthur Schopenhauer, el pesimista, nacen en esa década. En la siguiente, la novena del siglo, verán la luz ingenios singulares

* Romberg fué el primero en introducir en Europa los cantos populares eslavos, que causaron mucha sensación. Había estado en la Rusia meridional en 1806.

cuyo romanticismo toma tintes refinados con Grillparzer o los gustos exotistas del barón von Platten, el traductor de Hafiz. Eckermann, el fiel, es de ese tiempo, con Leopold von Ranke, el gran historiador de los Papas, y con Heinrich Heine. Tras de ellos viene el siglo nuevo. Quien lo inaugura en la prosa romancesca es Wilhelm Hauff con su "Califa Cigüeña". Nicolás Lenau, Moericke, que ya se acerca a nuestro sentido de lo moderno, siguen con David Federico Strauss, que lo hace por otras razones más profundas en el terreno histórico, como Mommsen y, junto al poeta Hebbel, el economista Fernando Lassalle.

Los desarreglos en la conducta que se reputaban ya como inherentes a la libertad romántica, a la "individualidad", se acusaban en el niño Beethoven, con sus derechos reivindicados al mal humor, a las rarezas, al desaseo en los trajes y a su gusto por la soledad. Aun prematuros, esos pequeños excesos no eran todavía de su tiempo, aunque lo sean de todos. Los sinsabores del mayor de los Schlegel, Augusto Guillermo, a quien Schelling, con toda su filosofía, le birla la señora, o las andanzas del otro Schlegel, Federico, con Dorotea Veit, a quien rapta al estilo shakesperiano; las aventuras de Teresa Heyne, que abandona a Forster, su marido, para escaparse con el amigo de la casa, Huber; el proceso rotatorio de los amores de Benjamín Constant, que va de las alemanas a las francesas, con la baronesa de Kramm, Carlota de Hardenberg, Madame de Charrière y algunas más, para terminar en los brazos rollizos de Madama de Staël, eran consecuencias del nuevo "individualismo", pero no habían llegado todavía a las ciudades renanas en las décadas juveniles de Beethoven, pues que todos aquéllos eran jóvenes también y Bonn y Colonia eran, pese a alguna filtración francesa, ciudades muy siglo XVIII. Frau von Breuning, que comprendía al Beethoven adolescente dentro ya de un modo liberal de ver las cosas, fué un modelo de virtudes conyugales. Quizá por su influjo, Beethoven mantuvo hasta el fin de su vida un criterio tan rígido en este punto que, como se sabe, reprochaba a Mozart la elección del libreto para "Don Juan" por considerarlo "libertino", en un ambiente que como el vienés, donde Beethoven maduró, era en ese aspecto bastante avanzado de criterio, por lo menos en determinadas zonas de la sociedad. En el terreno social y político, Viena enviaba al norte de Alemania sus avanzadas con príncipes como Max Franz; en otro terreno, las avanzadas que envían los poetas del norte con su individualismo, nacido en el espíritu luterano, van a transformarse, dentro del ambiente católico del imperio, en el individualismo sentimental; en este sentido, Beethoven recoje profundamente el tono. Los países latinos habían enviado a Alemania el "sentiment" barroco por una parte, todavía con un regusto rococo, que se remansa en Carlos Felipe Manuel Bach; y, por otra, el "arioso" cuyo paladín fué el propio padrino de Felipe Manuel, Telemann. El "arioso", tras de una labor de varias décadas, arrinconó a los maes-

tros del norte, y sus contrapuntos. Los músicos jóvenes del norte alemán, como Beethoven, se encuentran en la encrucijada. El *Wohltemperiertes Klavier* debió de parecerle "el pasado", puesto que no hizo en muchos años por saber nada más de su autor, al paso que volvía sus admiraciones a aquel otro Bach, a Haendel y a Mozart.[6] La realidad tangible y "actual" tenía dos maneras de manifestarse: el arte de bajo vuelo, era el "singspiel"; el otro camino, que llevaba a los planos superiores del arte, mostraba su estrella conductora en lo rutilante de un Mozart. Viena, pues, tenía que aparecerse en sus apetencias de músico como la ciudad ideal. Cuando ya maduro Beethoven vuelve a sentir la necesidad de una escritura abstracta, al modo de los viejos maestros del norte, es cuando se realiza esa fusión entre las dos Germanias, que los románticos jóvenes van a acentuar. Las ciudades católicas, desde Colonia a Munich y Viena, en las que el Sturm und Drang no había actuado de una manera directa, transforman el movimiento protestante, en el Romanticismo, católico. Para acentuarlo, habrá que remontarse más allá del Renacimiento, a fin de encontrar las fuentes anteriores de un catolicismo gótico. Los Oratorios de Haydn vendrán a sustituir a las grandes arquitecturas luteranas de Juan Sebastián Bach. Mozart es un católico a la italiana, pero de un lirismo soberbio y no convencional. En sus dos grandes creaciones sinfónico-corales, Beethoven lleva el catolicismo de la Misa en Re, que no quiere ser un catolicismo oficial, al plano de una religión cósmica, casi se diría panteísta, mientras que en la Novena Sinfonía, panteísta manifiestamente, trae el espíritu católico, en su sentido más estrictamente etimológico, a la comunión de todos los seres en el amor. Un amor social, a la francesa, precisa que se diga.

Ese sentimiento de la propia potencia, el no-conformismo de Beethoven con la religión romana en sus aspectos exteriores y políticos, su máxima: ¡Oh Hombre, ayúdate a ti mismo! son todavía eco del protestantismo del Sturm und Drang, pero en un ambiente menos exasperado, menos antilatino que el Romanticismo incipiente de la escuela de Berlín, con los Schlegel y Tieck. Pero como los hechos políticos van a ir dando la victoria a los nacionalistas galófobos, el triunfo del Romanticismo católico, en Viena, coincidente con las victorias guerreras, que acentúan su sentido nacional, historicista, se acentúa también. En 1814, las tropas de los ejércitos aliados entran en París. En él se difunde el libro recientemente impreso de Ana de Staël sobre una Alemania que ella ensalza sobre todo por sus sentimientos románticos; (de paso, los sucesos políticos vengaban su resentimiento contra Napoleón, su cordial enemigo). Es el año, como hemos indicado, en que "Fidelio" (en su tercera versión) triunfa ante un vasto público, de reyes en Viena, de apasionados musicófilos en Praga, con lo que Beethoven queda indemnizado así de la indiferencia con que lo acogieron los soldados napoleónicos, pululantes en la Viena de 1805, y aquél es también el año en que Beethoven escribe su Can-

tata "de circunstancias" *Der Glorreiche Augenblick*, "el momento glorioso".[7] El nacionalismo de Beethoven, que va tomando una forma literal desde la Sonata Op. 79 (Nº 25, publicada en 1810) con su "presto alla tedesca" se acentúa en la sonata siguiente, con su triple título, en alemán: "Das Lebewohl, die Abwesenheit, das Wiedersehen" y sus títulos de movimientos, a la par en italiano y en alemán. Pero ya en la Sonata Nº 27 (Op. 90) esas indicaciones aparecen solamente en el idioma vernáculo. La Sonata es de 1814. La que aparece en seguida como *"Hammer-Klavier" Sonate*, escrita en 1815 y 16 acentúa aún el barroquismo de aquellas indicaciones: "Mit Lebhaftigkeit und durchaus mit Empfindung und Ausdruck", en aquélla; "Langsam und sehsuchtvoll, Geschwind, doch nicht zu sehr und mit Entschlossenheit", en esta otra. Los afanes musicófilos de Tieck no irían más lejos que Beethoven en ese romanticismo de sentimientos tan paladinamente puntualizados y, por otra parte, ya la sonata aludida op. 79 contiene toda una serie de vaticinios del pianismo romántico desde Schubert y Schumann, a Mendelssohn y Chopin, casi se diría incluso a Liszt. Si Beethoven renuncia a las indicaciones de interpretación en alemán, aunque conserve el título general de "Grosse Sonate fuer das Hammer-Klavier" en la sonata op. 106, que aparece en 1819, y en la que los títulos interiores vuelven a aparecer en italiano, el hecho se debe a la presión de los editores, que veían en ellos más vaguedad que certidumbre, a pesar de su deseo de fijar los matices y con ello, un perjuicio para la venta. Pero Beethoven, en cambio, volverá la vista al pasado y hará entrar en su escritura una textura contrapuntal que procede de un nuevo modo de sentir, en músico alemán, la vieja escuela de los maestros del norte. El Romanticismo está a esta altura tan palpitante en la música como en sus demás aspectos. Como no ha procedido por saltos, desde el prerromanticismo del Sturm und Drang, conviene ver cómo fué haciéndose la transformación, uno de cuyos aspectos sociales acabamos de indicar, mientras que otro, muy íntimo, es la presencia del espíritu de la Música como agente transformador. O formador, mejor dicho, pues que el Romanticismo del siglo XIX es eminentemente musical. Volviendo la oración por pasiva será fácil comprender por qué las gentes del siglo XIX "and after" pudieron pensar que la Música es un arte esencialmente romántico y que su área natural fué la Alemania del ochocientos.

El movimiento romántico cunde por toda Alemania, pero se enquista con más fuerza, como se comprende, allá donde lo había preparado el Sturm und Drang Periode. En varias capitales del centro y del norte aparecen focos locales cuyos matices contribuirán al conjunto bajo un punto de vista original. En Weimar se reunen Goethe, Schiller, Wieland y Herder. La llamada "escuela de Suabia" se centra en torno a Uhland que hace hincapié en el tono popular, como Brentano y los Grimm, de la poesía, frente al convencionalismo tradicional, y da a la tradición un aspecto más arraigado en la investigación

histórica, con Wilhelm Mueller y Joseph von Eichendorf; otros grupos surgen en Heidelberg, con Arnim, Bretano y Goerres; en Dusseldorf, con Karl Immermann; Ruckert y von Platen descubren la poesía del próximo Oriente y hacen escuela de ese tono lírico, que, en el barón von Platen caerá después en un nuevo neo-clasicismo: de todos esos grupos, el berlinés es el más nutrido e interesante pues que cuenta con gentes como Kleist, Novalis, Zacarías Werner, Lamotte-Fouqué (o de la Motte) Eichendorf, E. T. A. Hoffmann y Chamisso. El movimiento que fué inconsciente en un principio y se desarrollaba a su modo donde surgía, toma una unidad de aspecto y una rapidez de acción sorprendente tan pronto el nuevo nombre de "romanticismo" se acuña y es aceptado como cosa ideal, a pesar de que Goethe lo encontrase "enfermo", frente a la buena salud de lo clásico.[8] Pero esa conciencia de "ser románticos" es propia de los poetas; no, al parecer, de los músicos, que solamente descubren el Romanticismo, bajo esta etiqueta, en los jóvenes contemporáneos de Beethoven, con Weber y Schubert; quizá sobre todo por que van a poner en música poemas así clasificados, es decir, que se acogían ya a ese nombre de lucha, frente al "philistin". Beethoven, que ponía en música a Gellert como a Goethe y a Schiller no se identificaba aún "con la palabra" y pasó tiempo antes de que los románticos calificados se pensasen descendientes de la generación de los "genios originales" de 1770. Sólo al comenzar la última década del siglo —dice Oscar Walzel— es cuando un nuevo "Weltanschauung", un nuevo concepto del mundo, concepto intuitivo, de una índole más poética y sentimental que racional y lógica, va desprendiéndose del antiguo en las cartas de Friedrich Schlegel a su hermano Wilhelm". Aunque Wilhelm Schlegel y su amigo Gottfried Buerger se creyesen emancipados del racionalismo de la Ilustración y de la influencia francesa, Friedrich les demuestra que todavía están muy apegados a aquél mundo y que a la par que se mofaban del racionalismo caían en él, mientras que el nuevo punto de vista consiste en descubrir el Infinito, postulado romántico, a través de la Metafísica de Kant, que, escéptico para la antigua Metafísica, incubaba una nueva, especulativa y crítica.* Más tarde se proclamará la intuición como el camino verdadero para satisfacer la "necesidad metafísica", según la expresión de Schopenhauer, y es él quien ve en la Música el más directo de todos los caminos para alcanzar ese conocimiento o, según la moda orientalista del tiempo, para "levantar el velo de Maia". Pero Beethoven había proclamado antes que la Música es "una revelación más alta que todas las Filosofías". Lo subconsciente va a estimarse por encima de todo, y no porque sea contrario a la razón, sino porque ilumina a la razón misma "directamente", sin la peligrosa interposición del raciocinio que, tan fácilmente, se convierte en falsa silogística, en un logi-

* "El Romanticismo no puede concebirse sin Kant, pero es su antítesis". (V. WALZEL, *op. cit.*, p. 15).

cismo abstracto, enamorado de su propio juego; "virtuosidad" escolástica que se aparta de la verdad de las cosas, de las del Hombre como de las de Dios, y no es ni Ciencia ni Poesía. El peligro, si peligro es, de levantar indiscretamente el velo de Maia, de refugiarse en lo subconsciente y de confiar en la intuición por encima de la razón pura consiste en que nos lleva a un mundo visionario: al descubrirlo, los románticos creyeron encontrar el paraíso. Los fantasmas van a convertirse en sus amigos preferidos y van a adoptar todas las formas concebibles e inconcebibles, desde los menudos elfos y oberones de la mitología casera alemana a las damas lacustres como las de Walter Scott, las ondinas tan al alcance de la mano y que E. T. A. Hoffmann convierte en sopranos de ópera. El mundo del misterio que no es ya fantasmagórico, sino que es el que marcha parejamente con nosotros mismos, sólo que en una dimensión mucho más profunda que la tercera, es el que Hoffmann descubre en las cosas de cada día, en una audición del "Don Juan", en las tocatas del Kapellmeister Kreisler. Es el trasmundo de los espejos en el cual se penetra cuando, contemplando nuestra propia imagen en la pulida superficie, nos metemos dentro de nosotros mismos. Un mundo que no es propiamente el del ensueño, en el cual sólo somos huéspedes pasajeros, sino un mundo que existe dentro de nosotros mismos y en el que vivimos paralelamente con el mundo que está fuera. No lo inconsciente de los primeros prerrománticos, sino el doble juego de lo consciente y de lo subconsciente. Para aquéllos, lo importante era vivir los sueños sin cuidado por averiguar *the stuff they are made of.** Rousseau temía analizar sus emociones, porque con ello se desvanecían. Si analizamos o razonamos más allá de lo discreto acerca de nuestra subconciencia todo se evaporará. La Poesía se convertirá en Psicología. Cuando el proceso haya dado de sí cuanto contenía en el sentido poético, el Romanticismo habrá terminado. Freud, disecador de sueños y escrutador de subconsciencias será su notario.

El camino entre los prerrománticos del Sturm und Drang, temerosos de romper con su análisis la burbuja irisada en donde se reflejaba un mundo de vivos colores, y el Psicoanalismo de última hora, atraviesa la época romántica entera. Augusto Guillermo Schlegel ponía a recaudo la razón, o sus excesos. A Federico Schlegel no le parecía imprudente razonar si se razonaba con prudencia. La introspección vendrá, en el terreno psicológico, a la par que la crítica en el terreno de la obra ya hecha. El proceso de la motivación psicológica de los actos, el sentimiento como motivo dinámico y sus matices va desde el "Werther" a "Le Rouge et le Noir". El "Woldemar" de Jacobi, en los últimos años del siglo XVIII, muestra ya una filosofía emocionalista, en la que autores como Walzel ven el comienzo de la tendencia, que, proseguida por Fichte y Schelling, no deja de inquietar a otros románticos de la primera

* SHAKESPEARE. *Tempest*, IV i.

hora, quienes discuten a aquél en parte y en parte lo aceptan.[9] Entre los músicos de la nueva etapa, quizá Hoffmann es el primero en analizar con agudeza el propio misterio que confecciona en otras páginas, lo que le lleva a ser el primer crítico excelente de las páginas ajenas. Tras de él, la crítica referente a la creación musical alcanza un nivel subido en dos románticos de la calidad más acendrada: Berlioz en Francia y Schumann en Alemania. Y, dentro de la poesía y de la escena, el Romanticismo alemán está lleno de críticos, mejor dicho de filósofos sobre el arte, que no habían faltado en Francia y en Inglaterra, ni en España tampoco.

"Short as any dream", decía Shakespeare, *"brief as the lightning in the collied night"*. Tal calidad de cosa efímera no podría ser del gusto romántico, conforme éste fué tomando cuerpo y doctrina. Si Kant demostraba que éticamente el Romanticismo tenía derecho de existencia, sería natural que el individuo romántico quisiera tener para sí derechos peculiares, especialmente el de construirse un mundo según su fantasía y vivir dentro de él: una sociedad romántica se hallaría así en proceso de formación y, en efecto, todo comenzó a contribuir a su existencia en el arte, en la ciencia, en la política, en las costumbres más livianas como la hechura de una taza de té o de un sombrero: en la manera de cortarse el pelo, la Revolución había reivindicado ciertos modelos, como el "coup de vent" o el "a la guillotine". Bonitos modelos para los románticos. Luego se prefirió la "media melena", como el último ministril, *"the last minstrel"*; en seguida, el tono de los chalecos. El sentido de la totalidad del mundo romántico comienza a definirse de una manera filosófica en Hamann. Totalidad en un sentido orgánico, y éste, aplicado a la vida social e intelectual tiene un nombre: el de cultura. Una cultura alemana, piensa Herder, y Schiller ve su comienzo en una educación estética, sistemáticamente llevada a cabo, que vendría a dar a la sociedad romántica aquella unidad en su manera de apreciar el arte que fué propia a la sociedad francesa en el XVII y XVIII cuando veía en el "goût", seguido del "decorum", las normas directrices en la conducta del "honnête homme". Sólo que el Romanticismo tenía sus opiniones especiales sobre el gusto, el decoro y la honestidad, no enteramente a la francesa, sino muy diferentes de aquéllas, según ha podido verse en lo que va descrito. El hombre de genio, que es quien crea el mundo romántico en todas sus piezas, aspirará a un categoría superior, lo cual es comprensible; casi a la de un supremo arquitecto, una categoría divina. Si no a tanto, por lo menos al derecho a comportarse según su personalidad libérrima. Los del Sturm habían comenzado a practicarlo. En 1800 ese derecho del romántico por el sólo hecho de serlo o de sentirse así, se pone en parangón con el del artista mismo; porque si el artista crea el mundo, "su" mundo, ¿qué sería de él si no existiese el contemplador, el espectador, el auditor, el sensible sujeto capaz de construirse otro mundo dentro del poema o de la so-

nata del otro? La diferencia entre ambos, autor y sujeto respectivamente, viene a consistir en que el primero se asemeja al gusano de seda, cuando se fabrica su capullo con la materia que le sale de dentro, como el discurso o la cantinela al artista romántico, quien dentro de su célula se transforma en mariposa. El aficionado, el "amateur", sería más bien como esa especie de arañitas submarinas que se apoderan de un caracol vacío y hacen de él su morada *a perpetuitate*. Perpetuidad provisional y pasajera, como todo en la eternidad de los sentimientos románticos, eternos y totalistas en la idea; efímeros en la realidad, porque el romántico es voluble, *qual piuma al vento*. Que lo propio a la idiosincrasia individual puede extenderse a una nación es la tesis de Hamann y, en efecto, la Alemania naciente, tras de Napoleón, reivindicó para sí el derecho de ser la nación romántica por antonomasia, principalmente a través de la música, con lo cual colocó a Beethoven en el más alto de sus pedestales. Europa entera lo admitió durante toda la longitud del siglo XIX.

El totalitarismo romántico, convertido de hecho en individualismo romántico —sin que haya paradoja, pues que el microcosmos se convierte en macrocosmos por la virtud sublimante del sentimiento—, tiene su sacerdote en Herder a quien siguen Wackenroder, Tieck y Federico Schlegel. En los dos del medio con un carácter puramente poético; en Herder y en Schlegel, como base para una manera romántica de concebir la historia general y la historia del arte. Con ellos comienza a sentarse el postulado de que todo hecho histórico debe ser relacionado con la totalidad dentro de la cual nació, pero sin que ello presuponga la libertad de invención o de creación en el artista "dentro de su medio"; es decir, otra vez el libre albedrío, que es el del pájaro en su jaula. Al concebir románticamente el pasado, Herder, y luego Schlegel, trazan los caminos que a redropelo conducirán al germanismo pretérito, al nacionalismo basado en las glorias del pasado; de tramo en tramo se iría pasando de la poesía popular al teatro en libertad de Shakespeare y de Calderón, y desde los Minnesinger a los "romans" medievales, en su estilo gótico, que los Enciclopedistas ponían como modelo de lo "anticlásico", de manera que todo eran ventajas. Incluso Herder creyó en la posibilidad de crear una nueva mitología germánica, conforme creía que podía hacerse una filosofía natural romántica que Novalis, Schelling y J. W. Ritter intentaron dar forma tras él. Tiempo adelante, esa nueva mitología iría también tomando cuerpo bajo la especie de una historia romanceada de la raza, el señorío, etc. Al construir su moderna torre de Babel, la Alemania nacionalsocialista condujo a la catástrofe que, en nuestros días, es el comienzo de la catástrofe completa de la cultura alemana, y, en parte quizá, de la cultura europea. En la hiperestesia de sus sentimientos, el romántico, teatral por esencia, sólo ve la muerte en el fracaso.

Una sociedad como la nacionalsocialista no podría fracasar y arrepentirse en su vergüenza: tenía que morir, y de paso, arrastrar a la muerte cuanto pudiera.

La "concepción orgánica de la naturaleza y del arte" que es la base de la filosofía romántica,[10] es la clave sobre la que se construye el sinfonismo alemán; la creación más grande y más sublime también del Romanticismo. La oposición entre lo clásico y lo romántico se presenta ahora así: "naturaleza-arte" frente a "humanidad-arte". Parece como si al morir Haydn dejando por testamento sus oratorios sobre el tema de la Creación y las Estaciones tuviese conciencia de lo primero. Beethoven llega en seguida para realizar lo segundo. Entre ambos, "La Flauta encantada" abre las puertas del mundo de la fantasía a la alemana al artista alemán. El siglo romántico alemán asume entonces, propiamente, una especie de mayoría de edad. Que es, aún, su juventud fragante. Si Goethe fué la más potente inspiración romántica en la ciencia y en la estética, como dice Walzel, Beethoven fué la más potente inspiración romántica en la música de su momento, con la ventaja de que el cientifismo y el esteticismo de Goethe fueron pronto rebasados y el influjo directo o indirecto de Beethoven llena todo el siglo.

Siguiendo el desarrollo de la filosofía romántica, desde Kant a Fichte y a Schiller, se observará con cierta facilidad cómo sus pasos son los que conducen al concepto del sinfonismo romántico. Las tres categorías kantianas: armonía, multiplicidad y totalidad, son las que definen el concepto de la Tonalidad, que tiene en Rameau, en su *Traité de la Harmonie selon les principes naturels* (1722), su primera exposición. Esas tres categorías son, en términos musicales, las que integran el fenómeno tonal: armonía, modulación y tonalidad. La alternación de síntesis y antítesis en que se basa toda la filosofía de esta época es la base esencial de la Sonata bitemática. En Hegel, la tesis se resuelve constantemente en antítesis, como la tonalidad fundamental o tónica en ese "ritmo ternario" que se adjudica a aquellos filósofos.[11] Ritmo ternario que, en la arquitectura de la Sonata, equivale a la exposición (tesis), desarrollo (antítesis) y recapitulación en una nueva síntesis, la cual, tonalmente, resume el proceso modulatorio y lo condensa en la afirmación tonal decisiva. La construcción clásica anterior, en la Suite, consistía en una serie de proposiciones estéticas, una tras de otra, variadas sólo en su "ethos" o carácter (que derivaba de las danzas anteriores) siempre en una tonalidad fundamental. El principio barroco había consistido simplemente en agotar las posibilidades ornamentales o decorativas de un tema, como en el "tiento", "preludio", "toccata" o "ricercare"; es decir, el examen bajo todos los puntos de vista de una tesis. Un paso que sigue consiste en presentar una tras otra las "glosas" que del mismo tema fuese capaz de inventar el artista. Las glosas, así llamadas en castellano, son en otros casos "diferencias" o "variaciones". Las series de variaciones, pues, no constituyen sino un proceso aritmé-

tico y su número es potestativo. Si las variaciones se hacen dentro de los caracteres típicos y tópicos de las danzas se obtiene una manera de "suite" más orgánica, temáticamente, que las suites cuya combinación consistía tan sólo en la diferencia de caracteres rítmicos, dinámicos, etc.[12] Mas la variación, hasta Beethoven inclusive en su primera época, es un arte acumulativo. Solamente con él se inaugura un nuevo tipo de variación orgánica en la cual las secciones están ligadas entre sí por circunstancias análogas a las que dan su unidad a la sonata y, como en la sonata romántica, que en él alcanza su plenitud, es una razón psicológica, interna, más aún que exteriormente dramática, lo que unifica la serie de variaciones, que, en este sentido, vale exclusivamente por el hecho de su organización, aunque pueda no valer nada por el tema. Beethoven escribía en 1813: "tomar la primera frase que se venga a las mientes, construída sobre la armonía". Desde su infancia más tierna comienza a escribir variaciones (las compuestas sobre una marcha de Dessler datan de 1782). El hecho de que se mencionasen, en su impresión en Mannheim, como de "un jeune amateur", significa menos la puerilidad, en ese momento, del genio beethoveniano que el hecho de que se comenzase por ahí a escribir música, conforme más tarde se comenzaría por un "valsecito"; es decir, que el procedimiento era el más elementalmente retórico. Casi todas sus obras para piano que no son sonatas, son series de variaciones; fuera de las Bagatelas, Preludios, Rondós y páginas ocasionales, las Variaciones suman veinte series. Entre las primeras, op. 34, de 1802, a las treinta y tres variaciones sobre un tema de Diabelli op. 120, veinte años más tarde, el Romanticismo ha recorrido el ciclo que hace de la música un "concepto orgánico". No ya en la Sonata, donde la idea es inherente a su evolución, sino incluso en las series de variaciones. Todo el pianismo romántico posterior se asienta sobre esa base.

La importancia que el "ego" toma en el Romanticismo no es solamente un criterio concerniente al artista, a su libertad como sujeto y a la libertad técnica que exije, a fin de dar a su tesis la forma más adecuada; no es porque el "ego" crée en su obra un mundo especial encerrado en el macrocosmos de la naturaleza concebida como arte, sino por razones filosóficas más profundas. Es evidente que la validez o la función en el arte resulta de su doble juego entre el artista, autor de la obra, y el recipiendario de ella, el destinatario a quien se dirije el mensaje del que la obra es vehículo. Semejante dualidad pasa, por extensión, del microcosmos que es la obra de arte al macrocosmos que es la Naturaleza entera. La Naturaleza es lo que nosotros pensamos o concebimos de ella. Si ella existe aparte de nosotros es cosa posible, pero indemostrable. Cómo es, nada sabemos. Sabemos sólo lo que ella representa

para nosotros. Cada uno de nosotros sabe bien qué es el objeto de sus deseos, la causa y el matiz de sus sentimientos. Entiende bien qué clase de mundo es el de su voluntad. Sólo sabemos de la Naturaleza lo que ella representa para nosotros. El título de la obra máxima de Schopenhauer "El Mundo como Voluntad y Representación" es la doctrina, a la larga, de este doble juego. De ahí puede deducirse la superioridad del arte sobre la ciencia; de la intuición sobre la razón; del hombre sobre el mundo físico. No sólo del mundo como concepto, sino incluso de los fenómenos naturales que componen el mundo. La luz existe solamente en tanto que existe el ojo, puesto que la luz es una manera con que determinadas vibraciones impresionan nuestra retina. En la frase de Pascal:

le silence eternel de ces espaces infinis, m'effraie

el silencio podría sustituirse por la oscuridad. Los luceros queman sus rayos en la oscuridad de los espacios infinitos, y las estrellas cantan su alegría porque sus rayos llegan a la pupila del hombre, que por ese hecho sabe darles su nombre y reconoce así su existencia. El sonido, la música, la armonía son fenómenos enteramente humanos desde que entran en el área del arte. Fuera del oído, en los seres vivos, no hay sonido; fuera del oído del hombre no hay lenguaje ni hay música. Silencio eterno en aquellos astros donde la soledad es eterna. Y ¿qué es el gusto, en su acepción más humildemente fisiológica sino la acción química de determinadas sustancias sobre las papilas sembradas por cavidad bucal? Yo no existo porque pienso, sino porque siento. Es el mundo el que existe porque yo *le* pienso, y el arte porque yo *lo* siento. Tieck, en su novela "William Lovell", publicada anónimamente en 1796, y que bien merecería una reedición, plantea atrevidamente esas conclusiones: "las cosas existen porque las pensamos", nosotros somos el "fatum" que soporta al mundo". Correlativamente, la consonancia, la disonancia, no son hechos físicos, porque es indiferente a la Naturaleza que existan determinadas relaciones entre los sonidos: sólo nuestro oído, o mejor dicho, nuestra facultad específica musical es la afectada por esas relaciones, más o menos sencillas, entre los sonidos que nosotros denominamos consonancias si son simples y disonancias si son complejas, con la posibilidad de que el ejercicio, la evolución del sentido, llegue a resolver las complejidades y a encontrar consonante lo que antaño disonaba a oídos menos ejercitados. El reposo es la consonancia. La inquietud radica en el fondo de la disonancia. Fausto había dicho: "mientras estoy quieto soy un esclavo", y si se ha dado el título de "fáustica" a la inquietud romántica, la inquietud fáustica en la Música radica en el hecho de que absorba crecientemente más y más incisivas disonancías, que son el aspecto físico de necesidades espirituales internas: las que crean el mundo de la música romántica: la sordera de Beethoven, real como pudo haber sido,

carece de importancia "real". Su importancia es simbólica, como la ceguera de Homero, y afirma la existencia "interior" del mundo de la Música, cuyos "hechos" salen al mundo físico en calidad de nuevos seres destinados a caer en los abismos del mundo interior del auditor capaz de volver a concebirlos trasponiéndolos a su mundo peculiar e inalienable. Por eso, el auditor musical del XIX fué creando un mito nuevo: el de su apropiación de la obra del artista, que, consecuentemente con lo acabado de exponer, existe sólo porque yo "la" siento. De manera que Beethoven es mi "yo-Beethoven", y reputaré por defectuosa toda versión de su obra que no concuerde con la mía interior. En ello se basan los supuestos derechos del intérprete. La importancia que a lo largo del siglo va tomando frente al intérprete la opinión del auditor, que no es ya sujeto pasivo en el concierto, sino juez discriminativo, procede de esos hechos, y es lo que en el siglo XIX va a dar otra vez su hegemonía al "gusto" romántico, que ahora matiza en bueno y en malo y que se extiende a las actividades de la vida romántica dividiendo a la sociedad en el mundo del "philistin". En las postrimerías del siglo, el falso buen gusto "insincero", que convierte la noble virtud del entusiasmo en una falsa actitud del rico comprador de arte, crea la última degeneración del "philistin" capitalista: el "snob". El entusiasmo, cuyo origen es clásico, en el sentido de que era el frenesí que "comunicaba" a los fieles de Dionysos su "comunión" en las sustancias vitales de la vid y la espiga, era una virtud creadora, en el artista tanto como en el auditor: en aquél, porque daba forma a su móvil inspirador; en este otro, porque traducía la obra en sustancia emocional. Cuando el entusiasmo se apaga, el romanticismo se acaba. En su "Schwager Kronos" decía Goethe: "Cuando quedamos ya incapaces de entusiasmo, es hora de que nos retiremos de la vida". Menos valientes, los artistas post-románticos se retirarán sólo de la vida romántica e iniciarán la reacción neo-clásica. Schlegel el joven, Brentano, son los postuladores del entusiasmo como motor psíquico y aquél lo define un poco macarrónicamente diciendo que *"enthusiasmus est principium artis et scientiae"*, mientras que Brentano hace la historia del filisteo, que publica en 1811, el año de la Séptima Sinfonía, de la cual Weber decía que su autor estaba ya maduro para que lo encerrasen en el manicomio.

Si cada artista crea en su obra un mundo de arte tras de haber encerrado el mundo entero de ese arte dentro de su facultad interior; si cada individuo que se "apropia" el poema o la sonata los convierte en sendos mundos nuevos de sentimiento; si cada cosa que existe es un símbolo, como Goethe quería, que más allá de la ciencia puede ser estímulo para la creación del artista, el mundo del arte romántico, a diferencia del mundo del arte clásico, con la limitación de temas tratables que estaba impuesta por el "decorum", será un mundo, artísticamente, "proteico", según se le ha llamado. La unidad del mundo había dado origen a que se le denominase "uni-verso", concepto esencial

desde el siglo XVII al XIX. Ahora querrá decir más bien lo contrario y el "versum", la "versión" romántica, se adelanta en categoría a la unidad radical. El artista encarna el mito de Prometeo. Sus creaciones son sus criaturas. El lector no encontrará excesivo que se le diga que el año en que aparece la primera Sinfonía de Beethoven es el año en que escribe su música para el ballet "Las criaturas de Prometeo". El hecho mismo de que ese tema esté tratado en ballet y no en drama puede ser sintomático. Un hombre como Prometeo no habla: se expresa simbólicamente por el gesto, que es la gran virtud del arte griego. Beethoven, puede decirse, escribió su ballet para un bailarín de moda: Salvatore Vigano. Pero no escribió, por eso, una música a la moda. Cuando quiso redimirse de la tragedia napoleónica, del desencanto que le produjo su apostasía, Beethoven acude a la alegría de su música prometéica y la utiliza en el final de la Heroica. Nietzsche habría dado la mejor explicación. Beethoven danzaba, como Zarathustra.

Con su mochila a la espalda, la gorra de ancha visera, tan típica de los muchachos alemanes en sus excursiones hoy todavía, con sus anchos pantalones con cruzados tirantes, como en los dibujos de Runge, de Dietrich o de Holzmann, el joven Beethoven, en la flor de sus diecisiete años, a pie en parte, parte en la baca de las pesadas diligencias, emprendió una mañana de primavera su primer viaje a Viena, la todavía capital del Sacro Imperio Romano Germánico. Apenas para ocho o nueve semanas, porque la madre, agotada por la tuberculosis, moría el 17 de julio (1787) y Beethoven apresuró su regreso a fin de hallarse a su lado. De haber sido cierto que logró ver a Mozart e incluso interesar su primer desdén al improvisar sobre un tema que Mozart le concedió, el viaje no habría resultado inútil; pero Beethoven nunca quería hablar de aquél encuentro. Cuando volvió a Viena en un segundo viaje, tras de haber mostrado a Haydn en 1792 la cantata que escribió sobre algún motivo oficial (quizá la muerte de José II, quizá la coronación de Leopoldo II) Beethoven va a instalarse para lo sucesivo en la ciudad imperial: pero ya no pudo encontrar a Mozart ni aun en el cementerio: el gran músico había muerto el año anterior y había sido enterrado en la fosa común. Qué bagaje artístico llevaba el joven Beethoven en su cabeza es cosa sabida y no es mucha cosa. Qué bagaje literario es cosa ignorada y, probablemente, no fué mucho mayor, aunque se dice de él que fué gran lector, pero a lo menos había en ambos el entusiasmo, la fe en sus maestros: el deseo de emulación, de alcanzar su nivel, no el de sobrepasarlos con un ánimo revolucionario que se le ha atribuído pero que nunca tuvo Beethoven en su intención, aunque sus obras vinieran en seguida a revolucionar el mundo. No es eso lo que consigue el revolucionario por oficio; preguntarlo o afirmarlo de Beethoven es cuestión

ociosa, como la tantas veces debatida acerca de si era un "clásico" o un "romántico". En todos los artistas hay caracteres clásicos y románticos, según se ha intentado explicar, que desarrollará su genio con diferente predominio sobre el influjo de la sociedad coetánea, el "estilo de vida" de su época. La vida en la cual un artista está sumergido es la que decidirá en su tono; pese a reflejos diversos, un artista del segundo milenio será un artista gótico; uno del Renacimiento, será "un artista del Renacimiento"; uno de la época barroca será un artista "del Barroco". Decir "un artista clásico" o un "artista romántico" es confundir los términos: lo que hay son "artistas de la época del clasicismo" (y se entiende así la que dictó sus normas en Francia entre el siglo XVII y el XVIII) y "artistas del tiempo romántico", que son los que van desde las agitaciones del Sturm und Drang al centro del siglo XIX. Que Beethoven fuese el primer artista de sublime talla entre ellos es cosa distinta; pero ya quedó dicho que en Mozart y en Haydn, lo "romántico" se había presentado con caracteres inequívocos en medio de su "clasicismo" en la forma, en buena parte retardatario, porque era un arte para una sociedad señorial en la cual el Romanticismo entrará por la ventana en ráfagas huracanadas que van a aventar el polvo de sus pelùcas y a echarles en los ojos el de sus tabaqueras.

Importaría poco que el joven Beethoven hubiese ignorado cuáles eran las teorías estéticas que estaban incubándose en su tiempo. Iba a respirarlas y eso es lo que importa; pero no es difícil suponer que a través de Neefe supiese que Hiller, hombre letrado, tanto como su colaborador y discípulo, participaba en los puntos de vista de Johann Elias Schlegel, partidario ya del expresivismo en la Música, mediando el siglo XVIII, y de las teorías de Rameau contra teóricos impermeables como el alemán Gottsched y el abate francés Batteux.[14] Los viejos músicos "nacionalistas" al modo de Mattheson proclamaban el papel ético del arte, como belleza de la vida y, bien que racionalista todavía, este no veía en la Música sino un arte cuya expresión de las pasiones del artista estaba destinada a conmover simpáticamente al auditor. Antes todavía, Kuhnau entendía, al modo jacobita, la Música como lenguaje que habla al sentimiento y Werckmeister, cuyas teorías acústicas decidieron la afinación según el "temperamento igual" en Juan Sebastián, lo pensaba así desde el punto de vista de la expresión.[15] Con mayor motivo abundarían en esas ideas los músicos del "sentiment", como Felipe Manuel Bach y los partidarios del "arte alemán" en la corte berlinesa de Federico II. Cuando Beethoven llegue a Viena irá a encontrarse con un mar agitado de opiniones, que en su mayor parte vienen del norte del país alemán. Pero, muy pronto, serán sus propias obras las que sirvan de confirmación a las teorías de quienes avanzan un fundamento musical para su manera de entender el Romanticismo y ven desde las primeras obras vienesas de Beethoven el ejemplo fehaciente de aquéllas, mientras que encuentran en el hombre el modelo del artista román-

tico. Tieck, Wackenroeder, Bettina Brentano y en seguida E. T. A. Hoffmann, con una penetración de visión que va a crear en gran parte la segunda etapa romántica, se alzan como columnas del templo romántico en el cual el Amor y la Naturaleza son como arsis y tesis de su frontispicio: cosa severa, en su intensidad dramática; placer severo el que ese arte proporciona: *"Res severa verum gaudium"* imprimirán poco después los músicos de Leipzig al frente de su edificio, sede de sus conciertos sinfónicos y cuyo sillar está en la sinfonía beethoveniana.

Los creadores de la estética musical son Tieck y Wackenroeder, dos nombres que se menciona siempre en compañía, como a Goethe y Schiller que, antes que ellos, tienen en bronce un monumento a su amistad ejemplar en una plaza de la ciudad ducal de Weimar, frente a la modesta casa del poeta, la casa de Schiller. Aquellos dos son quienes se ocupan de la Música de una manera predominante, colocándola en el lugar más elevado entre todas las actividades espirituales. Ni Goethe ni Schiller, ni Kant mismo, oscilante entre su concepción de la Música como lenguaje "matizado" por los sentimientos o como juego de sensaciones sonoras que despiertan los agentes armónicos o melódicos y cuya satisfacción en el sentido estético procede de su forma felizmente combinada, dedicaron a la Música sino comentarios más o menos marginales, sin que llegasen a formar un concepto estético de este arte, no sólo en general, sino de la de su tiempo. En su *Kalligone*, que data de 1800, Herder se opone a Kant, bien que sus primeras opiniones procedan de Rousseau y de su punto de vista del lenguaje de las emociones, cuyo estado de inocencia se encuentra en el canto popular. Pero la música sólo despierta sensaciones vagas puntualizadas por el gesto, por la euritmia del movimiento: Herder es así un teórico de la danza. Una síntesis armoniosa del sentimiento poético, musical y plástico es, para Herder, el punto más elevado del arte, el cual habría encontrado su realización, no en los griegos con su teatro, sino con los hebreos, en el cántico de los Salmos, danzado en torno de un ara. Una actitud mística, religiosa, es la que conviene, pues que el misterio de la música es trasunto inefable de lo divino. Wilhelm Heinse escribió entre 1776 y 1796 varios "Diálogos musicales" seguidos de una novela, *Hildegard von Hohenthal*, llena de alusiones musicales, no sistemáticamente, pues que Heinse no es un filósofo, sino un músico que conoce su oficio y sabe razonar sobre él. Los agentes sonoros y sus combinaciones no son sino los medios técnicos de expresar la vida del espíritu y, en general, cuanto en la Naturaleza puede expresarse por ese vehículo, de suerte que el oído mismo no es sino un agente físico, por encima del cual existe una facultad estética superior.[16] No desdeña Heinse los tópicos ya tradicionales, aunque sus deducciones acerca de la música que espontáneamente nace en un clima agradable, ante un bello paisaje como el de la bahía de Nápoles, en una voz fresca, habrían agradado a Sten-

dhal. La melodía *c'est le coeur,* pero el acompañamiento es algo más de lo que los italianos pensaban, porque en él se revela lo que la melodía no alcanza a decir, el fuero interno del compositor y aun del sujeto que canta, lo inefable de la Naturaleza misma: Ricardo Wagner, ahora, se habría sentido complacido. El personaje que habla por boca de Heinse en su novela resucita la teoría del "ethos" de los modos, esta vez aplicado a las tonalidades y que ha de hacerse un lugar común en la estética romántica como en Hoffmann, llegando en Berlioz al colorido de los instrumentos y mucho más cerca de nosotros al de las vocales.[17] Heinse ve, al igual de Franck y sus discípulos, que los tonos armados con sostenidos marchan hacia la luz; los bemolizados descienden a profundidades subconscientes. Menos mal que una modulación enarmónica puede salvar a tiempo la nave en vías de hundirse en el oleaje de las subdominantes. Algunos tonos son exultantes, como el de *Mi mayor,* que se acerca al cielo del Empíreo. Más allá de él, como ocurría con los músicos de los claves, los tonos fuertemente alterados comó los de *Si* y *Fa sostenido* son peligrosos en su artificialidad. Entre los bemolizados, el de *La bemol* es el rey; el de *Mi bemol* tiene algo de sacerdotal... Las modulaciones introducen el juego del claroscuro tonal, la repartición de la luz y la sombra, de la dureza y la blandura. En Heinse, la vieja idea del arte como imitación se convierte en el arte como representación, un poco según el lenguaje schopenhaueriano: representación más o menos clara de los estados anímicos, según que se verifique en un medio plástico, desde la pintura a la danza, esa escultura en movimiento. En su lenguaje abstracto, la música, que penetra directamente en el mundo de lo intuitivo, puede revelar verdades profundas: no el cuadro total de la Naturaleza o la gama inagotable de los afectos anímicos, sino un momento elegido y destacado por el artista. Para Heinse, los verdaderos clásicos son los operistas de la escuela napolitana. Gluck consigue a veces llegar hasta semejante altura; su empeño consiste en expresar lo universal: esto, que Gluck realiza en lo posible en sus libretos para el teatro francés, algún día lo realizará un músico alemán con poemas en el lenguaje vernáculo. Para los analistas de Heinse, como Raymond Boyer, sus ideas resumen en parte las de Rameau, más que las de Rousseau, y oscilan desde la influencia del racionalismo del Aufklärung al impulso del Sturm und Drang: es Heinse, según el autor francés, el real precursor de Hoffmann y de la idea romántica que une, en un conjunto idealmente perfecto, como Juan Pablo Richter lo propone también, al poeta con el músico en la misma persona. El siglo XIX se acerca. Las *Ideas para una Estética de la Música,* que Federico Daniel Schubart meditó durante sus largos años de prisión en una fortaleza, no vieron la luz hasta 1806. Lo que importa en esas ideas es su oposición tajante al concepto de música como lenguaje nacido en la intensificación de los acentos naturales; pero ello solamente porque la música es de esencia divina y está destinada a

conmover al oyente, como si al lenguaje no le ocurriese exactamente lo mismo, en su procedencia y en su destino. Schubart acentúa la idea de Heinse sobre el colorido de las tonalidades. Lejos de la idea racionalista y de la kantiana, las admiraciones de Schubart van de Bach y sus hijos a Haendel y Haydn, sin detenerse en Mozart. En cuanto a los Schlegel, Augusto Guillermo, el mayor, habla de la Música en sí misma, imagen de lo bello, que es la representación simbólica del Infinito: teoría plenamente romántica, más próxima a Schelling que a Kant. Su hermano más joven, Federico, sólo entiende la Música conjuntamente con la poesía, unión que da por resultado, en él, el arte romántico nuevo de la "poesía musical revolucionaria"; una poesía "musical y republicana" opuesta a la epopeya heroica según los viejos mitos, tan queridos, con todo, a los primeros románticos. De republicano y revolucionario, aquello en política, esto otro en el arte, se tildará a Beethoven desde el primer momento. Y su plasmación de una música movida interiormente por una idea poética será el núcleo de las discusiones acerca del clasicismo o del romanticismo de Beethoven, que exageran hasta un límite de ingenuidad incomprensible en nuestros días Hans Pfitzner en su famoso librejo sobre una *Esthetik der Musikalisches Impotenz,* según la cual Beethoven es un músico "puro" y, por ende, "clásico" (como si no hubiera clásicos impuros y románticos de una pureza diamantina) o Arnold Schering, tan mesurado en otros puntos de vista, que en su *Musikalische Dichtung* llega a extremos inconcebibles de exégesis según la cual la mayor parte de las obras de Beethoven son la "traducción", merced a una clave fría y metódica, de casi todo el teatro de Shakespeare, o de Homero o de otros poetas que, seguramente, Beethoven ignoraba en todo o en parte. Schering había intentado demostrar otro tanto con referencia a Juan Sebastián Bach. Tan minuciosamente que, aplicado el mismo sistema por el agudo crítico inglés Ernest Newman a una de sus fugas se encontró, irrebatiblemente, que respondía a una "traducción" sonora de "Alicia en el País de las Maravillas".

Con Wackenroeder y Tieck entramos en otro terreno, en el cual la música es un arte vicario de la poesía, y viceversa. La famosa "correspondencia de las sensaciones", que va a llegar hasta Baudelaire, tiene así su inicio, en un plano de alta sensibilidad e inteligencia desde ambos puntos de observación. Ambos escritores juntan sus ideas y colaboran fraternalmente en escritos que como las *Efusiones de un apasionado amigo del arte* (1797), contienen cuatro artículos de Tieck y el resto de Wackenroeder, mientras que las *Fantasías sobre el arte, para los amigos del arte* comprenden doce artículos de Tieck y unos pocos de su amigo, muerto el año anterior a la publicación del libro, en 1799. Finalmente, Tieck combina ambos títulos en unas *Fantasías sobre el arte, por un apasionado amigo del arte* que recogen todos los estudios de Wackenroeder, siendo solo de Tieck los comentarios.

Desde Juan Jacobo, los escritores sobre el arte, y aun sobre puntos filosóficos, prefieren hablar por boca de un personaje que les sirve de "hipocrites" y cuyas reacciones observan: de esa manera ocurre a veces que el personaje que, en principio, no debía ser sino eco del escritor, toma cuerpo invisible pero real y, con él, cobran entidad sus opiniones. Se produce entonces un desdoblamiento de la personalidad del escritor, respondida a su vez por los artistas creadores. De ese modo, resultará que el uno y el otro mirarán de reojo a su doble emancipado, de cuyas opiniones sólo son ya responsables a medias. Va a producirse entonces un fenómeno curioso muy típico de esta época romántica y es lo que se ha llamado su ironía. Más tarde nos encontraremos con ella en el dominio de la Música. Por el momento diremos que el personaje de Schelling, era el Bruno simbolizador del "principio divino y natural de las cosas". Lovell fué el de Tieck, en sus primeros escritos anónimos; Hildegard von Hohental fué el de Heinse; Joseph Berglinger es el de Wackenroeder, y el mágico prodigioso encarnado en la persona misteriosa de Kreisler no es otro sino el "alter ego" de E. T. A. Hoffmann. Berglinger, que tiene puntos de contacto con la biografía real de Wackenroeder, es un artista frustrado, recogido dentro de su entusiasmo, sobre todo cuando la música enardece su sensibilidad poética. Porque Tieck demuestra que no hay fronteras entre las dos artes, ni incluso con la pintura, y que son hasta cierto punto intercambiables sus sustancias espirituales, mientras que Wackenroeder piensa que todas las artes tienen su origen común. "¿Cómo? se pregunta Tieck, ¿no iba a permitírsenos pensar con acordes, componer música con palabras y pensamientos? ¡Triste condición, entonces, la de los artistas! ¡Qué pobreza de lenguaje, qué pobre música! ¿No creais a menudo pensamientos tan delicados y etéreos que, en último extremo, se refugian en la música para encontrar finalmente en ella su reposo?". En consecuencia, Tieck hace uso de la aliteración, que Víctor Hugo en Francia y Wagner en Alemania llevarían a un empleo extremo.[18] Lo que obtiene con ese sistema es algo que, para Tieck equivale a una sinfonía musical y así titula a la que lleva como subtítulo el de "El mundo al revés". Sus trozos llevan la indicación de "Andante en re mayor", "Piano", "Crescendo", "Primer violín solo". Incluso sus mismos versos llevan indicaciones como éstas: "Acorde en *la menor*, en *mi mayor*, de tercera, de sexta, arpeggiando, dolce, forte".[19] No hay que reprochar a excelentes comentaristas de Beethoven si ven como germen de su música una "idea poética". "Embriaguez poética", dice Wackenroeder, que nos sumerge en un estado de beatitud, capaz de hacer de nuestra vida entera "una sola música". Pero Tieck, más ajustado al fenómeno musical propiamente dicho, reconoce que la música no imita ni pinta, ni expresa nada que tenga corporeidad afuera de ella misma, y que su lenguaje pertenece a un mundo propio, inalienable, que nuestra sensibilidad sabe traducir, porque es el idioma de nuestro

más íntimo yo, la lengua de la Naturaleza y el Amor. Naturaleza y Amor: los dos tópicos fundamentales del primer Romanticismo que hemos de ver cómo actúan sobre la imaginación creadora del artista, ejemplarmente sobre Beethoven.

No es la música unida a la palabra, la música vocal, la que mejor interpreta la poesía, piensa Tieck. Sin necesidad de tal coyunda, la música instrumental se basta a sí misma para expresar los sentimientos más íntimos, por eso mismo inefables, de una sutileza que incluso la poesía destruye al tener que aplicarle la gramática de los vocablos. Wackenroeder piensa soñadoramente en ese misterio. ¿Por qué los sonidos por sí solos son capaces de tanta expresividad? No ignora que en la combinación sonora hay leyes físicas que determinan la materialidad de la consonancia; pero comprende que el sentido está más allá de las relaciones matemáticas. Al no resolver el misterio, Wackenroeder se sale por la más fácil tangente: la música es de naturalza divina y como la comprendemos mejor es en estado de éxtasis. Cerrando los ojos al mundo real, que puede ser el salón casero y familiar, el oyente se sumerge en su beatitud, tapiz volador que le lleva al país preferido por su fantasía. Quizá al sueño, lo cual no es cosa nefanda, como lo piensan los burgueses románticos que cierran los ojos en los conciertos, sino que es algo muy deseable, desde los poetas medievales a Calderón, a Lully y sus "Symphonies de sommeil" e incluso de Tennysson, en los momentos finales del Romanticismo:

Music than softer in the spirit lies
Than tired eyelids upon tired eyes.

Aunque las lecciones que Schelling, un par de años más joven que Tieck, hizo en Jena y en Wuerzburg, daten de los primeros años del siglo, su influjo penetra mucho más adentro, porque sólo aparecen reunidas, bajo el título de "Filosofía del Arte", en 1859. Schelling no era ni músico ni, al parecer, un amante especial de la Música: su filosofía, en la que este arte tiene una importancia objetiva, prepara más bien el camino de regreso que, alrededor de la fecha indicada, va a emprender el arte sinfónico, en un movimiento que proclama a Beethoven como ideal. Hemos de encontrarlo más tarde en este libro. La antítesis romántica entre lo "ideal" y lo "real" tiene en Schelling una ilustración en las artes de dos diferentes categorías. Lo "ideal" corresponde a las artes del lenguaje, *"redende Kunst"*, por eso lógicas y discursivas. La "real" a las artes ilustrativas, o *"bildende Kunst"*, que son intuitivas y presentativas. ¿A cuál de las dos ramas pertenecerá, pues, el arte de la Música? Dejo abierta la interrogación, porque su respuesta irá deduciéndose en la evolución de los conceptos románticos a lo largo del siglo.

NOTAS

[1] OW. p. 9.

[2] Sobre los antepasados de Beethoven, véase E. CLOSSON: *The Fleming in Beethoven*, Oxford, 1936. Raymond VAN AERDE: *Les Ancêtres flamands de Beethoven*, Malinas, 1928. Según Closson, Beethoven es un nombre puramente flamenco: *Beet*, en este idioma significa lo que en inglés *beetrot*, francés *betterave*, en México *betabel*. *Hoven* es una forma de *hof*, una finca o terreno de labrantío. Se trata, pues, de un nombre de lugar, una forma de apellido locativo cuyo origen ha sido establecido definitivamente por A. VINCENT en su obra *Le nom de Beethoven*, Lovaina, 1931. *Van Beethoven*, significa, por lo tanto, *De Betho*, localidad situada en la vecindad de Tongres, en Limburgo, nombre debido a aquella vieja procedencia etimológica. En el estudio de Vincent se encuentran veinticinco variantes de esa raíz, entre ellas Beethoven, derivadas del tronco común, lo mismo que *Batavian*. Según las Memorias de Johann Friedrich Nisler, cuando el gran sinfonista vivía en Viena era llamado como *von Beethoven*. Durante su período de purismo germánico, en el que empleaba la lengua alemana para las indicaciones de interpretación en sus obras, firmó alguna de ellas, tal la Overtura Op. 115, como *von Beethoven*. Según se sabe, la preposición *van*, que corresponde en flamenco a la francesa o española *de*, no lleva consigo la garantía de nobleza que tiene el *von* alemán. La confusión de las dos formas resultó muy útil para Beethoven cuando promovió su querella contra su cuñada con motivo de la tutela de su sobrino Carlos. Beethoven se daba perfecta cuenta de su pequeña superchería porque había explicado a Bernard, director de la Wiener Zeitung, que la partícula *van* sólo implica nobleza, en flamenco, cuando se interpone entre dos apellidos, por ejemplo Bentink van Diepenheim, Hooft van Brenland, etc. Respecto a la acentuación del apellido Beethoven, FRIMMEL, en su *Handbuch*, refiere que los vieneses trasladaron el acento a la segunda sílaba, mientras que en el idioma original es la primera la acentuada. Lo aceptado universalmente es la acentuación vienesa, con *t* fuerte (no *th* inglesa) dos *ee* y sonido de *v* consonante en las lenguas no alemanas, mientras que en éstas se tiende a pasar ligeramente sobre ella con sonido de *f* suave.

En cuanto a sus antepasados directos, el bisabuelo de Beethoven, Michel van B. había nacido en Malinas, en 1648, casándose en 1707 con Marie Stuyckers. Era panadero y posteriormente se dedicó al comercio de encajes y de pinturas. De sus cinco hijos, los biógrafos solamente mencionan a Cornelius, nacido en 1708, un primer Ludwig bautizado en 1710 y fallecido tres meses más tarde, y un segundo Ludwig, que fué el abuelo del músico, nacido en 1712 y que a los cinco años era infante de coro en la iglesia metropolitana de St. Rombault. Cornelius y Ludwig emigraron de Bélgica a Alemania porque después de las guerras con Luis XIV, que duraron ocho años, la vida se hizo imposible en aquel país. Ambos encontraron diferente empleo en la corte electoral. Otros Beethoven, que también residían en Bonn por el mismo tiempo, Michel y su esposa, eran seguramente parientes de los anteriores, según Thayer, pero no parece que se conozca bien en qué grado.

La ascendencia flamenca de Beethoven preocupó muy poco a sus críticos y comentadores alemanes. L. SCHIEDERMAIR, en su libro de 1825 *Der Junge Beethoven* dice que los alemanes se encogen de hombros acerca del flamenquismo del músico.

[3] Había por esos años cierto resurgimiento en la música de Bach y el entusiasmo de Neefe debe responder a ello. El Cuarteto de Mozart K. V. 383, de 1782, trata en fuga su tiempo final, aunque sin proseguirla rigurosamente.

[4] Edmond VERMEIL: *Beethoven*, París, 1929, p. 22.

[5] Bernhard Romberg extendió considerablemente las posibilidades técnicas del violoncello, pero no por eso comprendió gran cosa del arte de Beethoven, ni siquiera a la

altura de los Cuartetos op. 18, que tocaba con Spohr, a quien Romberg preguntó cómo podía interesarse por aquella jerigonza barroca, "barockes Zug". Durante la invasión francesa de Bonn y la región renana, Romberg hizo una gira como virtuoso de su instrumento por Italia, España y Portugal. Fernando VII lo recibió en el palacio de Madrid y tocó con él el violín, a dúo. Su primo Andrés, violinista, le acompañaba. Regresado éste a Viena en 1796 dió un concierto en el que Beethoven tomó parte. El *Método para violoncello,* de ROMBERG, publicado en Berlín en 1840, fué adoptado en seguida en varios países, el Conservatorio francés entre ellos, y sigue figurando como obra de texto en casi todas las escuelas europeas. Romberg escribió varias óperas, conciertos para violoncello y orquesta y música de cámara (V. Dr. Franz GEHRING, en el Grove.)

[6] En 1801 Beethoven escribía a Hofmeister, en Leipzig: "J. S. Bach... el padre ancestral de la armonía" y en 1824 decía a Frendenberg: "Su nombre debió ser no el de Bach (arroyo), sino el de océano, en razón de su infinita e inagotable riqueza de combinaciones sonoras y armónicas. Bach es el ideal para un organista". En 1809 Beethoven solicitaba del editor Gottfried Haertel, de Leipzig, el envío de todas las partituras impresas de Haendel, Mozart y los dos Bach. El otro Bach era Felipe Manuel, acerca de quien Beethoven decía al editor cuya fama crecía rápidamente: "De las obras de Emmanuel Bach tengo solamente unas cuantas, las cuales deben ser no sólo una real delicia para cada artista verdadero, sino que han de serles útiles con propósito de estudio." Pero Haendel y Mozart colmaban, entre los maestros anteriores a Beethoven, su entusiasmo. En 1823 escribía a Stumpf, que se hallaba en Londres: "Haendel es el más grande compositor que haya existido". Hacia 1820 o 21 decía a Seyfried: "*Die Zauberflöte* será siempre la más grande de las obras de MOZART porque en ella se mostró por primera vez como músico alemán". Escuchando hacia 1826 junto a Cramer el concierto en *do menor*, de Mozart, exclamó: "¡Nunca seremos capaces de escribir nada semejante!"

[7] BEETHOVEN cambió más tarde el texto de su "cantata de circunstancias" *Der Glorreiche Augenblick*, que había escrito para la inauguración del Congreso de Viena, en 1814, por una *Oda a la Naturaleza*, de ROCHLITZ. Otras obras "patrióticas", de Beethoven, fueron el coro *Germania* para la obra de TREITSCHKE *Gute Nachrichten*, escrita con ocasión de la toma de París, en el año mencionado. El drama de DUNCKER *Leonora Prohaska*, para el que Beethoven escribió algunas piezas, tenía ese mismo carácter. Al año siguiente escribió el coro final, por encargo, para el *Ehrenpforte* de TREITSCHKE, conmemorativo de la segunda toma de París y que comenzaba con las palabras "Est ist vollbracht!" En 1796 había puesto en música un poema de Friedelberg en honor de un cuerpo de voluntarios vieneses que se reunieron al acercarse Napoleón tras de la batalla de Arcole. En 1797 había escrito un himno que comenzaba "Ein grosses deutsches volk sind Wir".

[8] GOETHE: *Conversaciones con Eckermann*, 2 de abril de 1829.

[9] OW. p. 13.

[10] Id. pp. 17, 18. 20.

[11] Id. p. 23.

[12] V. vol. II, p. 176. *Variation Suite* de Paul PEUERL, s. XVII.

[13] Fiedrich Wieck, el futuro suegro de Schumann, estuvo presente en una audición en Leipzig, en diciembre de 1816, de la Sinfonía en *La*, que fué repetida dos veces después. Según Wieck, "músicos, críticos, amateurs y aun el público no musical" (!) estuvieron unánimes en la opinión de que esta Sinfonía, en particular el primero y el último tiempos, habían debido estar compuestos en un lamentable estado de embriaguez *(trunkenen Zustand)*. (Cit. por PROD'HOMME. *Les Symphonies de Beethoven*, París, 1906, pp. 319-20. El juicio de Weber no era más luminoso: "Beethoven ya está maduro para que lo encierren" (id).

[14] Jean BOYER: *Le "romantisme" de Beethoven* (Contribution à l'étude de la formation d'une legende), París, 1938, p. 3. OW. p. 113.

[15] Las teorías estéticas de Andreas Werckmeister (1645-1706) y no sólo las acústicas produjeron notorio influjo sobre sus contemporáneos. MATTHESON las resume en su obra de 1721 *Das forschende Orchestre*, véase el artículo de Miss C. Stainer en el Grove.

[16] BOYER. *Op. Cit.* pp. 8 *ss.*

[17] Hoffmann atribuye a Kreisler, su *sosia*, una analogía cromática entre los tonos musicales y los pictóricos que, en rigor, procede de Chr. Fr. Daniel SCHUBART, y se encuentra en su *Gesammelte Schriften*, reunidos en 1839. Esta analogía de Hoffmann, se anuncia así:

Do mayor: tono absolutamente puro, su carácter es inocente, simple, "naif", como el lenguaje de los niños.
La menor: femenino, ductil y prudente.
Fa mayor: dulce, tranquilo.
Si bemol mayor: amor sereno, esperanza, aspiración.
Mi bemol mayor: tono del amor, del recogimiento, "sante conversazione" con Dios, como en los pintores italianos del Renacimiento, porque, con sus tres bemoles expresa la idea de la Trinidad.

El buen Cerone no habría pensado de otro modo. Pero, ¿qué representará entonces el tono de *Mi mayor*, con sus tres sostenidos? Para Kreisler es representativo de la alegría sana, la alegre risa y un goce que todavía no llega a realizarse. Esta teoría es, en rigor, un reavivo del "ethos" griego de los modos. Lo que llega hasta Berlioz consiste en el colorido o timbre de los instrumentos, tal como lo expone en su *Grand Traité d'Instrumentation et d'Orchestration modernes* que es de 1844; primero en su género y duradero como modelo. (Richard Strauss, en 1913, no hizo sino ampliarlo, dándole por válido, a pesar de tantos otros tratados recientes). Schindler menciona una conversación de Beethoven con August Kanne que, con muchas aptitudes diferentes, tenía entonces cierta reputación. Beethoven afirmaba que cada tonalidad tiene su significación interior perfectamente definida, lo cual negaba Kanne. Para Beethoven, cada tonalidad está ligada a ciertas disposiciones de espíritu y, por lo tanto, las obras no deben ser transportadas de tono. En general, coincidía con la exposición de Schubart, pero la modificaba en algunos detalles referentes a las tonalidades mayores, a lo cual hace referencia en alguna de sus cartas. La grandeza de Klopstock estaba representada, según él, por el tono de *Re bemol mayor*. Su modulación a *Mi bemol mayor* en algunas obras donde interviene la idea celestial o de las estrellas ha sido comentada por varios autores. Paul Bekker estudia detenidamente la predilección de Beethoven por algunas tonalidades que responden por lo regular a ideas o sentimientos determinados, como el del heroísmo, la tragedia, el amor, etc. V. Paul BEKKER: *Beethoven* (ed. inglesa, 1925), p. 63.

[18] Sobre la aliteración, quizá inconsciente, en Víctor Hugo, véase el capítulo: *L'Art de Victor Hugo*, en la obra de este nombre de Georges BRUNET, París, 1935.

[19] En sus *Phantasien* TIECK asegura que "para cada pintura amable existe sin duda una página de música que es como su complemento; las dos juntas tienen una sola alma" (p. 45). En su *Zerbino* (10, 291) la flauta dice de sí misma: "nuestro espíritu es tan azul como el cielo y os atrae a su azul lejanía". Un poco antes había escrito Tieck:

El color suena, la forma centellea, cada cual
según su forma y su color, tiene lengua y discurso.
Lo que una envidia divina había separado
se une ahora por la diosa de la fantasía.
El sonido conoce al color
Y entre las hojas la dulce voz canta.
Una familia sola son el color, el perfume, el canto...

Lo que los franceses titulan como la "audition colorée", la audición que despierta la idea de colores, entra a formar parte típica de la poesía romántica. Este fenómeno, que tan característicamente fué preconizado por Tieck y Hoffmann ha sido estudiado por W. STEINER en sus *Schriften der literarhistorischen Gesellchaft.* Bonn. vol. 7, 1910 y C. SCHAEFFER: *Die Bedeutung des Musikalischen und Akustischen in Hoffmanns literarischen Schaffen,* 1909, así como por E. KROLL: *A. T. A. Hoffmanns musikalische Anschauungen,* Koenigsberg, 1909 a quienes Oscar WALZEL menciona en su *Op. cit.*, p. 126.

Sobre esta "correspondencia de sensaciones", que equivale a lo que Nietzsche denominaba el "vicariato de los sentidos", véanse en el capítulo v de WALZEL los párrafos titulados *La pintura romántica en la teoría y en la práctica* y *La Música en la luz del Romanticismo. La poesía lírica y la ironía romántica.* El cuñado de Tieck, BERNHARDI, estudió en la segunda parte de su *Sprachlehre* (1803, p. 399 *ss.)* el significado más profundo de la aliteración, la asonancia y la rima, a más del color sonoro y del significado simbólico de la poesía española e italiana. Walzel cita finalmente el ensayo de Kaspar POGGEL: *Theorie des Reims und der Gleichklaenge mit besonderer Ruecksicht auf Goethe* (Muenster, 1836). El lector puede leer asimismo los libros de Ricarda HUCH *Les Romantiques allemands* (trad. francesa, París, 1929) y *Der Verkehrte welt,* más resumidamente en el librito de Paul VAN THIEGHEM: *Le mouvement romantique,* París, 192.. Sobre la proyección del yo en los aspectos exteriores del mundo, que le devuelve como sustancia artística, recuérdense los versos de Novalis:

Alguien logró levantar el velo de la diosa de Saís.
¿Y qué vió? Se vió, ¡oh maravilla! a sí mismo.

El capítulo sobre Novalis en el libro *Vida y poesía* de DILTHEY, trad. de W. Roces, notas de E. Imaz, México, 1945, es de una lectura interesante en el sentido de lo que queda apuntado.

BAUDELAIRE mismo ha comentado su famoso soneto "Correspondances" en relación con la música de Ricardo Wagner en su artículo sobre "Richard Wagner et Tannhäuser a París", incluído en *L'Art Romantique,* XVIII (Ediciones de "La Pléyade", París, 1938. Vol. II, p. 487.

CAPITULO III

Declinación de Mozart y orto de Beethoven. Los maestros de Beethoven en Viena. Libertad. Las reglas y lo bello. Primeras sonatas de Beethoven. Indicaciones expresivas. La Sinfonía en Do mayor. Carácter de Beethoven. Su independencia y orgullo. Beethoven como intérprete. Sus gustos literarios. Ironía y humor. Sentido poético de la Música. Inicios del expresivismo romántico.

La Sinfonía. Síntesis del proceso de su evolución. Esfuerzos hacia la unidad orgánica en la forma y en el instrumento. Evolución del sentido de la orquesta. Origen y extensión del vocablo. Su vinculación al teatro. Orquesta de ópera y orquesta de sinfonía. Identificación entre el vocablo y su función sinfónica. Sentido unificador de los conjuntos instrumentales desde la Edad Media. El Renacimiento. Progreso de los instrumentos. Aglomeración y equilibrio. Sentido del "centro" en el equilibrio orquestal. El color orquestal como elemento expresivo y representativo. La orquesta en el teatro francés. Pinturas de la Naturaleza, hasta Beethoven. La orquesta de Bach y la de Gluck. Tradición alemana en el empleo del metal. La overtura dramática de Gluck. Dramatismo potencial en la Sinfonía. La orquesta de Mozart en el teatro y en la sinfonía.

La carrera musical de Beethoven puede datarse desde que un suceso político le pone en un plano destacado: el mismo suceso que va a mostrar inequívocamente a Mozart que su carrera declina. Es el ascenso de Leopoldo II al trono del Imperio, que dejaba vacante su hermano José II al morir en 1790. El hecho de que Beethoven, en su vigésimo año de edad, escribiese las cantatas oficiales destinadas a lamentar la muerte del uno y a festejar la exaltación del otro muestra que el tímido jovenzuelo al que Neefe auguraba un destino brillante desde 1783 en el periódico musical más estimado del momento, el *Cramer Magazine für Musik*, comenzaba a ser tenido en estima. Parece también una prueba de ello el hecho de que un joven conde, Fernando Gabriel Waldstein, ocho años mayor que Beethoven, y que había llegado a Bonn en 1784, permitiese a Beethoven colaborar con él, en 1791, en un "Ritterballet", aunque no figurase en él el nombre del músico. Waldstein, sin embargo, fué un amigo cordial del joven compositor, cuyas primeras obras se iban conociendo en el ambiente local en espera de que viesen la luz de la imprenta, una vez se cumpliese su anhelo de marchar a la capital austríaca. Waldstein, que ayuda a Beethoven en frecuentes ocasiones de impecunia, es quien le hace el primer regalo importante, un "grand" piano, y quien debió de influir en el áni-

mo de Max Franz para que otorgase permiso de ausencia subvencionada al músico, a fin de que se trasladase a Viena para continuar sus estudios bajo la ofrecida dirección de Haydn.

Días de esperanza, que fueron de mortal agobio para Mozart desde el día siguiente a la composición del "Don Juan" y de un concierto para piano (en *Re mayor*, K. V. 537, de 1788) que habría de hacerse célebre con el nombre de "Concierto para la Coronación": la de Leopoldo II. Al ser nombrado éste como Emperador, solicita Mozart una plaza de segundo director de la capilla, pero no se le escucha. Cuando en el otoño de aquel año llega a Viena el rey Fernando de Nápoles, ni se invita a Mozart para que tome parte en los festejos de la corte, al paso que Haydn recibirá el honor de ser presentado personalmente al príncipe. La situación económica de Mozart le obliga a pedir auxilios económicos que se le dan casi como limosna: el tono de sus cartas revela una situación de ánimo lindera con la desesperación. Al comenzar el mes de octubre, Leopoldo va a ser coronado en Frankfort. Mozart no se ve invitado al acto. En una decisión heroica pide dinero prestado y se encamina a la "ciudad libre". El día 15 logra disponer del teatro municipal y ofrece una sesión con dos conciertos para piano (los números 459 y 537 del catálogo de Koechel, que, por esa razón reciben ambos el título antes mencionado) a más de las sinfonías "grandes" de 1788, al parecer. Apenas obtiene sino desaires. En la ciudad vecina de Offenbach visita al editor Johann André, que no le admite nada. André será, poco después, quien comprará todos sus manuscritos a Aloisia, la esposa de Mozart. En Mannheim se detiene, en su viaje de vuelta, para escuchar su "Figaro". Quiere entrar en el ensayo pero no le dejan: alguien escribe años después que le habían tomado por un oficial de sastre...

Cuando Beethoven llega a Viena el 10 de noviembre de 1792, (el año en que Leopoldo II deja el trono) tras de ocho días de camino, va a conocer a los grandes magnates de la corte, cuyas puertas le abrirá en parte principal la recomendación del Conde Waldstein y su categoría de músico oficial de la capilla del Elector; pero va a conocer también sus primeras desilusiones y las más ásperas amarguras. Viena está ligada a sus desgracias familiares. Ahora va a ser Juan van Beethoven, su padre, quien muere apenas un mes después de que Luis se instala, recién llegado, en la guardilla de su primer amigo, un músico llamado Strauss, en las afueras de la ciudad. Durante todo el año siguiente estudia con Haydn; con tan poco gusto que complementa sus estudios con un autor, por entonces famoso, de "singspiele", Johann Schenk, autor de otro *Dorfbarbier* cuya partitura grabada puede verse en ediciones modernas. Al lado del *Dorfbalbier* de Hiller-Neefe, el de Schenk es una obra maestra, sobre todo en su orquesta y como concepto del teatro, en un conjunto mucho más elaborado que aquellas zarzuelitas menudas, con un tra-

tamiento de la voz notablemente superior (que Beethoven va a estudiar especialmente con Salieri hasta 1802) tanto como la estructuración dramática del canto con relación al episodio, insignificante, por otra parte. Una historieta consiste en que Schenk escribía, o a lo menos corregía, los ejercicios de contrapunto que Haydn encargaba a Beethoven. Pero este sabía sin necesidad de otros maestros sus faltas que Haydn dejaba sin corregir. Desalentado, Beethoven acude a uno de los pozos de ciencia al estilo antiguo cuya reputación estremecía al mundo musical vienés: Johann Georg Albrechtsberger,[1] treinta y cinco años más viejo que Beethoven y cuya *Grundliche Anweisung zur Composition* se había publicado en Leipzig en 1790. Las lecciones no debieron de ser muchas, a lo largo de poco más de un año, y con la consecuencia de que el teórico afirmase a un cierto Dolezalek que el músico renano "no había aprendido nada y que no haría nunca nada bueno" así como que, musicalmente, era un *exalté libertaire*.[2] ¡Libertad! Interesa tomar nota de esta fecha temprana en el arte de Beethoven. Todavía en sus años de Bonn, un cantante de la capilla, Heller, fué a quejarse al Elector porque con sus modulaciones atrevidas, Beethoven le hacía perder el tono: debe advertirse que el hecho ocurrió tras de un desafío del cantante al organista y que el Elector, enterado del caso, echó una reprimenda al muchacho sin poder reprimir la risa. Beethoven conocía ya el camino de aquellas modulaciones y disonancias que, apenas, llegado a Viena, iban a desasosegar a Haydn en primer lugar. ¿Cómo sería posible que el primer acorde de una sinfonía, que era la primera de Beethoven, comenzase con una disonancia? (Una séptima de dominante, cosa bien modesta).* Ries mismo se sobresaltará el día en que oye la "falsa" entrada del tema de la "Heroica" (el tema en el tono, la armonía en el acorde de la séptima de dominante)** que Berlioz mismo reprochaba y que fué corregida en la edición francesa. El comienzo del último tiempo de la "Pastoral", que hoy se estima como un presagio de futuras politonías, tanto como en la "Sonata de los Adioses", tuvo que parecer cosa monstruosa en su momento. Quintas consecutivas, modulaciones incomprensibles esmaltan los cuartetos desde la segunda época en adelante. Críticos de alta sapiencia como Fétis o bastante mal dispuestos hacia Beethoven como Oulibichef encontrarán una razón de todo ello en la sordera de Beethoven.*** Más discreto, Haydn auguraba a su discípulo que nunca sacrificaría una idea bella a la tiranía de las reglas, aunque no dudaría tampoco en "sacrificar las reglas al capricho de su imaginación". Beethoven mismo lo confirmaba, por su parte, a Wähner en su frase famosa, que ya Gluck había anunciado, de que no hay

* Aunque no del tono de la sinfonía, sino del de su subdominante *(do-mi-sol-si bemol* en lugar de *do-mi-sol-do).*

** P. 46 de la partitura (ed. Eulenburg).

*** Conforme se ha pensado, disparatadamente, en un Greco anastigmático.

regla que no puéda conculcarse si ello da por resultado lo "schoener". Adolph Bernard Marx, que habría de ser uno de los primeros comentaristas de Beethoven y que a más de una inteligente *Lehre von der Musikalischen Composition* (1837-47) había escrito un ensayo *Ueber Malerei in der Tonkunst* en 1828 y otro, impreso después de su muerte, acerca de *Das Ideale und die Gegenwart*, de neta estampa romántica, comentarista además de Bach y de Haendel y de las antiguas disciplinas en la composición musical, compositor notable también, fué quizá el primero en afirmar que las "irregularidades" en la técnica de Beethoven "estaban inspiradas por su real amor democrático por la libertad". (*Anleitung zum Vortrag Beethovenschen Klavierwerke* (1863) y *Die Musik des 19. Jahrhundert*, de 1855). Marx es quien en su "Ludwig van Beethoven Leben und Shaffen", en 1859, considera ya a Beethoven como un típico músico germano, un "Fausto alemán" y, aunque haya sido considerado como un crítico un poco a la Hoffmann, fué Marx quien afirmó desde el primer momento que "sólo un alemán podía haber concebido el Andante de la Primera Sinfonía". Beethoven mismo estaba agradecido a Marx porque, él sobre todo, había contribuído a que su música fuese conocida y apreciada en el norte de Alemania y así se lo escribe a Schlesinger en septiembre de 1825. Un poco más adelante veremos, con todo, cuanto se debe a E. T. A. Hoffmann en ese conocimiento o, por lo menos, en esa comprensión.

Beethoven llevaba a Viena en su valija muchas composiciones acabadas o comenzadas en Bonn. Se ha podido redactar un catálogo con no menos de 125 obras de juventud, pero algunas de entre ellas se incluyeron en la edición vienesa después de que en el año 1795 aparece la que él numera como "Opus 1": tres tríos que dedica a su patrón, el conde Lichnowsky. Las dedicatorias de sus primeras obras vienesas dan a conocer los nombres de las primeras personas que se interesan por el arte poco convencional del joven músico, que tampoco se mostraba muy convencional en sus maneras de portarse en una sociedad en trance de renovación en todos sus aspectos; pero no tan de prisa como para que las singularidades del carácter de Beethoven no produjesen efectos diferentes, de reprobación unas veces, de sonriente tolerancia en quienes veían en ellas un aspecto del Romanticismo que no tenían por qué desconocer, pues que se anunciaba de todas maneras con su nombre en un número creciente de escritos estéticos y filosóficos y, sobre todo, en los poetas del país, de Francia, de Inglaterra o bien en las traducciones de los grandes dramaturgos españoles. Ese era uno de los grandes esfuerzos de Augusto y de Federico Schlegel, quienes, a pesar de ello, no descubrían nada, salvo para los alemanes, porque la resurrección de nuestro teatro clásico era tema apasionante en España en las últimas décadas del siglo XVIII, tras de la *Poética* de Luzán, principalmente, y de su edición póstuma (en 1789) menos entusiasta, con todo, que su edición original.[3]

Ese año de 1795 en que Beethoven numera con el primer ordinal sus Tríos con piano, es, para su calidad de pianista, de análoga importancia, porque en el mes de marzo va a presentarse como solista en un concierto a beneficio de la Sociedad de Músicos: lo que toca es un Concierto (en *si bemol mayor)* que lleva el Nº 19 de obra, pero que está compuesto el año anterior, quizá con bocetos traídos desde Bonn, porque es mozartiano enteramente en su estilo, en su concepto de la alternación entre el piano y la orquesta, limitada a entradas sucesivas del tema progresivamente ornamentado. Quizá Beethoven creyó oportuno hacer su presentación ante el gran público con una obra escrita en la tradición mozartiana; pero, cuando dos años después, compone el Concierto en *Do mayor* (que llevará el Nº 1 de entre ellos, mientras que aquél en *si bemol* lleva el Nº 2) los recuerdos del "singspiel" de sus años de infancia le persiguen a pesar de su mozartismo no menos flagrante: aquellos, en el primer tiempo, sobre todo, y en el comienzo del rondó final, que mezcla con motivos populares austríacos.[4]

Las tres primeras sonatas para piano, que Beethoven numera como Op. 2, vienen en 1796 y están dedicadas a Haydn, en términos amables y respetuosos. Beethoven le llama "Mr", Mister o Monsieur, acaso Magister, pues que añade "Oxford Doktor", pero el hecho de que no haga alusión a sus enseñanzas es significativo. No es ahora Mozart quien va a brillar en esta música más moderada y discreta: en la técnica es principalmente Clementi; en el espíritu y en el corte de la frase es justamente Haydn. Pero ya en la segunda Sonata la indicación de movimiento se anuncia como "Largo Appassionato": síntoma de los tiempos, sin embargo de lo cual en la tercera sonata aparecen fragmentos de 1785, que originalmente habían tenido otro destino, pero en los cuales alguna modulación imprevista da ya en su sello a esta música perfumada con su aliento juvenil.

Un *Largo, con gran espressione* aparece en la cuarta sonata, al año siguiente, que Beethoven dedica a la amable condesa von Browne y que se publica no en serie, sino aislada, con su título pretencioso de "Grand Sonata". Otra obra importante se publica en ese año: el Quinteto en *mi bemol,* Op. 4, único en su combinación, en Beethoven, de dos violines, dos violas y violoncello, que había tenido magnífica realización en Mozart y que no va a tenerla de nuevo hasta mucho más tarde, con Brahms. El año de 1797 es fecundo: a más de graciosas serenatas para trío, entre ellas la Op. 8, de un estilo tan tierno que es más popularizante que mozartiano, muchas variaciones, un "Canto de batalla austríaco", las sonatas op. 14 y, sobre todo, la octava sonata, en *do menor,* Op. 13, que lleva el título de "Sonata Pathétique". Beethoven la dedica a su mecenas del momento, el Conde de Lichnowsky y en ella hay novedades importantes que veremos un poco más tarde, al repasar la producción de Beethoven a vista de pájaro, en sus géneros. Es también el año en que Bee-

thoven compone la primera sinfonía, que todavía tarda en aparecer ante el asombrado mundo musical vienés. Entre tanto la música para piano de Beethoven comienza a encontrar buena acogida. La cuarta sonata Op. 7 se publica en ese año de 1797; las sonatas 5, 6 y 7 (Op. 10) salen en 1798, unas y otras dedicadas a sendas condesas. La Patética se graba en 1799, como las novena y décima, que Beethoven dedica a la baronesa von Braun. El año 1800 llega: es el de la sonata Op. 22 (número 11) con su *Adagio con molt'espressione* que ya comenzaba a hacerse indicación imprescindible para los tiempos lentos, pero que solo aparecerá en lo sucesivo en la primera de las dos sonatas *quasi una fantasia,* probablemente en 1801 y cuyo expresivismo no vuelve a mencionarse porque no es menester, hasta la *Lebewohl Sonate* y en las siguientes, con sus indicaciones en alemán, entre 1809 y 1816, para continuarse después, a veces en alemán, generalmente en italiano, pero con matices crecientemente apasionados.

La primera sinfonía, en *Do mayor,* obra 21 aparece en el primero de los conciertos que Beethoven dará en el teatro de la corte, el 2 de abril de 1800, juntamente con el Septimino y un concierto para el piano (quizá el Concierto en *Do mayor,* el numerado como primero de la serie). Beethoven llevaba la parte concertante. Es su mayoría de edad. Es también la mayoría de edad del Romanticismo. Desde este punto de vista, vamos a examinar, en conjunto, la obra de Beethoven en sus diversos géneros: cómo alza su vuelo, desde la sumisión inquieta a los grandes modelos hasta que alcanza la cima de su ingente personalidad en las obras centrales de su producción, tras de lo cual la nueva música del siglo XIX esperaba en sus varios afanes.

El carácter de Beethoven, sus reacciones frente al arte y a la sociedad de su tiempo, sus ideas generales políticas, religiosas y estéticas, sus aventuras por los caminos del amor y de los bosques (suburbanos, no demasiado lejos de la ciudad, como en todos los románticos) al definir su personalidad se ajustan tan estrechamente a lo que su obra revela que, aun sin necesidad de exégesis extremadas, ha podido vérsele desde una época temprana como un prototipo del hombre romántico, del artista del siglo romántico. Su independencia y su necesidad de vivir conforme a sus reglas propias le hacen parecer extravagante en cuanto a su conducta consigo mismo; áspero en su conducta hacia los demás; pero la sociedad de los primeros años del siglo sabe ya a qué atenerse y Lichnowsky, que durante dos años le alberga en su casa; que ordena que se atienda a los campanillazos furibundos del músico antes que a los suyos propios; que le regala un caballo y valiosos instrumentos; que entra tímidamente en las habitaciones que le reserva, escudándose tras los criados, le perdona sus malos humores y todo se va en polémicas y reconciliaciones,

porque ninguno de los dos llevan acíbar en sus ánimos. El príncipe Luis Fernando, a quien Beethoven por vía de elogio dice que toca como un profesional y no como un príncipe, y con quien se querella sin motivo, le reserva un puesto junto al suyo en la mesa. El orgullo de Beethoven le hace decir al caballero Turkheim que recuerde que él también es un caballero. Hablando del rey de Prusia dice a sus oyentes que él es tan rey como aquél, y se encoje de hombros cuando otros ponderan las hazañas bélicas de Napoleón que él, dice, habría superado si hubiera sido del oficio. Niega a Goethe el favor que le pide de tocar ante el duque de Sajonia Weimar, porque le es antipático. Habla duramente del nuevo emperador, Francisco II, que sucede a Leopoldo el año mismo en que Beethoven llega a Viena y que en 1806 cambia su título por el de Francisco I, emperador de Austria, dando fin con su abdicación al Sacro Imperio Romano Germánico: aunque no es eso lo que disgusta más a Beethoven, sino su indiferencia por el arte, frente a la cual ensalza al propio Napoleón en ese sentido. Y tanto desdén tiene para la corte, donde en 1804 se había nombrado a Gyrowetz, (músico que conocía a fondo los palacios y que frecuentaba los de Londres desde que la Revolución francesa lo arrojó allá en 1789) como Kapellmeister de los dos teatros imperiales de Viena, que escribe burlonamente a Hummel diciéndole que componga una serie de cánticos de alabanza y que se los dedique a la emperatriz.[5] Al propio Lobkowitz, otro de sus grandes dispensadores, lo califica de "principesco haragán" *ein fürstlicher Lumpenkerl* y cuando su copista le saluda con un *gnädiger Herr*, Beethoven le ataja diciendo que solamente a Dios se le debe llamar *gnädig*, tratamiento que los alemanes dan hasta a las parroquianas del mercado. No oculta, cuando la ocasión se presenta, sus sarcasmos para cuantas grandes cruces se le ofrecen, órdenes, academias: sin embargo, se divierte grandemente, porque le conviene, aprovechando la confusión con la partícula "van" de su apellido, que sólo en ocasiones significa nobleza en lengua flamenca (y que él casi nunca utiliza) viendo que los covachuelistas de la justicia vienesa le llaman "von" en el pleito que entabla con su cuñada en relación con la tutela de su sobrino Karl. El equívoco permite que sea la Landrecht, el tribunal señorial, quien entienda en el asunto, y cuando tres años después se le piden sus títulos de nobleza, él responde, a la romántica, que la nobleza no la dan los títulos sino el corazón. Lo cual no entendieron bien los tinterillos y enviaron el pleito al Stadt Magistrat, la sala de lo civil, ante la risa homérica de Beethoven, que reía poco, pero que reía como Hefaistos cuando le llegaba la hora.*

Si en la vida privada Beethoven no se sentía obligado a seguir los usos inveterados que, por lo demás, estaban cambiando cada día, como artista todavía admitiría menos cualquier clase de coerciones.[6] Ya hemos hablado de

* J. F. Nisler. *Memorias.* v. la nota 2 al capítulo anterior.

su idea respecto a las "reglas". En su calidad de intérprete de sus propias obras o de las ajenas no tenía otra norma sino la inspiración del momento. Su primer entusiasmo, un tanto equivocado, por el metrónomo, que Maelzel introducía en Viena y que Beethoven creía que obligaría a otros intérpretes a respetar los "tempi" que él quería para sus obras, no tardó en ceder, al comprender que si él mismo no se obligaba a ese respeto, tampoco podría exigirlo de quienes le interpretasen a él. Schindler dice que su juego era un constante "rubato", y en el "rubato" hará pie un modo característico del pianismo romántico; de la orquesta también, más tarde. Ries atestigua que no solo eso, sino que la expresión que Beethoven daba a sus frases cambiaba contínuamente. Cuando Czerny lo oye tocar el Concierto en *sol mayor* se asombra de sus arbitrariedades y de la cantidad de notas nuevas que añade a lo escrito, como en los años, todavía recientes (pues que Hummel aún lo hacía con los conciertos de Mozart) en que se ornamentaban los "adagios", residuo barroco que sin duda era incongruente con el expresivismo que Beethoven pedía constantemente a sus intérpretes.

Como los románticos en general, Beethoven detestaba la pedagogía. Apenas tuvo otros discípulos sino Ries y el archiduque Rodolfo, y esto a regañadientes; "Hoy estoy preso por su excelencia, decía. Tras de un día así no hay manera de pensar; menos todavía de escribir". Beethoven no dice "de leer" y, en realidad, parece que sus lecturas, en esta época a lo menos, fueron escasas, aunque volviese frecuentemente a sus autores favoritos. El examen de los poetas que inspiran sus canciones no arroja un gusto especial, ni una selección extremada. Schiller y Goethe figuran entre esos autores porque era imposible en el momento prescindir de ambos, a menos de que no se tuviese unas predilecciones muy especializadas. Pero al lado de ellos prefiere a Bouilly y a Gaveaux cuando se trata de libretos de ópera, pues que encuentra que los alemanes no sirven para ese menester:[7] lo más que hará será escribir una música de escena para el "Egmont" goethiano o para el "Coriolano" de un mediocre Heinrich von Collin, y si no escribió la que hubiera correspondido al "Wilhelm Tell" de Schiller es porque el intendente de los teatros de la corte encargó la música a Gyrowetz. Los poetas que Beethoven pone en música van sucesivamente de Tiedge al viejo Gellert o a los más romanticistas como Claudius, Sofía Mereau, Uktzen, Goethe en bastante abundancia, Burger, Lessing, C. L. Reissig, Löschenkohl, J. Jeitteles, Kleinschmid, J. B. Rupprecht, C. F. Weiss, G. C. Pfeffel, Mathison, Friedelberg, Herrosen, S. F. Sauter, J. L. Stoll, F. R. Herrmann, Wessenberg, Treitschke, von Haugwitz, Heinrich Goeble, alguna traducción francesa de Stephan von Breuning, su amigo de infancia, y trozos en italiano, principalmente de Metastasio, que Beethoven escribió en parte bajo la dirección de Salieri a guisa de ejercicio. Hay, pues, una mescolanza de poetas de alto rango con otros sumamente modestos que

aparecían en los "magazines" y colecciones al uso de la sociedad burguesa y que señalan el camino por donde danzará con sus pies ligeros la musa de Schubert. Ni sombra, se ve, de tanto Shakespeare y tantos clásicos de la antigüedad que exégetas excesivos como Schering atribuyen a Beethoven para sus obras instrumentales cuyo móvil espiritual habría quedado secreto.

Lo que ocurría con aquellos poetas es que Beethoven veía en ellos mejor la intención que sus realizaciones y, volviendo a poetizar sus poesías, les daba el sesgo musical que, con todo, no constituyó el plano más elevado del arte de Beethoven. Y aun puede decirse que un "programa", es decir, la subordinación de la música a un sentimiento o acción determinada, —fuese la libertad, el heroísmo, la Naturaleza o el amor lo que se manifestase en esa declaración previa—, sólo alcanza una altura manifiesta en raras ocasiones en su música, que prefiere remontarse en las alas de la inspiración conforme esta soplaba, sin hacer intención explícita de aquello.* Incluso en su famosa musicalización a la "Oda a la Alegría" de Schiller es menos a ese sentimiento, según el poeta lo canta, y a la alegría propiamente dicha, a lo que Beethoven se refiere, que a su propia exultación, su euforia, dentro de unos términos mucho más amplios e inconcretos que han permitido todas las exégesis. Sus cánticos al heroísmo no son al tipo de héroes más o menos napoleónicos a quienes se ciñen; ni su música sagrada, que conviene menos a los credos de las iglesias que a un panteísmo o deísmo de vagos límites, procedentes, en parte, de las ideas religiosas de la Ilustración; en parte, de las del prerromanticismo alemán. Los móviles ideales que inspiran a Beethoven entran en el cuadro romántico para escapar en seguida a otras regiones menos ceñidas a lo temporal y a lo concreto y, como lo piden los términos auténticos del Romanticismo, es en lo absoluto de los sentimientos, (aunque lleven la etiqueta de lo heroico, de la libertad en la Naturaleza, del amor apasionado o contemplativo, de la redención del dolor por el camino que conduce a la Alegría) y en lo abstracto de sus realizaciones específicamente musicales, donde Beethoven se mueve. Los motivos son los que suministra el repertorio poético e ideológico de la época. En Beethoven encuentran, por el poder intensificador de su genio, su Monte Tabor y su transfiguración. "Fuerza de la convicción interior, —escribe en los bocetos para el "Agnus" de la Misa en Re—, Alegría sobre todas las cosas. Victoria"!

De los tópicos favorecidos por el primer Romanticismo, algunos son más propicios a la mentalidad o a la sentimentalidad de Beethoven porque no tienen *arrière pensée*. Beethoven necesita verlos en un primer plano para dejarse afectar por ellos; así los referentes al Amor, a la Naturaleza, al Heroísmo, espe-

* Así, por ejemplo, en sus lieder donde se canta manifiestamente a la libertad, como son *Die Trommel gerührt* o *Wer ist ein freier Mann?*, —¿Quién es un hombre libre?—, interrogación que no es aquí donde Beethoven la responde.

cialmente el heroísmo que consiste en superar las circunstancias adversas en la vida que, en Beethoven fueron indudablemente dramáticas, pero no más en muchos otros mortales; salvo por lo que se refiere a la intensidad en el sentimiento, que es consecuencia del estado psicológico donde se mueve el genio. Otros temas, tal el de la ironía romántica, son más propios de la generación que le sigue, en Schumann, por ejemplo, sin que Beethoven dejase de abrir la puerta estrecha acá y allá, en el rondó del Cuarteto en *si bemol mayor,* en el rondó sobre el ochavo perdido *Ueber den verlorenen Groschen,* en algunos lieder y, según lo entienden algunos comentaristas de Beethoven como Guido Adler, en la octava sinfonía. Humorismo mejor que ironía, en todo caso, sin punta de acidez ni de sarcasmo. Por eso los calificativos de "libertario", como Albrechtsberger decía, o los de "revolucionario" como frecuentemente se ha dicho de Beethoven, no le convienen. Wagner, para quien los alemanes no son revolucionarios, sino reformadores... desde Lutero, no quiere ver un revolucionario en Beethoven; pero el calificativo de reformador resultaría pedante, aplicado a él. Beethoven revoluciona sin ser revolucionario de profesión ni de vocación: obedece al mandato de su tiempo y lo lleva adelante hasta donde alcanza su fuerza genial. No es un libertario a la francesa; escapa, simplemente, a patrones que se le han quedado estrechos; no lleva ya ni libreas ni pelucas, pero en sus divagaciones y extravagancias no va más lejos que en sus modulaciones, las cuales no le hacen olvidar el tono fundamental, al que sabe volver rápidamente si en los "glacis" de las fortificaciones o en los bosquecillos foráneos comienza a llover. En todo caso siempre está bien refugiarse en la cervecería rústica y contemplar cómo se entrega allí el pueblo sano "a la danza tedesca". Ya ha habido demasiados minuetos. Beethoven prefiere el *scherzo,* que no es todavía la ironía romántica (mientras que el *scherzo* en Chopin toma matices trágicos) y cuando vuelve sus ojos hacia atrás, a los minués del viejo tiempo, más que una danza así, Beethoven sugiere un *in tempo di minuetto.* Evocación ya, matiz romántico, no reproducción: por eso Beethoven escapa a los propósitos, los programas, según se dirá luego, demasiado literales. No pinta, y advierte en la Sinfonía Pastoral que no es a la pintura a lo que el intérprete debe atender. En algún caso Beethoven escribe: *La Maliconia,* que es un estado vago, de acentos indecisos; pero no dijo nunca que su improvisación sobre el acorde de *do sostenido menor* en la Sonata 14 hubiera ocurrido "al claro de luna". Los nocturnos vendrán más tarde, cuando, después de Beethoven, se sepan ver las cosas bajo un sesgo indirecto, al bies de una perspectiva reflejada, como el paisaje o las escenas que se contemplan en un espejo: un estado "poético" de la Música, se diría. Desde Beethoven, los sentimientos románticos con etiquetas mejor definidas, en los antes mencionados, toman ya ese matiz en que la música, al poetizarse, adquiere un valor especial que es distintivo del Romanticismo entero. Si la palabra se sublima

al poetizarse, ¿no cabe un estado como de poesía, puede decirse, en la música misma? La respuesta afirmativa la dan los músicos románticos y Beethoven es el primero en afirmarlo en sus obras, que con ello realizan el anhelo de los poetas y filósofos sobre el arte de su tiempo. Sus sinfonías son la magna afirmación; las sonatas, un esbozo de ella; los cuartetos son como su extracto, una esencia. Mucho se ha escrito sobre todo ello y el propósito de este libro es el de no repetir lo sabido; pero no podríamos excusarnos de ver panorámicamente esos sectores de la obra beethoveniana para ceñir más ajustadamente su figura a lo que queda expuesto y para dibujarla mejor sobre el fondo que la ambientará en el aire de su tiempo, iluminado por tan variados reflejos y tan cambiantes matices de luz, bajo el imperativo de la hora. Bajo su "impresión" en el ánimo del artista, según habrá de decirse finalizando ya el siglo, a punto de desvanecerse en la atmósfera lírica las consecuencias extremas del Romanticismo.

Las sinfonías y las overturas de Beethoven son, en el terreno de la música orquestal del siglo XIX, lo que sus sonatas en el área del piano, y sus cuartetos en el de la música de cámara. Sobre esa triple producción beethoveniana se asientan en su mayor gran parte las intuiciones que el mundo musical dentro del cual vivimos ha recibido como fundamento de su sentido estético, por lo que a este arte se refiere, tras de la experiencia forjada a lo largo del siglo pasado. El público musical, en su más amplia extensión, tiene de la Música un concepto en cuyo centro palpita una idea fundamental, que es el arte de Beethoven. Todo lo demás se da en él (y las escepciones de artistas o auditores refinados no hacen sino confirmar la regla) como complemento. La historia entera de la Música, es para el *lay-man* musical de nuestro tiempo, una perspectiva ilimitada que comienza en los arrabales vieneses del siglo XVIII. El centro de la ciudad musical es la estatua de Beethoven, con sus nueve sinfonías, sus sonatas y sus cuartetos. De ese punto parten, al modo de las avenidas de la plaza parisiense de la Estrella, las que conducen a la música de las generaciones románticas sucesivas a la suya; a la sinfonía dramática y al drama sinfónico; a la reacción formalista de Brahms; al postromanticismo que prolonga con esfuerzo el tono beethoveniano, o intenta prolongarlo; a las diferentes reacciones contra él que comienzan en Chopin y terminan en Claude Debussy. Presente o ausente, Beethoven preside la música entera del siglo XIX; su lenguaje es el que el público romántico, el burgués, filisteos o simples hombres de la calle, comprenden más profundamente; su simbología, es decir, la relación de los movimientos estilísticos con los afectos del sentimiento, la que late en su música. Nada parece más simple al *lay-man* que la música de Beethoven. Nada es más claro de contenido ni

más satisfactorio de forma, en un punto de satisfacción que no alcanzan, quizá, ni los poetas ni los pintores de ese mismo siglo. Sobre todo desde el punto de vista de la universalidad, lo cual no ha dejado de explotar la propaganda política so color "cultural".[8]

Pero quienes intentan ver los hechos históricos como consecuencia de una larga preparación, han de deducir del hecho mismo de la "claridad" del arte beethoveniano, de su identificación con las intuiciones del público musical ochocentista *and after*, que si eso ocurre es porque confluyen en el gran artista una serie de corrientes que, como aquellas avenidas de la plaza parisiense famosa "no parten", sino que "convergen" en el Arco de Triunfo. Rigurosamente, el proceso histórico es doble: afluyen y convergen. Beethoven sintetiza; en seguida parten de él nuevas perspectivas analíticas. Su sinfonía, su sonata pianística, sus cuartetos son la síntesis de un largo proceso en la forma conjugada con el instrumento. En él alcanzan su apogeo; madurez de un arte que tiende, como fenómeno evolutivo posterior, a que sus semillas produzcan cosechas nuevas. Sobre todo la orquesta y el piano, la sonata pianística y la sonata orquestal, alcanzan su expansión máxima, en las primeras décadas del siglo romántico, con Beethoven; pero no se comprendería bien su logro, y con él su trascendencia sobre la vida musical de su siglo, si no se recuerda cual ha sido el proceso evolutivo que ha conducido hasta ellas desde los albores de la sonata y de la gestación del instrumento que ella apuntaba como "ideal": el piano, en la sonata "a solo"; la orquesta en la sonata sinfónica, en la sinfonía.

En el capítulo I de la Quinta Parte de este libro hemos abocetado lo que concierne a los estilos concertante y sinfónico que nacen del principio dinámico en la música instrumental, según que esta se conciba como una suma incorporativa de elementos, o como una unidad orgánica. En esta, la involucración de elementos, su constante aumento de riqueza y complicación nace y crece merced a la colaboración de todos ellos, conforme los órganos que componen un organismo vivo colaboran en una interdependencia cuya forma de actividad es lo que se entiende por vida; fenómeno vital que tiene un estrecho paralelo en la evolución de la música instrumental europea desde el siglo XVII avanzado hasta que alcanza su culminación en el XIX. En el capítulo VI de esa misma parte quedó apuntado cómo la *sinfonía avanti l'opera* de la escuela operística napolitana creaba un tipo de overtura que era eminentemente formalista en Scarlatti y que al pasar a Francia con Lully asumía los caracteres de pieza instrumental, autónoma como aquella, pero con un principio dramático que tendía a modelar la forma de acuerdo con su potencia dinámica; dinamismo sentimental que el auditor entenderá como cosa que "mueve", que "conmueve". En rigor, los principios del Romanticismo y la paulatina hegemonía del contenido dramático que tiende hacia el idiomor-

fismo, hacia la forma exterior de la pieza motivada por aquel contenido patético, están presentes ya en la overtura de Lully, afirmada por Rameau y que Gluck lleva por el momento a un punto culminante. El clasicismo vienés, es decir, la prevalencia por unas décadas del formalismo de la Sinfonía, parece detener momentáneamente la corriente dramática que tiende a encerrarse en formas autónomas; pero hemos visto que ese período "clásico" es circunstancial y que proviene sobre todo del estado de cosas en la sociedad imperial austríaca. En cierto modo, el movimiento parece inoportuno y extemporáneo, pues que las corrientes sociales y las estéticas van por otro rumbo, razón por la cual ese período estático del clasicismo vienés va a disolverse rápidamente, porque lleva ya dentro de sí elementos de disolución, en Haydn tanto como en Mozart, las dos cimas del paisaje. Beethoven llega. Parte de ellas, pero su sendero viene de más lejos, con lo cual puede reanudar en la forma tan sólida de su sonata-sinfonía las intuiciones dramáticas del teatro pre-romántico, desligándose, tan pronto llega a un punto de madurez, de la ornamentación del Rococo franco-vienés y del polifonismo mineral del Barroco. Su arte mismo es una consecuencia "alemana". El florecimiento alemán del siglo XVII, en la música tanto como en la poesía y en el arte religioso, fué una *compensación* de las desdichas de ese pueblo tras de las guerras de treinta años y las de los reyes prusianos. El siglo XVIII inicia, como hemos visto, el proceso nacionalista, consecuencia de aquella satisfacción interna exteriorizada con su repulsa de las influencias extranjeras, las francesas en lo espiritual y las italianas en lo musical, de un pueblo que había llegado ya a la saturación en su capacidad asimilativa, tradicional hasta entonces en él. El siglo XIX lleva a su plenitud ese sentido de autonomía en las formas y expresión en acentos propios, en un idioma congruente que, en la Música, se centra en Beethoven.

Conviene observar, por lo tanto, que el estado que alcanza el arte alemán desde los albores del siglo XIX, no es un producto nacido directamente en la sensibilidad artística de ese pueblo, sino que es un subproducto o una consecuencia de sus ansiedades políticas, unas veces deficientes y otras colmadas. Ello explica por qué desde los comienzos del arte de Beethoven el mundo musical europeo no viera en él un arte simplemente nacional alemán, sino asimilable a sus propias necesidades, conforme antes los alemanes se habían apropiado el arte francés y el italiano, que, en sus esencias, eran también profundamente nacionales. El sentimiento concreto, confesado, de lo nacional, es un matiz político que nace en el resentimiento contra determinados tipos de opresión. No es ese el caso todavía en Beethoven, pero su calidad de artista alemán, que él proclama reiteradas veces, no tiene aún matices de repulsa, agresión o desdén, propios a los nacionalismos que, pocas décadas después de él, van a surgir en los diferentes países europeos como fenómeno típico de una nueva fase romántica.

Si Beethoven señala, pues, una fase final en el proceso evolutivo de una forma y un instrumento, sonata-piano, sinfonía-orquesta, evolución desarrollada durante casi dos siglos, será útil ahora echar una ojeada general a dicho proceso, solamente apuntado en los capítulos aludidos de la Quinta Parte, y que en este momento podremos ver con mayor claridad, a la vez que nos permitirá ver, claramente también, las razones en que se basa la trascendencia de la sonata y la sinfonía de Beethoven y sus instrumentos.

Comenzaremos por la Sinfonía y su orquesta, porque como en ellas se reúnen la casi totalidad de los aspectos que integran el paisaje musical europeo desde el Barroco, se hará después fácil examinar lo que concierne a la sonata para piano y a los grupos de cámara. Sin un rigor de hecho, pero sí en sustancia, puede decirse que el vocablo "orquesta" es solidario del que encuentra en la Sinfonía la forma donde se concentran los esfuerzos y ensayos instrumentales de los músicos posteriores al Barroco. La sinfonía es la forma que absorbe sintéticamente los elementos anteriores a ella en la música instrumental. Su instrumento, la orquesta de sinfonía, u orquesta sinfónica, es el producto de una selección del repertorio instrumental anterior,* hecha con un sentido de colaboración colectiva. El principio orgánico de la Tonalidad, base de la Sonata-Sinfonía tendrá su instrumento en la orquesta correspondiente, que se basa en la distribución en familias de los instrumentos, cada una de las cuales es capaz de centrar la armonía, el acorde, dentro de sí misma.** Que el concepto de lo que nosotros entendemos por "orquesta" es solidario de esa evolución mancomunada de la forma con el instrumento, se observa en el hecho curioso de que tal vocablo, el de "orquesta", se introduzca solapadamente en el lenguaje musical europeo sin saberse bien cómo ni cuándo, sino que se presenta con claridad cuando la forma de la Sinfonía aparece ya en plena marcha. Los músicos anteriores no habían empleado todavía ese vocablo, a lo menos en un sentido plenario. La suposición de Riemann de que se da el nombre de "orquesta" a la reunión de instrumentos que se colocan en el proscenio en los teatros de la *opera in musica* no está confirmada documentalmente. Es posible que los poetas que en 1585 intentaron representar "a la antigua" el "Edipo Rey" de Sófocles dieran el nombre clásico de *orkestra* al espacio que media entre las gradas de los espectadores y la escena. Como en la *orkestra* griega, los coristas y quizá los músicos instrumentales (si es que los hubo; algunos citaristas, en todo caso, en imitación de lo antiguo) se situarían en el espacio dejado al efecto por Palladio en su Teatro Clá-

* Sobre el repertorio de los instrumentos medievales, véase el capítulo I de la Cuarta Parte.

** V. Quinta Parte, cap. III, pp. 260 *ss.*, en el segundo volumen.

sico, construído al efecto en la ciudad veneciana de Vicenza, edificio que aún existe. Pero no tenemos ninguna idea de que Andrea Gabrieli, que compuso la música de los coros para esa tragedia, según lo que se supone ser lo más apropiado al caso, ni sus colaboradores, dieran el nombre de "orquesta" al conjunto vocal e instrumental, o, al instrumental solo. Las primeras representaciones de la *opera in musica* se celebraban en salas donde no existía ese espacio. Lo normal en ellas consistía en poner a los músicos detrás de la escena, a los lados, si había sitio (como probablemente ocurrió también en el teatro del Palladio) o incluso en la escena misma, convenientemente disfrazados. En 1600 habla Emilio dei Cavalieri de cómo podría llevarse a la escena, *in palco*, su "Rappresentazione di Anima e Corpo", pero no trata sino de acompañar a la voz con algunos instrumentos y de "concertarlos con otros" a causa, dice *per la copia che n'abbiamo a tempi nostri;* es decir, que como podía disponerse de muchos instrumentos, podían emplearse al efecto, sin que le pase por las mientes pensar en que pueden formar "una orquesta". Cavalieri pide simplemente que *gli stromenti siano bene sonati.* Luego añade: *Gli stromenti, perché non siano veduti, si debbano sonare dietro le tele della scena.* Pobres instrumentos que consistían solamente en una Lira doppia un Clavicémbalo, un Chitarrone o Tiorba, a más de un Organo suave, los cuales constituyen el *tempo della sinfonia.* Cuando Monteverde escribe su famosa carta a Alessandro Strigio, en 1616, no se refiere sino a *le armonie... dentro alla sena da essere concertati* con muy buena descripción de los servicios expresivos que pueden prestar los pocos instrumentos que menciona, pero a los que no concibe sino como "musica concertada", sin que el vocablo "orquesta" le venga a la pluma. De ser cierta la suposición de Riemann, el hecho podría haber ocurrido cuando se construyeron en Venecia los teatros públicos de ópera, a partir de 1637. De la colocación de los músicos en estos espectáculos se ha hablado en la nota 45 al capítulo IV de la Cuarta Parte. Ahora mencionaremos lo esencial de su constitución.

Todo cuanto se sabe acerca de la aparición de la palabra "orquesta", con el concepto que a ella le va unido, —por lo cual su aparición no es circunstancial, sino perfectamente motivada—, es lo que Juan Jacobo Rousseau indica en el título correspondiente de su *Dictionnaire de Musique* que data de 1764, pero que no vió la luz hasta 1767, en Ginebra, y en 1768, en París, a saber: que lo que en la comedia italiana y francesa de París se denomina *l'orchestre* o *le parquet* se destina en parte, como en el teatro romano, a colocar en dicho espacio a "los magistrados, los senadores, las vestales y otras personas de distinción". "En parte", pues, debe referirse al espacio tanto como a las personas de distinción, pues que no parece que existiesen todavía vestales en París en el siglo XVIII. "Hoy día —añade Rousseau— la palabra se aplica más particularmente a la música y se entiende por ella tanto el lugar que ocupan los

que tocan instrumentos, como la *orquesta* de la ópera; ya el lugar en donde se encuentran todos los músicos en general, como la *orquesta* del concierto espiritual en el *château* de las Tullerías, o bien todavía el conjunto de todos los sinfonistas: en este sentido se dice de la ejecución musical que la *orquesta* era buena o mala, queriendo decirse que los instrumentos estaban bien o mal tocados".

La asociación de la sinfonía y de la orquesta aparece; pero conviene advertir que no se trata todavía de lo que ha de llamarse muy pronto la *symphonie à orchestre.* Ahora, y por el momento, es todo lo contrario, la *orchestre de symphonie* o *de l'opéra.* Por eso sigue diciendo Juan Jacobo: "En las músicas numerosas en sinfonistas (en instrumentistas) tales como la de una ópera, un cuidado que no hay que olvidar es el de la buena distribución de la orquesta. A este cuidado se debe el asombroso efecto de la sinfonía en las óperas de Italia". Rousseau no entiende en este momento el fragmento instrumental que precede las óperas napolitanas, la *sinfonia dinanzi il dramma,* sino que lo aplica en términos mucho más generales a todos los pasajes instrumentales de una ópera. Marco Antonio Charpentier, que vivió hasta entrado el siglo XVIII, habla todavía de sus *motets melés de symphonies* y decía que "la sinfonía de tal teatro comprende seis violines, cuatro violas, etc." [9]

En su tiempo, es decir, en el siglo XVII, ser un "sinfonista" era ser un compositor de música. Kircher, en su *Musurgia Universalis* (Roma, 1650) se titula como *Symphoneta, sive compositor harmoniae,* que era como Glareanus, en el siglo anterior, denominaba a Antonio Brumel, *eximius symphoneta.*[10] Pero en la época de Juan Jacobo, si *sinfonía* sirve para los ritornelos, los interludios, el acompañamiento instrumental de una ópera, es natural que "sinfonista" valga tanto como "instrumentista". Cuando Rousseau publicó en 1753 su famosa carta sobre la música francesa, que tanto indignó a sus coetáneos, le replicó un *symphoniste de l'Academie royale de musique,* que dirigía su carta correspondiente *à ses camarades de l'orchestre.* Se comprende, pues, con bastante facilidad por qué los compositores franceses que escribían sinfonías propiamente dichas en esta misma época, —como Gossec, que llegó a París en 1751, en quien la sinfonía empieza a integrarse por los cuatro movimientos clásicos, con minuetos, y en cuyo material sonoro figuran a más de la cuerda flautas, oboes, clarinetes, fagotes y trompas (no siempre, ni simultáneamente)— indicasen que obras así eran *symphonies à orchestre,* a fin de marcar la debida distinción respecto de los trozos operísticos denominados con ese vocablo. En este momento, y no en el teatro italiano del XVII, es cuando el vocablo "orquesta" comienza a tomar el significado que le distingue desde entonces y que, como se ve, adquiere su nueva significación conjuntamente con la que toma el vocablo *sinfonía.* La forma y el instrumento en evolución pareja.

En la orquestación de Gossec aparece realizado el trabajo de selección que, eliminando instrumentos de caracteres inconexos o incompatibles para su buena mezcla y dosificaciones dinámicas, fué llevándose a cabo desde las músicas concertadas en los siglos XVI y XVII. Precisa repasar este proceso de selección, porque es lo que muestra el criterio unificador que llegó a concebir a la orquesta como un gran instrumento, en el sentido de unidad que presentó siempre el coro vocal, juntamente con la posibilidad de contrastes de masa y de color que ofrecían los registros en el órgano.

De las relaciones organográficas de que hay tanta abundancia, ya en miniaturas como las de las Cantigas de Alfonso el sabio, ya en poemas como el de Guillaume de Machaut, o el del Arcipreste de Hita, aquel en Francia en Castilla este otro, con otros tantos semejantes en Inglaterra y Alemania, se ha hablado lo necesario en el capítulo IV de la Segunda Parte y se han citado varias relaciones de instrumentos entre el siglo XII y el XV en el capítulo I de la Cuarta Parte. A pesar de su abundancia y de la necesidad de someter la enumeración de los instrumentos a las necesidades del metro y de la rima, quedó apuntado, sin embargo, que había en ellas un cierto orden, un primer deseo de una agrupación coherente. La persistencia en la agrupación de "arpa, giga y rota", como en Gonzalo de Berceo, entre el siglo XII y el XIII en Castilla; "vièles, gygues et rotes", en un manuscrito anónimo francés de esa misma época; "viedeln, herpfen, rotten" en el poema alemán de Titurel, en el siglo XIII; "cythol, crowd, fiddle" en un poema inglés del XIV; "guigues, rotes, harpes" en Machaut con otros más ejemplos, da a entender la boga de ese que podría denominarse el "trío medieval", es decir, un criterio bien claro de selección y de agrupación coherente de los instrumentos pulsados con el de los tañidos con arco. Ya se advirtió igualmente el cuidado del Arcipreste por seleccionar entre el repertorio instrumental que menciona en su *Libro de Buen Amor* los instrumentos que, como la vihuela de arco (viola) chifonia y guitarra no van bien a la música de los árabes, de la misma manera que la de éstos no es apropiada para concertarse con las cantigas ("los instrumentos estar bien acordados a cantigas" estr. 1515-1516) porque entre los que ha podido experimentar ("he provado aquí") algunos "vienen más assonados", es decir, hacen mejor consonancia o concierto. De la misma manera advierte el castizo poeta, músico y gastrónomo, que el "francés odrecillo" quizá no muy conocido todavía en su tiempo, y que no era sino un tipo de cornamusa ("mussette") se junta ("se compon") a la "gayta" (o dulcema, en otros manuscritos) y a la "exabeba" con el "finchado albogón", que haría el bajo en este trío de instrumentos de análogo timbre, juntamente con la "sinfonia e baldosa", instrumento, el primero, de cuerdas frotadas, con un sonido semejante al de la cuerda tocada con arco, a más de un sonido-pedal constante, como en el caso de la gaita (el "bordón" o "roncón") o de la cornamusa. La gaita, si era ese, en efecto, el

instrumento citado por el Arcipreste, era, también, un instrumento poco conocido en la España del siglo XIV, aunque enteramente análogo a la cornamusa, al "francés odrecillo", según se ha indicado en la p. 238 del primer volumen, al paso que la "baldosa" era un instrumento de cuerdas punteadas (V. la p. 157 del vol. I), con sonoridad del género de la "reciancha bandurria", que viene a añadirse ("aquí pone su son") al grupo: en conjunto, dos o tres instrumentos de sonido continuo (gaita y odrecillo, con la sinfonía), dos de sonido obtenido por el soplo de la boca: axabeba y albogue, (que serían tres si en vez de la gaita fuese la dulcema el instrumento realmente citado por el Arcipreste), y dos de cuerdas pulsadas: baldosa y bandurria, cada grupo de análogo modo de emisión y de análogo timbre.

Las masas instrumentales que intervenían en las fiestas de los siglos XV y XVI eran fortuitas, pero también eran fortuitos esos festejos, y como no había nada parecido a una sistematización en ellos y en la clase de música que utilizaban, desde este punto de vista, ni una práctica reiterada que habría inducido a cierta normalidad, es lógico que a fin de dar el mayor esplendor al espectáculo se echase mano de cuantos instrumentos e instrumentistas se hallaran disponibles. Aun Monteverde mismo, en cuyo tiempo comienzan a agruparse los instrumentos con algún criterio, que expondré en seguida, deja al buen juicio de Striggio, a quien escribe con ocasión de la "fábula marítima" *Peleo e Tetide*, por lo que respecta a los instrumentos que habrían de concertarse en ella, que *di questo ne lascio la sentenza al suo finissimo gusto.* La instrumentación del *Orfeo* varía radicalmente respecto de *Il Combatimento di Tancredi e Clorinda* y de las óperas venecianas, según el repertorio instrumental que se halla en plaza. La heterogeneidad de las masas instrumentales del Renacimiento italiano y francés, por otra parte, se atenuaba desde el momento en que se las concebía y utilizaba principalmente para doblar las voces, incluso cuando en el "Ballet comique" se acompañaban las voces con instrumentos de cuerdas pulsadas, laúdes, liras, guitarras y tiorbas, a los que se añadían flautas, oboes, trompas de caza, musetas y cornetines, de una manera, dice Prunières[11] "assez héteroclite", ya en "entradas" puramente instrumentales como las "Entrées de luth", ya juntamente con los coros, que nunca cantaban "a capella".[12] Conciertos instrumentales, en un sentido análogo al que nosotros entendemos, existían ya mediando el siglo XVI en Venecia, en Ferrara. El llamado de los "Filarmonici", en Verona, cuyos ensayos, dice Ercole Bottigari,[13] *erano molte e diligentissime* debió de ser uno de los más notables; pero la primera relación que da, en la que se agrupan de un lado un clavicembalo y una espineta grandes, de otros tres laúdes de varias formas y violas en gran abundancia, a más de *cornetti* de varias clases, flautas rectas y traveseras, due *ribechini* (que se menciona en este grupo) y finalmente una *arpa doppia* y una lira, servían, menos que para músicas de danzas o pie-

zas independientes, *per accompagnamento de molte buone voce.* Es el boloñés Giovanni Maria Artusi, el famoso impugnador de Monteverde, quien propone una primera distribución instrumental con fines prácticos, en desacuerdo con Mersenne y Kircher, que enfocaban mejor la unidad desde el punto de vista teórico. Artusi, en efecto, parte de los modos de producción o emisión del sonido a fin de agrupar aquellos instrumentos que no discrepan en sus semitonos, con objeto, dice, de que *si possono unire insieme.* Un *primo ordine* es aquél que agrupa los instrumentos que se afinan en sonidos fijos "con el tono igual y el semitono desigual", como son el órgano, clavicémbalo, espineta, monocordio y *arpa doppia.* El *secondo ordine* es el de los instrumentos que se *piegano per ogni verso,* es decir, que se tocan a voluntad y se acomodan, bien con la primera especie u orden, bien con la tercera, al paso que las dos extremas no pueden acomodarse o concertar entre sí. Este segundo orden comprende las voces humanas, trombones, trompetas, *ribecchini, cornetti,* flautas y dulzaina. El *terzo ordine* es el de aquellos instrumentos que dan el tono dividido en dos partes iguales y los semitonos son también iguales (es decir, en temperamento igual), como los laúdes, violas, viola bastarda, cetras y liras. Menos puntilloso por lo que hace a esa disputada entonación de los semitonos, Monteverde agrupa su repertorio instrumental del *Orfeo* simplemente por familias según el modo de emisión del sonido o por su empleo en la agrupación: instrumentos de teclado; de base armónica (donde mezcla los bajos de violas con los chitarroni), los de arco que no tienen aquel modo de ser empleados y donde junto a los *violini piccoli alla francese,* en número de dos, se oponen no menos de diez violas distribuídas por su altura según la nomenclatura del coro vocal; finalmente los *strumenti a fiato,* entre ellos una trompeta aguda, quizá análoga a la que Bach emplea en su segundo Concierto de Brandeburgo.* Aun cuando la ordenación de Artusi es un poco más "científica" que la de Monteverde, las dos son eminentemente empíricas. Agrupar de un lado los instrumentos "altos" de metal o los "bajos" de madera, de otro los de arco, y aparte los de cuerdas punteadas o golpeadas, no supone mucha ciencia ni ningún plan, y Guillaume de Machaut mucho antes, ya supo hacer otro tanto. La unidad en los cuerpos instrumentales de Francisco I, conocidos como la *grand écurie* y la *petite écurie* es, por lo pronto empírica, por las razones anteriores. Si al llegar Lully a Francia va a convertirse en una homogeneidad con caracteres estéticos, el hecho se debe a la genialidad de ese hombre tan notable, en quien apunta un sentido real de la "orquestación", incitado en parte por la expresión dramática, en sus óperas; en parte también, por razones específicamente musicales. La *orquesta,* propiamente dicha, nace. Sus "efectos" no conducirán directamente a la orquesta de sinfonía, sino a un tipo especial de orquestación, la orquesta de teatro.

* V. vol. II, pp. 63 *ss.*

Una gran homogeneidad, más nutrida es la que proporcionan las seis violas que integraban los *chest of viols* ingleses, habituales en la música de sala desde mediados del siglo XVI, como en Weelkes,[14] y la de los "veinticuatro violines del Rey", que Lully utilizaba para la música de danza de la corte y para amenizar las comidas, en un grupo en donde los violines, que ahora comenzaban a admitirse en la buena sociedad,* estaban completados por violas y bajos de violas. Los instrumentos de viento empezaban a rivalizar con el violín en punto a virtuosidad y volubilidad de juego. La flauta, el oboe y el fagot intervienen con gran despliegue de virtuosismo en la música de cámara del XVII [15] y con las trompetas y timbales integran la orquesta de la ópera en la corte francesa en tiempos de Lully, con un total de 40 a 45 instrumentos. Los instrumentos "bajos" entran por parejas en esa orquesta y los "altos" pueden tocar "fanfares" a cuatro y cinco partes; pero para acompañar los recitados de los cantantes el clave y las tiorbas siguen siendo de uso normal, con el refuerzo de alguna viola.[16]

El mecanismo de los instrumentistas "de teatro" quedaba, en tiempos de Lully, muy por debajo de lo que se conseguía en la música de cámara. Sus instrumentistas protestaban contra pasajes violinísticos que van a encontrarse normalmente en el "concerto grosso" y a mayor abundamiento en los pasajes para solistas. Efectos que Monteverde había empleado ya como el *crescendo* y los *pizzicatti* estaban considerados, hasta la llegada de la escuela de sinfonía, en Mannheim, como procedimientos degradantes para la dignidad del instrumentista. Fuera de eso hay que pensar que por la factura de los instrumentos de aire y su técnica, la orquesta teatral de Lully habría de sonar con una diferencia sensible de lo que empezó a ser corriente en el siglo XIX. De los instrumentos que componen la orquesta clásica, solamente los trombones y algún instrumento de percusión conservan un timbre y una capacidad de juego bastante análogas a las de sus antepasados. Todos los demás instrumentos han pasado por grandes modificaciones que han dado no solamente más fácil mecánica sino mayor seguridad en la entonación, belleza de sonido, capacidad de canto y potencia en el tono. Los instrumentos que se hicieron susceptibles de esas mejoras son los que perduran; los demás fueron desapareciendo, las violas en último lugar. Nuestras flautas varían considerablemente de las antiguas en la materia con que están confeccionadas, lo cual enriquece su timbre; y en su mecanismo, en el que las llaves favorecen extraordinariamente la capacidad de juego. Incluso el tamaño de los orificios y su colocación han variado con ese motivo. La entonación gana con ello y la calidad sonora de los diferentes registros, el bajo particularmente. Se piensa, pues, que si, a pesar de las mejoras introducidas por Teobaldo Boehm en el siglo XIX (Boehm murió en 1881) hay pasajes en las obras de Bach que se hacen muy difíciles

* V. vol. II, cap. III de la Quinta Parte.

e imposibles de tocar, es que, en realidad, no se tocaban y se sustituía la flauta por otro instrumento, o el ejecutante se quedaba silencioso. Otro tanto ocurre con las pequeñas trompetas que aparecen en el segundo concierto de Brandeburgo. De las antiguas chirimías y *haultbois* a los oboes modernos hay tanta diferencia como entre las referidas acerca de las flautas. En cambio el fagot gozaba desde el siglo XVII un favor que parece asombroso al examinar las sonatas que en 1638 imprimió en Venecia el fraile español Don Bartolomé de Selva y Salaverde[17] que estuvo al servicio del príncipe obispo de Breslau, en Silesia. Mozart mismo escribió dos conciertos para fagot y algunas sonatas. En cambio rara vez emplea en la orquesta el clarinete, aunque hubiese ya entonces instrumentistas tan hábiles como los intérpretes del Trío en *mi mayor* (K. 542), el Quinteto (K. 581), el Concerto en la misma tonalidad que él *(La mayor*, K. 622), de 1791 y varias combinaciones de cámara; pero su Sinfonía Concertante de 1778 tiene flauta, oboe, trompa y fagot, aunque no clarinetes, como tampoco la *Sinfonía Jupiter.*

Ni Haendel ni Bach lo emplean en sus obras más importantes; pero si hoy no se concibe sin ellos una orquesta normal, menos podrían concebirse aglomeraciones como la del festival Haendel en la Abadía de Westminster en 1784, en donde se reunieron cuarenta y ocho primeros violines, 47 segundos, 26 violas, 21 violoncellos y quince bajos, a los que hay que añadir doce cornos y seis trombones, para equilibrar a cuya masa se emplearon seis flautas y no menos de veinticinco oboes y otros tantos fagotes. Testimonios contemporáneos aseguran que en tan grandes agrupaciones oboes y fagotes tocaban con una unidad sorprendente, bien que en otros testimonios, como el de Burney, tras de su viaje por Alemania en la segunda mitad del siglo XVIII, se asegurase que la desafinación era el pan de cada día. Orquestas que presentaban una constitución semejante a la clásica en la agrupación de flautas, trompas y trompetas se componían, como la de la ópera de Dresde, en 1750, de cinco oboes y cinco fagotes contra ocho primeros violines, siete segundos, cuatro violas, tres violoncellos y tres bajos. Con semejantes dosificaciones instrumentales, las orquestas tendrían un equilibrio bastante distinto del que se logró con la agrupación por parejas en la orquesta clásica de sinfonía, tras de la perfección de la forma en París, Mannheim y Viena. Cuando Beethoven llega, la organización de la orquesta aparecerá conseguida tras de casi dos siglos de tentativas. Así ocurre que las sinfonías del clasicismo vienés se atengan a un plan constante de orquestación, ya que había costado tanto tiempo, trabajo y genialidad para conseguirlo. Algo análogo de lo que había pasado, entre tanto, con el pianoforte; de manera que cuando Beethoven encuentra ambos instrumentos: la orquesta para sus sinfonías y el piano para sus sonatas, —a más del cuarteto de arco cuya perfección se alcanzó en el siglo XVII al adoptar a la nueva familia del violín y sus derivados, y al abandonar a las

antiguas violas y sus variedades– hace que, dueño de instrumentos ricos en posibilidades y dóciles a las intenciones del compositor, el gran músico comience a explotarlos según le inspira su genio.

Conseguida la fijación de un plan orquestal que sirve como de "centro" en la orquesta de la sinfonía clásica,[18] forma e instrumento entran en un período de quietud. El arte del período "clásico" es un arte estático; pero como el equilibrio que por largo tiempo fué su ideal pugna con el dinamismo que impulsó a los artistas a alcanzarlo, será rebasado pronto. El arte es un "devenir" perpétuo; la esencia misma de la música consiste en su transcurso dentro de la dimensión física del tiempo y de la dimensión vital que corresponda en el espíritu humano. El estatismo de la orquesta clásica va a desaparecer desde el día siguiente a aquél en que el equilibrio estuvo conseguido; pero los elementos cuyo juego más intenso pedirán las nuevas inquietudes son de fecha lejana y comienzan ya en la orquesta dramática de Lully y Rameau. Importa subrayarlo, porque la evolución de la orquesta sinfónica a lo largo del Romanticismo proviene de impulsos dramáticos cuya inmediata procedencia se encuentra en el teatro lírico. Si la sinfonía orquestal de Haydn y Mozart sirve de base a la tectónica beethoveniana, los impulsos expresivos que va a introducir Beethoven en la suya proceden de una trayectoria que comienza en Lully, va inmediatamente a Rameau y a Gluck y, de éste, continúa en el teatro prerromántico alemán hasta las últimas obras líricas de Mozart, con *Don Juan* y *La Flauta encantada.*

Que la orquesta es un elemento de color y expresión es cosa que Monteverde reconoce, procediendo en consecuencia, aunque deje a quienes pongan sus obras en escena el cuidado de que "los instrumentos sean tocados en imitación del sentido del texto", y, sin duda, la elección misma de aquellos. La presencia de algunos es indispensable, pero no ocurre por razones de "orquestación" propiamente dicha, cuyo concepto no existía, sino porque son instrumentos que pintan la situación heroica o pastoril etc. Sin embargo, el tratamiento de la cuerda tiene en Monteverde un sentido dramático específicamente instrumental y la orquesta del *Combatimento de Tancredi e Clorinda,* en 1624, aunque fortuita, tiene una unidad que Monteverde no habrá olvidado en sus óperas venecianas. Sobre un conjunto escueto de dos violines, viola tenor, bajo de viola y los instrumentos asignados al continuo, el clave y un contrabajo de viola de gamba, Monteverde superpone los instrumentos pintorescos accidentales: hay, pues, un centro orquestal y unos instrumentos episódicos, subordinados a la acción escénica. El empleo de grupos homogéneos en *Orfeo* tiene esta razón, desde luego, pero hay una técnica del conjunto que no es fortuita, por ejemplo en el hermoso preludio a la gran aria de Orfeo,

para cinco trombones, o la tocata de cinco trompetas, anteriormente. Los *ritornelli* entre las estrofas tienen variedad de colorido: el que sigue a la primera, está encomendado a dos violines; el que sigue a la segunda, a dos *cornetti;* el de la tercera, a dos arpas dobles; el de la cuarta, a dos violines y un *basso da braccio;* el de la quinta, a tres violas *da braccio,* por debajo de las cuales canta Orfeo, mientras que el contrabasso de viola ha mantenido el edificio con su sólido cimiento.[19] La *sinfonía dinanzi il drama* que sirve de prólogo al *San Alessio* de Landi, en 1634, tiene homogeneidad armónica y de color, con sus tres violines, arpas, laúdes, tiorbas, *violini* y *lyra,* siempre por encima del cémbalo, como bajo continuo.* En este sentido parece pronunciarse Lully, mejor que no en el de la abundancia episódica y accidental de Monteverde. Lully iba a trabajar en una sociedad estable, y un plan metódico era preferible. Monteverde también lo había visto así en su última época, en Venecia. Las óperas de Cambert, en las cuales los sentimientos de amorosas cadencias y pastoriles encantos hacen el gasto, van a encontrar un centro orquestal en el cuarteto de cuerda, al que encarga la sinfonía preliminar, o *ouverture,* como en *Les peines et plaisirs de l'Amour* (1672),[20] en contraste con los recitativos, a los que acompaña el clave doblado por el bajo de viola. Saint-Evremond expresa con qué placer escucharon los aficionados franceses la mezcla de flautas y violas en algunos *ritornelli.*[21] La orquesta de Lully apenas se diferencia de la de Cambert. Añade una parte más a la cuerda, pero sustituye los sopranos de las violas de cinco cuerdas por los *violini piccoli a la francese,* de cuatro, que Monteverde había distinguido ya por su tono penetrante y su capacidad cantante, sobre todo si se los emplea para doblar a las violas. Su grupo "central" de cuerda se compone de cuatro de esos instrumentos, un *hautecontre*** una *taille,* dos quintas de violines (la tessitura de la viola actual, a la quinta grave del violín) y cuatro bajos de viola. Sobre esa masa superpone las flautas y oboes (dos o cuatro), fagotes (dos), trompetas (tres o cuatro) y timbales. Es el criterio de la sinfonía de Gossec, una vez que éste haya eliminado lo que en la orquesta de Lully es todavía un residuo de los viejos tiempos y haya regularizado el número de instrumentos de madera y metal. Lully empleaba aún las flautas rectas o *de bec;* pero cuando encontraba a mano las flautas traveseras, que eran especialidad alemana, lo consignaba en su partitura. Lo más corriente es que madera y metal doblen a la cuerda[22]; pasajes como el preludio al quinto acto de *Proserpina,* así concebidos, parecen tener una sonoridad severa y sombría: es una pintura de la "situación", como el quinteto de trompas de caza en la *Princesse de Eulide,* por razones semejantes a las de Monteverde. Lully hace gasto de las pequeñas percusiones pintorescas como las castañuelas, panderetas, tambo-

* *Sinfonia per introduzione del prologo.* H. LAVOIX. *Op. cit.,* p. 196.
** V. vol. II, p. 250.

rines, cuando la ocasión lo pide, y aún varias musetas, guitarras y silbatos, incluso los yunques en la escena, que agradarán bastante a los españoles. Un pasaje de trompas, oboes, fagotes, violines y timbales en "Médee" (1693) está señalado como de impresionante efecto. En otro lugar, tres flautas acompañan un aria al estilo italiano. Es el momento de las tempestades y de los sentimientos pastoriles, y la orquesta del drama lírico francés está llena de los efectos correspondientes.

H. Lavoix en su excelente *Histoire de l'Instrumentation* (París, 1878) apunta el primero entre los mejor logrados: es la tempestad de la ópera "Alcyone" de Marin Marais, en 1706: los bajos de la cuerda, por primera vez, retiemblan en trémolos, sobre los cuales los bajos de viola superponen un ritmo cortado; rápidos giros descendentes se apoyan en trémolos apretados de la cuerda más aguda; los violines, en la región extrema de su tessitura, silban los remolinos de la tempestad. Un tambor con la piel aflojada mantiene un redoble durante toda la pieza. Finalmente, el coro de marineros vendrá a completar el cuadro... Este efecto del tambor como elemento desencadenado no era nuevo. Colasse, uno de los copistas de Lully, que rellenaba sus partituras con la armonía de los instrumentos secundarios, lo había "descubierto" ya en su ópera *Thétis et Pélée.* La orquesta de Rameau, que en el género de sus instrumentos apenas se distingue de la de Lully, aumenta progresivamente el número de ellos. La de la Opera de París se componía de cuarenta y siete "sinfonistas" en 1713. En 1768, Rameau empleaba cincuenta y seis. Rameau es el primero en introducir los clarinetes en la orquesta teatral. En "Acanthe et Céphise" hay un pasaje de clarinetes y trompas. En "Hippolyte et Aricie" Rameau vuelve a encontrarse, bien que muy discretamente, con los flautines y musetas que habían empleado Alejandro Scarlatti y Lully. Pero su fuerte está en la pintura de escenas pastoriles, con sus ruiseñores, que saca de la jaula del clave y lleva a la escena abierta de sus óperas, y las tormentas de gran espectáculo. Es curioso comparar su aria del ruiseñor en esa última ópera mencionada con la ornitología beethoveniana: dos modelos, ambos, de discreción y de gusto sonriente:



La tormenta de esa misma ópera está pintada instrumentalmente de la manera más sencilla, pero eficaz: giros rápidos en sentido ascendente de flautas y violines, después de oboes, fagotes y violines segundos, están sostenidos por un trémolo continuado del resto de la cuerda: eso es todo.* La idea central es la misma en todos los pintores de tormentas musicales; pero Beethoven añade el redoble del timbal que Rameau no había necesitado, mientras que potentes acordes tenidos de la madera y el metal dan densidad a la pasta sonora, como en la *tempête, pluie et grèle* de Gluck, en la "Ifigenia en Tauride". La armonía desciende cromáticamente cada cuatro compases, añadiendo interés a la situación, y el conflicto rítmico entre las cuatro notas de los bajos contra las cinco de los violonchelos, en rápida sucesión de figuras repetidas, "enturbia" el fondo de la pintura: detalles de fina invención que no son, con todo, lo que da emoción al corto pasaje, sino la gracia con que Beethoven va preparando paulatinamente el cuadro con un giro expresivo de los violines en el que se ha sentido caer las primeras gotas de lluvia; o bien cómo sale de su apenas insistido pasaje cuando un giro melódico de toda la cuerda al unísono dramatiza el ambiente, tras de los relámpagos lejanos en breves giros ascendentes de los violines. Como ocurrió en *La Poule* de Rameau, el motivo descriptivo o pintoresco se convierte en seguida en sustancia musical. La tormenta pastoril de Beethoven se resuelve en pura música que conserva los elementos estilísticos de aquella, pero en términos ya de una sustancia musical normal, podría decirse, en la que breves alusiones a los giros anteriores conservan la idea poética. La dinamicidad patética se traduce por una intervención progresiva de los elementos orquestales, la riqueza en el movimiento de la cuerda y el interés creciente de la armonía, el diminuendo y decrescendo en la dinámica, todo lo cual corresponde al alejarse de la tormenta, que se resuelve, tras de una escala ascendente del oboe, como un canto de alondra, y la pastoril tòcata de trompas, en el cántico de gracias a la divinidad, entonado por los pastores. Más o menos, los motivos descriptivos que inicia Rameau, y Beethoven desarrolla como alusión a aquellas anteriores pinturas, en un plano delicadamente irónico, son los de todos los pintores de tormentas musicales. La caza, las escenas marítimas, las batallas tienen en ese interregno análoga predilección: es una nueva presentación, en términos instrumentales esta vez, —pues que se ha descubierto técnicamente el medio de hacerlo—, de las pinturas análogas que en el terreno vocal resolvieron tan admirablemente los autores de la "chanson française" y del madrigal italiano, quienes, dos siglos antes, habían hecho un descubrimiento semejante en el área de las voces humanas.[23]

* Pp. 221 *s.* Otros ejemplos, p. 228.

Algunos pasajes de Rameau, el trío de las Parcas en la ópera mencionada, por ejemplo, se anticipan a Gluck en su profundidad de tono, en el doble sentido dramático y pintoresco. La mezcla de arpegios y pasajes escalísticos en la cuerda y en los fagotes sugiere ya un movimiento de aguas, un *frémissement des flots* perfectamente logrado.[24] Y no serán Debussy ni Strawinsky los primeros en llevar a la orquesta los fuegos de artificio: en *Acanthe et Cephise,* que es de 1751, Rameau lo había intentado ya, con simplicidad, puede suponerse, pero con agudo ingenio.

La oposición de los caracteres en conflictos dramáticos exhibidos en la escena (para servir a la cual Rameau compuso estos cuadritos descriptivos) tiene en él una traducción o, mejor dicho, amplificación en términos instrumentales, que servirá notoriamente a los primeros sinfonistas como Gossec en Francia y Stamitz en Mannheim para la estructura de sus motivos, para el contraste y el juego de ellos en la sección central de los primeros tiempos de sus sinfonías. Con su empleo de los clarinetes, Stamitz va logrando el equilibrio de la región de viento-madera, hecho típico de la sinfonía vienesa. Gossec, en obras como su Misa de Difuntos, había hecho otro tanto en la región del viento-metal: hallada la de los instrumentos de arco al tomar como modelo de la familia el violín, las tres regiones en que se construye la arquitectura de la orquesta sinfónica quedarán definidas. Todavía Lully y Rameau trataban a cinco partes la sección de las cuerdas. Es Philidor quien pasa por haberla reducido al cuarteto, al decir de Gevaert, sin otra cosa sino la duplicación de los violoncellos con los bajos en los trozos de gran masa y densidad. En cuanto al bajo contínuo, Lully había iniciado su supresión en algunos pasajes; Rameau lo continúa en otros; con Philidor ha desaparecido prácticamente en el teatro y con Juan Cristian Bach en la sinfonía.

Gluck está al llegar. Había tras de él una tradición alemana en el empleo de los instrumentos de metal que iba desde las músicas "municipales" típicas de los grandes edificios donde se albergaban las autoridades de la ciudad y que, como las tocatas *("Turmsonaten")* de Johann Ch. Pezel (Petzold, Petzel, Pezelius), reproducían en el siglo XVII las combinaciones de Giovanni Gabrieli, en la Venecia del XVI, en sus canzonas y sonatas *pian e forte.*[25] Semejante tradición perduró en Alemania, en mayor o menor grado, hasta tiempos recientes y parece que haya repercutido en algunos tríos de los "scherzi" de las sinfonías beethovenianas. El alemán cultiva esos instrumentos conforme el francés siente preferencia por los de madera. En las Sinfonías sacras de Schütz, que proceden directamente de aquel Gabrieli, el contraste dinámico *pian e forte* se convierte en contraste de densidad de materia. Pierné y Woollet dicen justamente que lo que importa en la polifonía de Schütz es "la fuerza-trombon" o la "altura-flauta", concepto del instrumento que llega

hasta Bach, y al que puede añadirse el de "clavicembalo-masa": en total, una idea de la textura a cuya densidad, buscada como "ideal sonoro", contribuyen solidariamente los instrumentos, la polifonía y la disonancia: rasgos tan distintivos del genio instrumental alemán que pueden reconocerse en nuestros días. Schütz introdujo el *basso continuo* en Alemania. Reinhard Keiser lo sigue empleando en sus óperas en los primeros años del siglo. Se ve en este compositor, de tan grande reputación en su tiempo, el primero de los modelos de Haendel, en su orquestación tanto como en la factura de sus temas. La masa de cuerda emplea hasta cuatro partes de violines, violas y violencellos, a veces alguna *viola-alto* o *violette*, clarines (tres, en *re* agudo), trompetas, timbales, flautas traveseras, que utiliza a solo o bien para doblar las voces, oboes, con los violines y fagotes, y finalmente, los bajos, entre estos los encargados del "continuo". "Orquestación polifónica, dicen Pierné y Woollet, rica de valores y casi neutra de tonos":[26] matices, también, singularmente alemanes.

La orquestación de Bach es accidental y depende, como en sus Conciertos de Brandeburgo, tan sugestivos en sus curiosas combinaciones, de un centro que suministra la cuerda y el clave como bajo continuo: orquesta mecánica, de una impasibilidad mineral, áspera y fuerte como las piedras o los metales en su condición más ruda. Su grandeza consiste en eso y en la pulsación rítmica de su polifonía. En Haendel, sus oratorios y óperas le conducirán a ver más de cerca el alma humana. La orquesta de Haendel aumenta la de Keiser al dar entrada a los instrumentos de cuerdas punteadas, arpas, laúd y tiorba, para efectos especiales; los trombones se añaden a las trompas y clarines; en algún momento necesita el contrafagot para enriquecer sus bajos y espesar una masa que emplea además al órgano, dos claves y carillones penetrantes. Algún instrumento escuchado en Italia le sirve para matices de color, como el "oboe sordo", junto a las flautas. Un sólo violín, una viola de gamba por en pinceladas sueltas en este conjunto de timbre curioso donde el coro entra luego con el resto de la cuerda (*Lo Resurrezione*, oratorio, 1708). Pero es la enorme masa del coro la que en Bach, como en Haendel, se juntará a la masa instrumental no menos imponente de sus Pasiones, en aquél; o de sus oratorios, en éste. En cuanto al tratamiento de las voces de los solistas, la ventaja de Haendel es evidente tras de su carrera de operista a la italiana, mientras que Bach, sujeto a las prácticas pietistas y a las cortapisas de sus voces eclesiásticas no va mucho más lejos del viejo Schütz, en este sentido. En sus dramas líricos de los últimos años del XVIII, la orquestación de Gluck representa, respecto de sus dos grandes antepasados, una riqueza cromática considerable en el color orquestal y una expresividad para dar realce a las situaciones dramáticas más dúctil, pero no de mayor

viveza que en Haendel. Desde este punto de vista, Haendel es más dinámico, más ágil que Gluck, en quien, a pesar de todos sus propósitos, decae constantemente la marcha de la acción: así, en ambos, vale más escuchar aisladas tal o cual página que la acción entera. El empleo de las arpas aligera un tanto algunos pasajes. El corno inglés da color a sus óperas italianas, pero como no los encuentra en París los sustituye con clarinetes: sus mejores efectos radican en las flautas, en pasajes que seguirán extasiando a Berlioz, y en la potente expresividad de sus trombones, que Mozart recoje en su "Don Juan" y Beethoven en su "Novena Sinfonía".

La orquesta de *Alcestes* reposa sobre el equilibrio de la sinfonía clásica: flautas, oboes, clarinetes y fagotes por pares, dos trompas, tres trompones y la cuerda. Ligeramente aumentada en un flautín y timbales, es la orquesta de la *Ifigenia en Táurida*. En ambas obras hay pasajes que parecen ya de una escritura beethoveniana; pero el acento es otro, muy característico de Gluck. Entre Gluck y Beethoven van a intercalarse una serie de compositores de menor rango, desde Grétry a Salieri, Cherubini y Spontini, cuyos finos atisbos orquestales van a dar a la orquesta de la ópera cómica francesa un aire especial. No es Beethoven quien va a recogerlos más principalmente, sino el primer teatro romántico alemán, por lo cual volveremos sobre estos detalles un poco más adelante. Por el momento conviene recordar, por cuanto a la orquestación de Beethoven se refiere, que la gran hechura de Gluck, cuyas consecuencias se extienden por toda la época romántica, consiste en la consolidación que, como forma, da a la Overtura dramática, al resumir en sus temas el argumento de la obra entera, que al estar presentado sucintamente, descubre con ello el trozo independiente de carácter sinfónico, libre de los caracteres formales de la sinfonía y de una capacidad ilimitada de expresión dramática y orquestal. De la overtura de Gluck nacerá la de Beethoven, y, como consecuencia de ella, la "Overtura de concierto" en tiempos románticos; después, el llamado "poema sinfónico"; es decir, un episodio dramático en términos instrumentales que sigue más o menos de cerca la estructura del primer tiempo de la Sonata-Sinfonía, pero cuya dramaticidad acentúa. Orquestalmente, la overtura beethoveniana se basa en el plan orquestal de sus sinfonías, aunque, en consecuencia lógica, desarrolla sus capacidades como expresión, colorido instrumental, carácter de las frases en su construcción melódica o en su plasmación en los instrumentos. De estos, utiliza tanto su capacidad de canto como el contraste que presentan sus registros, tan diferenciados en sus timbres, como ocurre en las flautas, oboes y clarinetes, sobre todo; en fin, las cualidades de caracterización instrumental que dan el ritmo y la configuración del motivo: de una manera explícita y, por decirlo así, concreta, es lo que acabamos de ver al mencionar la tempestad de la Sinfonía Pastoral. Las

overturas de "Leonora", de "Egmont" o de "Coriolano" son a la par tan claras en su expresividad dramática como sólidas en su construcción sinfónica. Gluck no está, en ambos términos, en un plano inferior. Y si se acentúan esos caracteres, aguzando la capacidad expresiva instrumental a la par que se mantiene tan de cerca como sea posible el imperativo formal, veremos aparecer la overtura de concierto en Mendelssohn y el poema sinfónico en Liszt. El caso es mucho menos grave que el de la sinfonía dramática de Berlioz y Liszt. Por este camino, y no por aquél, vendrá el drama sinfónico wagneriano. Conviene que no nos adelantemos demasiado.

Las diferencias estilísticas que acarrea consigo el dramatismo potencial de la sinfonía, a diferencia del dramatismo escénico, se presentaron con claridad a Mozart, quien les dió un tratamiento instrumental diferente según cada caso. Aun en las grandes sinfonías de la época del "Don Juan", donde hay pasajes tan dramáticos como el del final de la Sinfonía en *sol menor*, o tan tiernamente patéticos como el de su primer tiempo, el color del conjunto, lo que podríamos definir como el tono que constituye el fondo de una pintura, es enteramente diferente en aquellas respecto de lo que Mozart "pinta" en escenas de tan gracioso colorido oriental como las del "Rapto en el Serrallo", con su percusión pequeña y grande (triángulos, platillos, gran caja, unidos al pífano y a la flauta aguda) o en las tremendas escenas del Comendador y el final, en el *Don Juan*, con sus trombones siniestros; o las de tan curioso efecto en *La Flauta Encantada*, como son el trío de los genios y la escena de los sacerdotes: pinturas de un colorido tan acentuado que Weber, mejor que Beethoven mismo, es quien va a recoger sus sugestiones en este sentido. La gran sinfonía de la última época de Haydn, dramática en potencia, —sin que las alusiones pintorescas, un poco infantiles, de sus sinfonías anteriores como la de "Los Adioses", "El Maestro de Escuela", "El Filósofo", "La noche y la tempestad", "La caza", hayan desaparecido enteramente (en las sinfonías de París de 1786 figuran las de "El Oso" y "La Gallina" y en las de Londres, de 1791 a 1795, están la de "La Sorpresa", la Militar, la de "El Reloj")—, tiende a lo monumental e intenta dar a ese género una magnitud arquitectural que sus contemporáneos habían comprendido al dar el título de "Sinfonía Júpiter" a la en *Do mayor* de Mozart, con el comienzo fugado de su último tiempo, donde, como en la overtura de La Flauta Encantada, parece volver los ojos a los fastos de la música alemana, en la vieja escuela de los maestros del Norte; más tarde, Beethoven habrá de hacerlo en las postrimerías de su carrera. Entre las sólidas construcciones contrapuntales de Juan Sebastián y la Sinfonía Júpiter media un mundo. Dentro de él, las sinfonías de sus hijos

Juan Felipe Manuel y Juan Cristian son etapas transitorias cuya importancia se mide por el hecho de ser los pasos que conducen a Mozart mismo: Emmanuel por lo que se refiere a la estructuración de la forma; Juan Cristian, por lo tocante a la estilística del período vienés que, al ser combinada con la de Haydn por Mozart, cifra los caracteres de ese estilo, conforme Bernini había fijado los de la escultura barroca correspondiente a la ópera napolitana de Alessandro Scarlatti, o Jean Goujon el rococo francés al que corresponde el estilo de los "clavecinistes".

Mozart sentía la inquietud del color instrumental. En este sentido, sus obras menores como los divertimientos, cosaciones, etc., presentan ejemplos preciosos, llenos hoy mismo de sugestiones para el tratamiento de los instrumentos de viento. Tal, por ejemplo, el nº 113 del catálogo de Koechel, escrito para dos clarinetes y dos cornos ingleses, o en el nº 186, que comprende toda una orquestita de este tipo de instrumentos: dos oboes, dos clarinetes, dos cornos ingleses, dos trompas y dos fagotes. Caso más singular es el del nº 411, que está escrito para un antepasado olvidado hoy del clarinete: el *corno di bassetto.* Mozart reúne en esa obrita tres *corni di bassetto* y dos clarinetes: la maleabilidad, las capacidades plásticas del grupo instrumental viento-madera (incluyendo en este grupo a las trompas) adquiere así en Mozart una perfección rara vez igualada en tiempos románticos. Sólo en los más recientes volverán esos instrumentos y combinaciones análogas a ser puestas en luz; pero nuestra época es de inquietud e investigación, como este instante de la vida de Mozart, cuando la majestuosa sinfonía clásica alcanzaba el ápice de su seguridad y grandeza. Grande es Mozart por haber colaborado en ello, en términos sobresalientes; pero bien merece que se le recuerde en calidad de espíritu inquieto. Si el lenguaje estilístico de la sinfonía vienesa alcanza en él tanta amplitud, variedad, flexibilidad, es precisamente a causa de esa inquietud de espíritu, que le llevó a asimilarse cuantos estilos había en boga en su época en Italia, en Francia, en Inglaterra, en su patria alemana. Al hacerse un estilo propio con la síntesis de todos los restantes, Mozart elevó al máximo de gracia y de capacidad decorativa su estilo propio. Su expresividad estaba latiendo por debajo de él. Por eso, Mozart se expresa, en este aspecto, con mayor libertad e invención en sus obras líricas. Se ve apuntar, pues, por donde seguirá su rumbo la música posterior. Con Beethoven, el vocabulario estilístico con que la sinfonía vienesa se expresa, en lo melódico tanto como en sus armonías, en sus combinaciones instrumentales, en sus progresiones rítmicas, en sus efectos dinámicos, tendrá que ser abandonado, porque su propia perfección, refinada y precisa, conducirá rápidamente a su agotamiento: a un amaneramiento, pronto académico, del que Beethoven escapa apenas se siente fuerte en su oficio de compositor de sonatas para piano, de música de cámara

y de sinfonías. Tras de su primera obra del género, la Sinfonía en *Do mayor*, estrenada en la fecha significativa de 1800, el mundo de la Música, el de la Sinfonía y el de la Orquesta sinfónica, van a encontrar nuevos derroteros.

NOTAS

[1] En 1832 publicó Ignaz von SEYFRIED unos *Estudios de Contrapunto* bajo el nombre de Beethoven, ("Beethoven's Studien") que fueron reimpresos en 1873 por Nottebohm después de suprimir en ellos bastantes errores del primer editor, uno de los amigos de Beethoven en Viena, discípulo de Peter Winter y de Haydn, y amigo de Mozart; autor de óperas, dramas bíblicos, música ligera y de iglesia. El Caballero von SEYFRIED fué quien compuso el *Libera* a cuatro voces para los funerales de Beethoven. Hasta donde se puede confiar en la autenticidad de las afirmaciones de Seyfried, esos "estudios" muestran el cuidado con que Beethoven comentaba pasajes de Felipe Manuel Bach, Türk, Kirnberger, Maxpurg y Albrechtsberger que este maestro le daba para su análisis. Con todo ello, Beethoven, como todos los grandes artistas, fué esencialmente un autodidacta. Su alto criterio de la técnica y su escrupuloso cuidado por la lógica y nitidez de la escritura están testificados por diferentes comentaristas y constan en alguno de sus cuadernos de composición. Beethoven, que admiraba las dotes naturales de Rossini, se burlaba de la pobreza de sus medios técnicos que, decía al propio Seyfried, sin aquéllas, no habrían logrado proporcionarle las patatas necesarias para llenar su gruesa barriga. En otra ocasión ponderaba también el talento de compositor teatral de Weber, pero comentaba con ironía la "expresión" que derivaba de su empleo excesivo de los acordes de séptima disminuída.

[2] CLOSSON, *op. cit.*, p. 37.

[3] Allison PEERS, *op. cit.*, pp. 60, 84.

[4] El segundo tema del rondó ha sido identificado con el canto popular austríaco "In Mantua in Banden der treue Hofer sass", según J. N. BURK, *The life and works of Beethoven*, Nueva York, 1943, p. 304. El tema principal de la Sinfonía Pastoral, así como la danza de los aldeanos, en el final, ha sido homologado por F. X. Kuhac con cantos populares eslavos que este autor recoge en el volumen III de su colección (Agram, 1878-1881, números 1016 y 810), *cit.* por G. GROVE en su libro *Beethoven and his Nine Symphonies*, 1898, pp. 212 *s.* Ambas melodías están reproducidas por J. G. PROD'HOMME, *Les Symphonies de B.*, París, 1906, p. 244. El comienzo del *Allegro con brío* en la Sinfonía en *La* ha sido también identificado por Ch. V. Stanford con un motivo irlandés, entre los que Beethoven armonizó en 1809 (más tarde, en 1823, el año de la Novena Sinfonía, Beethoven volvía sobre esta clase de canciones en sus *Seis schottisches* para piano). Vincent D'Indy dice que el tercer período melódico en el último tiempo de la Octava Sinfonía es el canto nacional húngaro de Juan Hunyade. Ese maestro francés encuentra en otras obras de Beethoven ecos de "valses ciudadanos" y "cantos campestres" que habría escuchado en sus paseos al borde del Schreiberbach y por los senderos del Kahlenberg. *Vid.* V. D'INDY, *Cours de Composition Musicale* (París, 1901-2), vol. II, p. 138, y su estudio sobre Beethoven (París, 1911), pp. 70-71.

[5] "Beethoven expresó siempre con toda libertad sus opiniones acerca del gobierno, la política, las costumbres de los grandes, aun en lugares públicos. La policía (que tenía espías por todas partes) conocía sus críticas y sus sátiras, pero las toleraba como cosa propia de un ser *fantastique* y procuraba no inquietar a un hombre cuyo genio tenía una expan-

sión extraordinaria" (Dr. MÜLLER, en 1827, *cit.* por PROD'HOMME, *op. cit.*, pp. 72 *s.*), "pero como sin duda sus adversarios se aprovechaban para perjudicarle, no es de extrañar que Beethoven no lograse obtener el empleo que solicitaba, ni el título de Kapellmeister que tan vivamente deseaba" (WASIELEWSKY, *Beethoven*, Berlín, 1888, vol. I, p. 118). Sus cuadernos de conversación, como los de 1819, contienen frecuentes rasgos de mal humor hacia los aristócratas y hacia los vieneses en general. G. von Wartensee escribía a Nagel que Beethoven decía que "desde el emperador al último limpiabotas, todos los vieneses son una gente que no vale lo más mínimo" (cit. por CLOSSON, p. 46). En un diario de von Bursy se menciona la frase de Beethoven "esta odiosa ciudad de Viena", que el músico subrayaba con concentrado furor (*id.*, p. 46). Su lectura favorita consistía en la *Augsbürg Gazette*, la más subversiva de toda Alemania.

[6] Los principales amigos de Beethoven durante sus primeros años de Viena fueron el príncipe de Lobkowitz y el de Lichnowsky, con quien se peleó en 1806 porque este aristócrata quiso obligarle a que tocase ante unos oficiales franceses que hospedaba en su castillo cerca de Troppau, en el Schleswig. El cuarteto que mantenía este magnate pasó luego al servicio del embajador ruso conde de Rasumowsky, con quien Beethoven intimó, escribiendo para él los de la obra 59. Otros amigos fueron la espiritual condesa Herdödy, que era húngara, y la baronesa Erdmann, a quien se tuvo durante mucho tiempo como la mejor pianista aficionada en Viena, cuyas interpretaciones de las sonatas de Beethoven, bajo su dirección, fueron sumamente ensalzadas. Beethoven llamaba a la baronesa su "Dorothea Cecilia". Su amistad con Nanette Stein, casada con Andreas Streicher, amigo de Schiller, influyó considerablemente en la famosa manufactura de pianos de ese nombre. Entre los músicos de profesión, Beethoven contaba con pocos amigos; los principales de ellos eran von Seyfried, la pianista Marie Bigot, que fué maestra de Mendelssohn y cuyo esposo era el bibliotecario de Rasumowsky, y el tenor Röckel. Los doctores Malfatti y Bertolini pertenecían a este círculo de amistades. *Vid.* P. BEKKER, *op. cit.*, p. 25.

[7] Beethoven decía a Weber que los dos mejores libretos de ópera que conocía eran los de *La Vestale*, que sirvió a Spontini, y el del *Porteur d'eau*, que musicó Cherubini. "Los alemanes son incapaces de escribir un buen libreto", añadía (cit. por Closson, p. 52).

[8] Llegada a este punto, la música de Beethoven, como la poesía de Goethe, a la que André GIDE se refiere en el primer volumen de su *Journal* (13 de septiembre de 1893), puede aparecer al criterio actual bajo un diferente ángulo de visión. "Il comprend –dice Gide– qu'originalité limite, qu'en étant personnel, il n'est plus que quelqu'un. Et se laissant vivre en les choses, comme Pan, partout, il écarte de lui toutes limites, jusqu'à n'avoir plus que celles du monde. Il devient banal, supérieurement."

[9] H. LAVOIX: *"Histoire de l'Instrumentation depuis le seiziéme siècle jusqu'a nos jours.* Paris, 1878." p. 218 *n.*

[10] Michel BRENET, *Histoire de la Symphonie à Orchestre*, París, 1882.

[11] H. PRUNIÈRES, *Le Ballet de Cour en France, avant Benserade et Lully*, París, 1914, p. 184.

[12] En Italia, el canto "a cappella" se empleaba solamente en los días ordinarios, "pero en las ceremonias solemnes se ejecutaban misas, motetes y coros, en los cuales, según el uso introducido por Andrea y Giovanni Gabrieli, los instrumentos hacían los ritornelli y doblaban las voces" (A. CAPRI, *Il Seicento Musicale in Europa*, Milán, 1933, p. 67).

[13] Cit. por Luigi TORCHI, "L'orchestra nel '500 e '600", *Rivista Musicale Italiana*, Turín, I.

[14] Sobre las violas antiguas en Inglaterra y su utilización actual para grabar en discos la *Fantasy for a Chest of Viols* de Thomas WEELKES (1575-1623) por los músicos de la familia de Arnold Dolmetsch, véase el cuaderno de Percy A. SCHOLES para *The Columbia*

History of Music through Ear and Eye, Período I (hasta el siglo XVII), Oxford, 1930-33 (Disco 5714).

15 Distintos discos de música instrumental con solistas de instrumentos de aire, aparecen impresos en la colección *L'Anthologie Sonore*, dirigida por el Prof. CURT SACHS.

16 *Vid.* G. Gabriel PIERNÉ y H. WOOLLET, *Histoire de l'Orchestration*, en la *Encyclopédie du Conservatoire de Paris*, segunda parte, vol. IV, París, 1929, p. 2225.

17 R. MITJANA, *Ensayos de Crítica Musical*, Madrid, 1922.

18 Sobre el sentido del "centrum" en el período clásico francés, véase OW., p. 75.

19 PIERNÉ y WOOLLET, *op. cit.*, p. 2221.

20 *Ibidem*, p. 2225.

21 H. LAVOIX, *Histoire de l'Instrumentation*, París, 1878. Cap. IV.

22 PIERNÉ y WOOLLET, *op. cit.*, pp. 2226 *s.*, para los demás ejemplos mencionados en el texto.

23 Para esta clase de efectos descriptivos en la música polifónica, *vid.* Michel BRUNET, *Musique et Musiciens de la Vieille France*, París, 1911, Essai sur les origines de la musique descriptive.

24 PIERNÉ y WOOLLET, *op. cit.*, pp. 2231-32.

25 Giovanni GABRIELI (1557-*c.* 1612), *Sonata e Canzona*, Disco nº 25 de la *Anthologie Sonore*. La *Sonata pian e forte* aparece impresa en las *Sacrae Symphoniae* de ese autor, Venecia, 1597; la *Canzon*, en el volumen de sus *Canzoni et Sonate*, Venecia, 1615. Están escritas para un grupo de instrumentistas de viento como los que pueden verse en la plancha 301 de BURCKHARDT, *The Renaissance in Italy*. Panel florentino del siglo XV en la Academia de Bellas Artes de Florencia.

26 P. 2241.

CAPITULO IV

El cambio de estilo, solidario del cambio de técnica. Lentitud de ambos procesos. Penetración del expresivismo escénico en la Sinfonía. Limitaciones impuestas por la técnica instrumental. Experiencias de los compositores franceses de óperas cómicas. Características de los estilos de Haydn y Mozart. Su síntesis en la sinfonía de Beethoven. Su orquesta. Modificaciones instrumentales sugeridas por el sentido expresivo. Orquesta dinámica del Romanticismo y orquesta estática del Clasicismo. Los grandes tópicos románticos en la sinfonía beethoveniana.

Música "poetizada en sonidos". Ironía en la descripción pintoresca. Intención y expresión. Proyección de la actividad estética del sujeto sobre el objeto estético. El giro estilístico como "vocablo". El estilo como "idioma". Símbolos sonoros del Romanticismo. La Música como lenguaje de los "afectos". Dinamismo y libertad en el pensamiento y en la expresión. La disonancia como "valor". Su sentido dinámico. Dinamismo en la personalidad "original". La Naturaleza romántica. Estímulo artístico y Ciencia. A. de Humboldt. La aspiración hacia el infinito. El amor romántico. Sus matices. La alegría. El heroísmo. La muerte.

Si la música es un arte vivo se comprenderá fácilmente que ocurra con ella lo que con la vida misma: que un día no es igual a otro, aunque no todos los días haya variaciones que supongan lo que se entiende por un "cambio de vida". En la historia de la Música no se cambia de estilo y de técnica a cada obra, ni cada compositor de las grandes épocas pasadas se diferencia sustancialmente de sus coetáneos; pero en cada uno de ellos, si tiene personalidad y un sesgo original en su genio, se encontrarán diferencias lo suficientemente sensibles para que impidan que la obra de un compositor pueda atribuirse a otro. Para que ello ocurra es menester que se conozcan bien las características del estilo en general y de un compositor en particular. Precisa también que unas y otras estén lo suficientemente cerca de nuestra sensibilidad para que podamos apreciarlas: de otro modo será posible incurrir en errores, que ha rectificado la crítica moderna muchos años después de cometidos; por ejemplo, cuando se atribuyó a Juan Sebastián primero, luego a su hijo Friedemann la paternidad de uno de los conciertos de Vivaldi o incluso páginas de Couperin que Juan Sebastián, en los años de su muchachez, había copiado de su mano. Que los conciertos de violín de Vivaldi pasaran un tiempo por obra de Bach se debe a que él los transcribió adaptándolos a su peculiar estilo y técnica de escritura, según se dijo anteriormente, de manera que el error es comprensible al ocurrir en una época en que se conocían insuficientemente los estilos y las

obras de ambos músicos. Que se tardase en descubrir que Haendel se había apropiado obras enteras de Telemann es también cosa fácil de entender, porque, por una parte se daba a Haendel un respeto que era exagerado en la medida en que se disminuía el debido a aquel innovador tan interesante como fecundo, Juan Felipe Telemann. Obras del joven Beethoven se han atribuído a Mozart y otras de compositores olvidados, cuando aparecían anónimas en alguna biblioteca, se adjudicaban al maestro que capitaneaba una escuela o que era el más representativo de su época. Pero todos, célebres hoy o desconocidos habían trabajado con el mismo afán.

Cuando estas épocas estilísticas llegan a su apogeo, a la postre de tantos esfuerzos mancomunados, más que un triunfo señalan una verdadera desgracia. La perfección misma a que se ha llegado acarrea que genios de gran magnitud se confundan con talentos menores quienes, frecuentemente, no hacen sino imitarlos o acatar sin mucha inquietud las normas que ese estilo triunfal impone. Nacen así las producciones académicas, las reproducciones sin talento, aunque estén llenas de corrección, que, en seguida, se hace una corrección fría, insípida e incolora. Llegado al ápice de su perfección será menester que inmediatamente, todos los artistas, los más geniales especialmente, conspiren contra esa perfección y procuren, ya que no destruirla, escapar de ella por lo menos en cierta medida que garantice su originalidad; para escapar también de la monotonía que trae a la época la perfección anodina e imitada. Es lo que ocurre en el período llamado "clásico", en la escuela vienesa, donde entre los compositores de las últimas décadas del siglo XVIII y de las primeras del XIX, que fueron muy abundantes, apenas algunos pocos logran hoy ser recordados, porque presentan tan repetidos procedimientos, su expresión es tan semejante en ellos, su técnica y su lenguaje estilístico tan poco variado de unos a otros que se hacía preciso escapar de una retórica buena ya solamente para gente del oficio, no para gente de genio.

Tan pronto como Haydn se vió libre de su servidumbre en la corte principesca de los Esterhazy comienza a escribir sinfonías de una ambición que hasta entonces no le había sido posible realizar. Mozart se transforma con una movilidad típica de su genialidad asimilativa, y se ha indicado con cuanta curiosidad hacía investigaciones en las mezclas instrumentales insólitas, que no podía llevar a la sinfonía, porque en este área resultaban desplazadas, y se limitaba a experimentarlas en obritas de corta extensión que quedaban olvidadas una vez hechas oír. La curiosidad por la mezcla de timbres instrumentales había acuciado a Bach simultáneamente con su deseo de obtener una homogeneidad y regularidad en la producción del sonido en los instrumentos de teclado, para lo cual comenzó por su famosa reforma de la afinación, en la cual siguió las ideas de repartición semitonal exacta que propugnaba su contemporáneo Andreas Werckmeister. Este mismo deseo estimuló a

Beethoven durante toda su vida, pero por razón de su enfermedad y creciente dureza de oído, tuvo que resignarse a no llevar sus investigaciones al terreno de la orquesta, sino al del piano, que, en un sentido de magnitud de tono y homogeneidad, quedaba más asequible a sus experiencias. Sin embargo, en sus sinfonías, Beethoven lleva hasta el límite que le permite su oído un deseo de novedades de colorido que, en buena parte no eran enteramente invención suya, sino que procedían de lo que los compositores franceses de su tiempo hacían en el terreno de la ópera cómica, género considerado con demasiada ligereza, pero en el cual se realizaron experiencias sumamente interesantes que si no Beethoven, otros compositores como Weber, pudieron recojer mejor. El caso mismo del pasaje de la Novena Sinfonía conocido por la "música turca", a causa del empleo de pequeños instrumentos de percusión, alude a pasajes semejantes que habían gozado de cierta dilección en el teatro. Se ha escrito mucho acerca de esas páginas que, en rigor, son causa de perplejidad y que, pese a todas las explicaciones y dentro de todos los respetos que se deben a un genio de la magnitud de Beethoven son, con la mayor probabilidad, un error de cálculo en los efectos instrumentales.

Se ha dicho antes que los efectos dramáticos de la escena lírica sugirieron a los compositores efectos orquestales que no tardarían en llevar a la sinfonía los músicos que comenzaron, desde Beethoven, a intensificar en este arte el fondo dramático latente en la concepción de la Sonata. En su mayor parte, esos efectos tienden a una acentuación del patetismo en la frase y a una variedad en el colorido del ambiente sonoro. Por decirlo así, el color instrumental que se busca solícitamente pinta la escena; la acentuación patética viene a tomar el papel del protagonista. Aquella variedad en la paleta orquestal se produce con gran rapidez tan pronto los compositores, Beethoven mismo desde su primera sinfonía, se emancipan de la retórica orquestal impuesta en el plan de la orquestación normal ya en su tiempo de la sinfonía vienesa, y se logra sobre todo en los instrumentos de viento-madera que progresan rápidamente. Pero la intensidad patética que corresponde a lo que en el teatro se denominan las grandes situaciones, como las que Gluck había planteado en "Orfeo" y "Alcestes", o Mozart en "Don Juan" y en "La Flauta encantada", tomaba cuerpo sonoro merced al empleo de los instrumentos de viento, cuyo progreso iba mucho más despacio que el de aquellos otros, de carácter menos enfático y más voluble. Como quiera que el género de ideas en la sinfonía beethoveniana pertenece más al carácter grave, heroico, profundamente dramático que no a aquel otro, Beethoven lucha constantemente contra las limitaciones de los instrumentos tales como las trompetas y las trompas, que apenas emitían sino las notas del acorde fundamental. Se explica fácilmente así la cortedad de su empleo de estos instrumentos, que tímidamente se limitan a subrayar los fuertes acentos patéticos reservados a los ins-

trumentos de cuerda, sección que Beethoven conocía prácticamente y que no tenían entonces otras limitaciones prácticas sino las que impone el tratamiento en masa de la orquesta sinfónica. Los tratados de orquestación subrayan varias de estas forzosas limitaciones en la orquesta beethoveniana, por ejemplo, entre las más curiosas, el hecho de que en toda la extensión de "Fidelio" Beethoven emplee más de cien veces la única nota "mi" en la trompeta, al utilizar la trompeta en *Do,* cuyo cuarto armónico es esa nota, fundamental en el tono de *Mi mayor,* tono de la overturura. La tan famosa entrada de los cornos en el primer tiempo de la Heróica, cuando el tema en la tónica (basado en el acorde de *mi bemol)* aparece mientras los violines están tocando armonías de la dominante se debe simplemente, más que a profundas razones estéticas, al hecho de emplear Beethoven cornos en *mi bemol.* En el andante de la quinta sinfonía, escrito en *la bemol* y que tanto solicita el timbre del corno, Beethoven se limita a emplear la nota *do,* tercera del acorde de tónica, y que es la fundamental de su corno en *Do,* mientras que cuando modula a esta tonalidad, el corno puede exponer la tónica y la dominante. Que Schubert tenga que dejar en silencio a su segunda trompeta en el "tutti" de la Sinfonía en *si menor* proviene de la incapacidad del instrumento para dar la nota *fa sostenido.* El uso de tudeles removibles en los cornos, antes de la invención de los pistones o válvulas limitaba sobremanera su empleo y con ello la fantasía de los compositores. En el "Don Juan" precisa hacer no menos de 35 cambios, y en "Fidelio", donde Beethoven emplea cuatro cornos que utilizan nueve tudeles, hay no menos de 25 cambios.[1] Este sistema, que hoy parece tan rudimentario, era en todo caso practicable en las óperas, donde caben multitud de pasajes de diferente expresión y hay tiempo suficiente para esos cambios instrumentales, pero no en la orquesta de sinfonía, que mantiene la unidad de color en general en toda la obra o como mínimo dentro de cada tiempo. Así puede observarse que las novedades que en el terreno del color instrumental hacían los músicos franceses coetáneos de Beethoven se ejerciesen en ese terreno del teatro. Méhul emplea en sus óperas el mismo número de corni que Beethoven en "Fidelio". Lesueur, el maestro e iniciador de Berlioz en la vía del color instrumental, que él lleva a la sinfonía romántica, emplea doce arpas en una ópera basada en los poemas de Ossian. Curiosamente, el mismo Méhul, prescinde de los violines en otra ópera, titulada "Uthal", de argumento exótico, mientras que en la que pone en escena la historia de José emplea la tuba, tan favorecida en el teatro wagneriano. Philidor, Boieldieu y otros músicos contemporáneos, de quienes apenas se recuerda hoy el nombre, contribuyeron al enriquecimiento de la paleta orquestal al buscar efectos especiales en sus obras teatrales obligados a ello por las situaciones que ofrecía el libreto.

El lenguaje estilístico de Beethoven al reunir las dos características más salientes de los de Haydn y Mozart fluctúa entre ellos. Procede de Haydn en

la formación de sus motivos cortos, basados en la armonía del acorde, que tan propicios son para el desarrollo sinfónico, en la sección central de la forma-sonata donde se lleva a cabo el conflicto planteado en la exposición inicial de los motivos; sección que, mal entendida por los continuadores del sinfonismo posterior a Beethoven fué para ellos tormento y problema casi insoluble, frecuentemente mal realizado; razón, entre las más poderosas, por la cual la sinfonía postbeethoveniana resulta de un valor inferior al de las suyas.

Por otra parte, Beethoven procede de Mozart en el sentido cantante de sus temas, que se prestan a otra manera diferente de desarrollo: el primero, el de los motivos cortos a la Haydn, es susceptible sobre todo de desarrollos rítmico-armónicos, que dan tanta fuerza al sinfonismo beethoveniano; el segundo, el desarrollo melódico en períodos, alterna y contrasta con aquél. De la reunión de ambas estructuras motívicas nace una singular potencia que es inherente al genio sinfónico de Beethoven, porque el dramatismo latente en la forma-sonata puede adquirir así una intensidad hasta él inédita. El motivo corto basado en la armonía y en el ritmo da a sus sinfonías ese tono masculino, heroico, ese carácter grandioso, que tiene al Hombre, al "hombre heroico", por protagonista, mientras que las frases melódicas se extienden en comentarios tan claros de contenido patético como si fuesen música vocal.

Aunque el plan de la orquesta sinfónica de Beethoven sea el de los fundadores de la escuela vienesa, con la presencia ya permanente de los clarinetes en el grupo por parejas de instrumentos de viento-madera, el grupo central de viento-metal de dos *corni* y dos trompetas se aumenta a veces con un corno más (en la Heroica, principalmente por razones de entonación, no de masa, pues dos *corni* están en *do* y uno en *mi bemol*, para facilitar el cambio de modo y solo en el final están los tres en *mi bemol* para producir acordes más abiertos y de mayor sonoridad en los ff) a los que se añaden sistemáticamente los timbales en T-D, que en la Cuarta Sinfonía van a actuar con tan finos efectos. Pero cuando precisa alcanzar la potencia del final de la sinfonía en *do menor*, un grupo de tres trombones (alto, tenor y bajo) aparece, a más del flautín, el cual dobla a las flautas y, a veces, a ellas y a los oboes, para establecer el necesario equilibrio entre la madera y los grupos de metal y cuerda, que, por su parte, no tendrían un timbre suficientemente homogéneo si los bajos estuvieran doblados solamente por el trombón grave, mientras que los bajos de la madera serían insuficientes si no se le añadiese un contrafagot. La orquesta beethoveniana aparece en este punto con una fuerza y una capacidad desconocida hasta ese instante. Y, en cambio, cuando la decoración cambia y Beethoven nos lleva a un escenario bucólico en la Sinfonía Pastoral, la orquesta se reduce, e incluso prescinde en su mayor parte de las trompetas, instrumento marcial, según lo que ofrecía por su técnica en aquel momento, que estaba lejos de poseer la exquisita blandura que tiene

en nuestros días en la orquesta impresionista. Para acentuar el carácter delicado de un cuadro de género, de tan tierno lirismo como la escena junto al arroyo, Beethoven destaca dos violencellos de entre el grupo, haciéndolos tocar en terceras, *con sordini*, mientras que alijera considerablemente los bajos, que apenas tocan sino en notas sueltas durante todo ese movimiento. Según fué la moda en la música francesa del período Rococo, con Rameau inclusive y después con los operistas, con algunos compositores alemanes también, que siguieron esa moda entre aquellos músicos y Beethoven, éste hace cantar a cuclillos y oropéndolas en su paisaje, ensombrece el cielo, hace rugir la tempestad, brillan furtivos los relámpagos, sale el arco iris y los campesinos entonan un himno de paz.[2] ¿Qué idea llevó a Beethoven a reproducir aquellos viejos e inocentes pasatiempos? ¿Su amor, indudable, por la Naturaleza? Hubiera sido demasiado pueril, a su altura. La razón está, probablemente, en otro lado. Beethoven recuerda los viejos paisajes pastoriles no de un modo directo, por la imitación de los modelos naturales, sino de una manera alusiva, irónica, puede decirse, y, en efecto, la ironía entra considerablemente en el repertorio estilístico de la época romántica. Pero había además otra razón; esta, de índole específicamente musical: el de jugar con los timbres de la orquesta, que maneja con novedad e ingenio, del mismo modo que trata con gracia semejante la canción campesina en el tercer Allegro para trasmutarla, por un juego de magia, en el sobrecogedor murmullo de la tempestad: tempestad en el paisaje al modo de los primeros paisajistas románticos alemanes e ingleses; no, como se ha dicho, al modo de las escenas populares de los pintores de Flandes. No es la realidad lo que Beethoven pinta, sino una estilización amablemente ironizada de ella. Pero, con todo, los elementos instrumentales tan reducidos de los primeros movimientos de la sinfonía, serían escasos para pintar una tempestad, que necesita más gruesas pinceladas y, para ello, Beethoven añade ahora a su paleta dos trompetas y dos trombones, alto y tenor, solamente empleados como elementos de fondo, para macizar y dar densidad a la masa sonora. El corno, a la manera alpestre, como un ranz de las vacas, da su color al final, la canción de gracias de los pastores, alternando con el clarinete, también instrumento pastoril.

La riqueza de colorido que afecta en los instrumentos de madera la séptima sinfonía, no requerirá elementos nuevos como no los había requerido el "trío", de tan delicado color, en el Allegro vivace de la sinfonía cuarta. La potente estructuración rítmico-armónica de los períodos resplandece en la Séptima Sinfonía, dándole ese tono aéreo, exultante, que se ha dicho ser como una danza dionisíaca. La octava, mantiene el plan "a due" de la séptima, aunque prescinda de las trompetas en el Allegretto scherzando por las mismas razones apuntadas para la "escena junto al arroyo"; pero el canto de las trompas sobre el diseño en tresillos de los violoncellos en el "trío" del Tempo di

Minuetto después de las alegres llamadas de *corni* y trompetas, es de un efecto cuya novedad realza su belleza.

Un mundo nuevo se anuncia en la Sinfonía con Coros y desde su comienzo, la paleta orquestal tendrá que ser ampliada: a la madera "a due" se unirán los dos *corni* habituales, pero se les añadirá un tercero y cuarto grave, necesarios para una densidad de la masa que ha de tener una contextura blanda, y que la presencia de los trombones en largas pedales, aun en un matiz pp, habría hecho parecer, al contrario, dura. Su valor se acrece en la "coda", que recoje el ritmo nuclear con un matiz nuevo, al que están encargados de anunciar los métodos conforme antes se había solicitado de ellos el tono heroico en el primer grupo de *corni*, no exento de melancolía, efecto acentuado cuando el primer corno canta *dolce* el motivo, acompañado por el segundo en la región grave, en un diseño rítmico-cromático (p. 82 de la partitura).* Tres trombones se añaden al Molto Vivace, pero su empleo sólo aparece al nacer el gran tema, nuncio de la Alegría; primero, cuando el trombón grave duplica a los bajos de la cuerda; en seguida, cuando los tres trombones se unen al gran coral, poco antes de la *reprise* del Molto vivace, con su poderoso motivo rítmico; es, en aquel momento, un *tutti* potente por la masa más que por la fuerza, que solo alcanza su máxima dinamicidad un instante para reducirse en seguida al matiz "p". Su fuerza estaba en su tono de energía contenida, como si concentrase en pocos compases la potencia que va a estallar después. Que Beethoven haya incluído los tres trombones solamente para esos breves compases y que ni siquiera vuelva a utilizarlos en el final, *ff*, de ese movimiento, ni en lo que sigue de la sinfonía hasta el final con los coros, es significativo, y más, a mi entender, por lo que se refiere a su sentimiento de la densidad que del color orquestal. El contrafagot entrará ahora para sostener a la madera y los metales unidos en el "Presto" final, ya que los bajos de la cuerda van a estar reservados a más importantes menesteres; a veces doblándolos en pasajes de gran volumen sonoro, que necesitan subrayar el valor rítmico de los bajos.

El contrafagot, con su timbre burlesco toma un aspecto nuevo en el pasaje "alla Marcia" junto a los instrumentos de "música turca" como los *cinelli*, el triángulo y el *gran tamburo;* marcha, cuyo sentido, indudablemente exótico, es un enigma que desafía todas las hipótesis. El *píccolo* se une al conjunto de tan curioso color instrumental, cuyo modelo solo se encuentra en la ópera bufa de asuntos pintorescos, en un área que va desde Gluck a Rossini. Poco a poco va desapareciendo la música chinesca; antes de que sus frágiles percusiones se hayan desvanecido, la entrada de los *corni* recupera el tono noble. El contrafagot se eclipsa y solo reaparecerá como compañero inseparable de los contrabajos. Es el trombón grave quien tomará un aire soberbio al unirse

* Edición de Eulenburg.

a los graves de la cuerda y a los tenores y bajos en la enunciación de la frase *Seid umschlungen Millionen!* que cobra así un tono apocalíptico, como en los *Dies Irae* de las "Messes des Morts", de la Revolución francesa. Las alternativas de volumen que da la presencia o ausencia de los trombones en este tiempo están cuidadosamente observadas por Beethoven, quien parece emplearlos con la mayor discreción posible y que, curiosamente, prescinde de ellos desde el gran Allegro ma non tanto en adelante, aunque no del contrafagot, en su papel de robusto cimiento de la arquitectura sonora; la más imponente que, dentro del terreno de la Sinfonía, se conociese desde los tiempos ya remotos de los Oratorios haendelianos y de las grandes Misas y Pasiones de Juan Sebastián Bach.

Muy justamente Paul Bekker ha llamado a la de Beethoven una "orquesta dinámica". No es sino su contraposición a la "orquesta estática" del sinfonismo clásico, mientras que la orquesta barroca de Lully a Haendel y Bach era poderosamente dinámica también. Hay pasajes en la Novena Sinfonía que, mejor que en otras composiciones ultramodernas donde se quiere exaltar las fuerzas en juego en las grandes factorías, parecen mostrar, en su exultación, el despliegue de poderosos mecanismos a los que daría potente pulsación no un agente físico, vapor o electricidad, sino una corriente anímica. Es el soplo del genio; pero el siglo XIX fué el siglo de las grandes invenciones mecánicas y todo él se desarrolla bajo el signo del dinamismo. El poder dinámico de la imaginación de Beethoven, realizado por unos medios orquestales que hoy parecen relativamente sencillos y que, en efecto, no van mucho más lejos que los empleados por Mozart en su orquesta teatral, hacen parecer las sinfonías del período clásico como modestos tílburys de paseo. ¿Qué compositores heredarán esa fuerza? A partir de Beethoven, la sinfonía romántica sigue dos caminos de muy señaladas diferencias que los conducirán a extremos divergentes. De una parte, Schubert, Mendelssohn, Schumann, en una corriente que abocará en Johannes Brahms. De otra parte, Berlioz, el teatralismo de Meyerbeer, Liszt, Wagner, que sintetiza a los tres: períodos muy significativos dentro del sinfonismo romántico que serán examinados más adelante. Veamos por ahora el otro aspecto de la sinfonía beethoveniana: el de su dramatismo, el de su contenido romántico. O lo que es lo mismo: de qué manera los giros estilísticos de Beethoven se identifican, en el sentir del auditor romántico, con los grandes tópicos que laten en el fondo de este movimiento: Amor, Naturaleza, Libertad, Heroísmo; el hombre que lucha contra el dolor y hace de él su camino de redención. El Destino... La Divinidad. La liberación por la Alegría. En seguida, la Muerte.

Vencido el año 1814, Beethoven escribe una "overtura para celebrar el onomástico de nuestro Kaiser" *(Namensfeier Ouverture,* op. 115) en la cual,

al firmarla, añadió algo más que ha sido objeto de muchos comentarios. El gran músico, en efecto, indicaba que esa obra estaba *gedichtet in Töne*, es decir, *poetizada en sonidos*. Schindler dice que ello ocurrió porque el título de *komponist* desagradaba a Beethoven; pero el hecho no ocurre casual ni espontáneamente. El año antes, había escrito su llamada "Sinfonía de la Batalla" o, por otro nombre *La victoria de Wellington en Vitoria*, la capital de la provincia vasca de Alava. Bien que esa obra estuviese escrita para el órgano mecánico de Maelzel, —con sus trompeterías y tamborileos como aquellos viejos órganos de Limonaire Fréres que en nuestra infancia exhibían sus muñecos musicantes, en una gran arquitectura estrepitosa de color y de música, a la entrada de las barracas donde se proyectaban las primeras cintas animadas de los "videograph" o "biograph"—, la "Victoria de Wellington" era una composición "descriptiva", con efectos de un color pintoresco elemental. Podría pensarse que Beethoven la escribió por diversión o por compromiso con Maelzel y que dada la simplicidad y crudeza de sus imitaciones sonoras no le habría dado mucha importancia. No fué así, sin embargo, y parece que Beethoven, quizá en un rasgo de humor infantil, estaba muy contento con ella. Una obra así era, en efecto, más pintura que música, estaba más cerca de la *tonmalerei* del tiempo de Telemann que de la música concebida con una intención poética, que era lo que las doctrinas románticas promulgaban. La calificación que al año siguiente se da Beethoven a sí mismo como *gedichter*, y ello en una composición donde la poesía tiene poco papel, es curiosa: lo que parece indicar es que Beethoven acusaba con ello una especie de "enterado" de las teorías románticas que, por otra parte, debieron de llegarle tempranamente desde sus años de aprendizaje con Neefe, quien las recibía del medio intelectual en que se había educado en Leipzig. En su Universidad encontró a Hiller, que era también "letrado" y, bien que cantor y compositor fácil, era hombre enterado de las corrientes literarias del momento.

Estas, se hallaban ya lejos del criterio del arte como imitación al que, en todo caso se habría acercado Telemann, pero que, pese a la obra mencionada de Beethoven y al interés que momentáneamente pudiera sentir por ella, no era sino un interés episódico por una obra episódica también. La idea de que la poesía es una "más alta realidad" se consolida desde que Schelling y Federico Schlegel habían convertido la Filosofía en Estética, lo cual hacía decir a Novalis: "Poesía es lo que es absolutamente y genuinamente real: esta es la base de mi filosofía.[3] Cuanto más poética, más verdadera". Y, al lado de la Filosofía y de la Poesía, Beethoven estimaba que la Música era todavía una alta revelación. Por lo tanto, va a hablar directamente a la intuición musical, que no necesita pinturas ni descripciones. Si Beethoven, cediendo amablemente a una vieja moda, "describe" los efectos sedantes de la contemplación de la Naturaleza, sus pequeños sones característicos, los pájaros que

cantan y los pastores que entonan himnos a la Divinidad, la placidez del resultado, lo agradable del paisaje muestra que está siguiendo otro camino distinto del que va a llevarle tan lejos dentro del arte romántico. Pues que ese modo de hablar la música directamente a la intuición, al "sentimiento" musical, no trae consigo placidez ni satisfacción, sino una ansiedad peculiar, un matiz de nostalgia indefinible como la que William Lovell, el personaje de Tieck, describe de sí mismo como un anhelo que nunca puede llegar a satisfacerse y que todos los románticos, los ingleses entre ellos, y los franceses sobre todo, extienden no solamente al arte sino a los demás aspectos de la existencia. No un sentimiento dramático, ni menos trágico, sino "patético". Beethoven, que tantas veces emplea los matices anejos a la "mucha expresión" a la profundidad del sentimiento, usa como calificativo en su sonata op. 13 la palabra "Patética", mientras que el de "Appasionata", que el editor Cranz dió a la sonata op. 23, no pasó, en Beethoven, de ser una más modesta indicación expresiva en el "Largo appassionato" de la sonata en *fa menor* (op. 2 nº 1). La melancolía es, en efecto, como la pasión, un modo muy concreto de sentimiento: no es lo *vague du coeur*, la nostalgia que proviene de una aspiración indecisa e indeterminada hacia lo infinito, como F. Schlegel y Fichte mismo lo han repetido. La nostalgia de la ausencia, que es un sentimiento redolente, pero sin misterio, no pide a Beethoven sino el título de *Lebewohl*, para su sonata así conocida. Es en su cuarteto en *si bemol mayor*, Op. 18 nº 6, donde Beethoven declara paladinamente que su "Adagio", precursor del tiempo final, "se debe tratar con mucha delicadeza"; el sentimiento es, inequívocamente *La Malinconía*.* Cuando muchos años después escribe, *gedichtet*, la Cavatina del cuarteto op. 130, aquella melancolía se ha convertido ya en lo inefable de Fichte, quizá mejor en el "amor por lo infinito" de Schleiermacher, aspiración que el gran filósofo de la religión encuentra como un sentimiento de un misticismo netamente germano, pero cuyo origen retrotrae hasta Platón y Plotino, y que no es el misticismo amoroso de los minnesinger ni el de Santa Teresa o San Juan de la Cruz, ni el de los Fray Luis, porque en los españoles esta ansiedad, tan dinámicamente espiritual, se orienta hacia un norte muy claramente definido, mientras que en los germanos, en las obras de Beethoven, es de una inexpresable vaguedad, un *gemüt* sin líneas que lo perfilen.

Con todo ello, Beethoven quiere que "se exprese" claramente su intención. Pero, ¿qué intención? ¿expresión de qué? Lo propio de la expresión romántica, lo claro en la intuición e imposible de definir en conceptos es lo que se contiene dentro de esas interrogaciones, y lo que los poetas del primer romanticismo alemán han estado propugnando.[4]

Indudablemente, ese algo indefinible está realizado en lo exterior y sonoro de la música de alguna manera. Esto es, de alguna manera técnica.

* Sobre la melancolía romántica, V. BABBITT, *op. cit.*, cap. IX.

Determinados sonidos, alguna sucesión melódica, alguna especial armonía precisa que haya cuando un determinado intérprete tiene que darles cuérpo sonoro dentro del cual se contiene aquel modo de sentimiento. Así, es, en efecto. En todos los compositores, y muy claramente en Beethoven, determinados giros estilísticos están puestos tan reiteradamente al servicio de una idea expresiva (siquiera sea esto en un sentido análogo al que el "vocablo", la "palabra", tiene fonéticamente como reunión de sílabas a las cuales da el lenguaje un determinado sentido) * que esos giros se convertirán en símbolos sonoros; símbolos verbales, podría decirse, de una determinada inflexión sentimental. Todo un proceso estilístico nace de esos pequeños "tropos" o "células" melódicas o armónicas o rítmicas que terminan por tener un tan claro sentido en un autor (ser tan "beethovenianas", en este caso) que nadie se equivocará al esucharlas, una vez que, como Wagner decía, se ha llegado a comprender el "melos" de un músico. El proceso es netamente estilístico y lo que hace es dar forma y congruencia a una simbología que va desde lo personal a aquello que llegará a convertirse en un estilo de época cuando el proceso siga la trayectoria "romántica": al revés, o sea de la estilística general a la personal, cuando el artista se mueve dentro de una trayectoria "clásica". Beethoven, Schubert, Schumann son ejemplos claros de lo primero. Creo que el lector me entenderá sin dificultad si, como ejemplo de lo segundo, le propongo la Sinfonía en *sol menor* de Mozart: los dos motivos del primer movimiento, los "raptus" del último, mientras que su "Andante" conduce, desde esta forma de proceso estilístico a la que Beethoven indica en el "Andante" de la Sinfonía en *Do*. El camino es fácil de seguir en Beethoven, puesto que es él quien parte del *hortus conclusus* del clasicismo vienés para llegar a la *selva aspra e forte* de su propio romanticismo, y que sus sucesores no harán sino "acomodar" a las necesidades de la época que va a venir tras de él. De títulos simples en lo que proponen, como los de sus sonatas o sus sinfonías, se llega a tal intensidad en las indicaciones consagradas para los movimientos o el tono general de la expresión, *(dolce, cantabile, expressivo)*, que estas tienen que romperse, que estallar. La necesidad de que hablen claramente por sí mismas (coincidan o no con una exacerbación del sentimiento patriótico en Beethoven) le obliga a expresarse en alemán, con títulos de un barroquismo "necesario", en su novedad, como las indicaciones de la Sonata en la bemol: *Etwas lebhaft und mit der innigsten Empfindung*, "más bien ligero, y con el sentimiento más intenso"; *langsam und sehnsuchtvoll*, "largamente y con ansiedad"; *geschwind, doch nicht zu sehr und mit Entschlossenheit*, "vivamente, aunque no demasiado, pero con decisión". Beethoven creyó durante algún tiempo que le sería preciso dar títulos a todas sus sonatas. Pronto, el contenido sentimental de ellas le impulsó más lejos por el camino de lo inefable; de la

* Véase más adelante, cap. VI.

abstracción que, en términos de música, es tan clara para quien está dentro del mismo ciclo de movimiento sentimental, el oyente romántico. Una explicación verbal no ilumina ya el contenido de la obra, sino la comprensión directa, intuitiva del fenómeno sonoro específico, es decir, "musical". Música que, por virtud de ese contenido es afectiva, *affettuosa,* como decía siglos antes el buen Peri que, para mover a afecto a sus oyentes, buscaba los pasos instrumentales adecuados, *di passi ancora che sono aiuti molto efficaci a movere l'affetto.*[5] *

Para proceder así precisa que el artista se haya desembarazado de normas estilísticas anteriores a él, las cuales correspondían a otros modos de pensar, de sentir y de entender el arte. El nuevo artista crea un nuevo idioma estilístico; pero el proceso, para ser eficaz, no puede ser repentino, porque no puede perderse de vista qué es un lenguaje que quiere ser entendido por un auditor en quien la comprensión del nuevo lenguaje tiene que ser también paulatina. Por otra parte, el artista parte de lo conocido; de lo que tiene una base sólida antes de embarcarse para horizontes hacia los cuales únicamente le guía la brújula de su sensibilidad. Su nuevo idioma va formándose, como en la vida misma, conforme habla. La transformación de sus modos de estilo se realizan en sucesivas producciones y a la larga. Más o menos, esos elementos nuevos están latentes desde las primeras obras significativas. Desde su estado de ninfa, hasta que nacen a la luz del día, como maravillosas crisálidas, ha mediado un lento, oscuro trabajo para realizar el cual ha precisado que nadie lo moleste en su meditación y en su silencioso afán. Su vuelo hacia lo azul es, después, un modo de heroísmo. Los poetas románticos han insistido mucho en ambas cosas: libertad y heroísmo; pero, entre todos los aspectos que ambos vocablos pueden representar en la sociedad romántica, los más importantes son, para el artista, la libertad en su expresión y en sus procedimientos técnicos; el heroísmo de sí mismo, de su ser interior, victorioso final de una larga lucha contra toda una serie de opositores: los maestros, el público, la materia misma de su arte.

Que el artista que se siente interiormente con una voluntad heroica muestre sus simpatías para los políticos que en su tiempo pregonan la libertad en sus varios aspectos, es un simple fenómeno reflejo, y no le obligará sino a escribir *Sinfonía Heroica* donde había escrito *Sinfonía Bonaparte.* Beethoven se había criado en una región renana donde el amor a la libertad era típico, quizá por su poco de sangre latina, quizá por su proximidad a la Francia revolucionaria, que Beethoven admiraba y cuyos principios republicanos creyó realizables dentro del estado moderno, sobre todo cuando al llegar a Viena se encontró con una aristocracia chapada a la antigua, de viejas ideas res-

* *"Affettuoso"* es el término que elige J. S. Bach para el tiempo lento del quinto *Concierto de Brandeburgo.*

pecto al orden social, aunque, por dicha para él, no eran demasiado rigurosas, porque entendían en qué consistía el movimiento romántico y estaban dispuestas a aceptarlo a él como artista y a su arte. Su republicanismo no pasó de ahí y de ciertos aspectos religiosos en homenaje a los cuales Beethoven mantenía una idea de la grandeza de la obra que procedía de las fiestas de la Revolución. Su Misa en *Re*, sin embargo, parece acercarse más al concepto de la divinidad mantenido por los primeros románticos,[6] y por Schleiermacher principalmente, que no por los franceses, cuya divinidad, ente de razón y de justicia era demasiado vaga, sin que el panteísmo de aquella otra fuese mucho más concreto, ni el de Beethoven tampoco.

Sus ideas democráticas eran correlativas de aquellas; pero como ocurre con tanto demócrata, Beethoven lo era más bien *pro domo sua* que respecto a los demás, para quienes quería leyes muy ajustadas, muy precisas y más cómodas para quienes las piden que para quienes las reciben sin pedirlas. Todo lo que se ha dicho respecto a este particular, procede de Bettina Brentano, demasiado joven cuando conoció a Beethoven, demasiado vieja cuando lo recordaba, siempre según su fantasía más que según la realidad que nos describen otros testimonios. La carta de Bettina a Anton Bihler, en julio de 1810, hace de Beethoven un ser medio ciego y enteramente sordo que respondía mejor que al héroe musical a las pinturas de los artistas en las que los románticos precedentes habían ido retratándose, conforme querían pintar al artista ideal. La "Correspondencia de Goethe con una niña" (que es más bien la de una niña con Goethe, media correspondencia, pues que Goethe no se halla presente sino formulariamente en la otra mitad) pinta a gusto de la joven romántica un Beethoven de fantasía, rodeado de todas las cualidades heróicas que requerían los tópicos. Beethoven sobrepasa a todo el resto de los mortales; es un elemento de la naturaleza espiritual; expande en torno suyo un encanto divino; su poder es mágico y "él mismo se considera como el fundador de una nueva base sensible en la vida espiritual".[7] Ella es quien transcribe la frase famosa de que "la Música es una revelación superior a toda sabiduría, a toda Filosofía". Verdadera embriaguez dionisíaca, la de la Música, como Wagner la veía en la *Sinfonía en La*, pues que al decir de Bettina, Beethoven se veía a sí mismo como un Baco que derramase su divino licor sobre las almas dolientes de los humanos. "Entusiasmo" a la manera helénica que Novalis quiere "cultivar" (una "cultura del entusiasmo", dice Walzel) y que Federico Schlegel define como *"Enthusiasmus est principium artis et scientiae"*. Divina chispa del Eliseo, Alegría, hija de los dioses. No ha de regatearse a Bettina el mérito de haber previsto en 1810 (aunque publicase sus cartas solamente en 1835) lo que Beethoven, que al conocer a Bettina solamente había llegado en su obra hasta la "Sinfonía Pastoral" y el "Egmont", no realizaría sino trece años más tarde.

Beethoven se pensaba un hombre libre. Su cántico al desgraciado conde flamenco era un homenaje a la libertad nacional, que con la Guerra de Liberación, en 1813-14, iba a dar a Alemania su primer gran triunfo romántico. Recuérdese que 1813 es el año de la "Victoria de Wellington", que 1814 es el de la overtura para festejar el nombre del Emperador, de la cantata "Der Glorreiche Augenblick", de los tríos vocales "Tremate, empi" y "Die stunde Schlägt", "crueles, temblad", "la hora ha sonado" para "el momento glorioso"; del coro "Germania": el patriotismo nacional de Beethoven más todavía que romántico es ya de un color burgués acreditado.

No puede reprochársele por eso. Pero el hombre heroico que Beethoven sentía dentro de sí procedía de más hondos impulsos y respondía, si se escucha su voz en su obra misma, al postulado de Schleiermacher, según el cual la aspiración de cada ser humano consiste en lograr para el ideal que late dentro de él un libre juego, una amplia expansión que apoyen el amor y la comprensión. La meta de su ética consiste en la realización más perfecta de la libre voluntad individual. Y añade el gran filósofo: "Ser cada vez más intenso de lo que soy, es mi única voluntad. Que cada acción mía sea un desarrollo especial de esta voluntad única. Y, entonces, ¡que venga lo que quiera! Parece escucharse la voz beethoveniana que resuena en la Heroica, en la Sinfonía en *do menor*, en las sonatas y los cuartetos de la última época.

En consecuencia con ese impulso liberal, Beethoven se sentía un "libre pensador", un partidario decidido del liberalismo político, un condenador de los abusos del poder, en Napoleón tanto como en Coriolano; creía que la responsabilidad moral del individuo crece conforme crece su libertad. Consecuencias lógicas cuyo último peldaño está en la idea kantiana, que Beethoven se asimila, acerca de la ley moral según la cual el individuo libre debe buscar para sí mismo, como los más viejos romanos tenían para sí y para sus familias, nobles justamente por eso, una religión privada y particular. "La ley moral dentro de nosotros —decía Kant— y el cielo azul por encima de todos".[8] Y en él, la morada de la divinidad, amor puro, nada griega:

Such' ihn ueberm Sternenzelt!
Ueber Sternen muss er wohnen.

La aspiración "faústica" hacia la libertad y el dinamismo define a la nueva época respecto del clasicismo anterior. Si el arte de Beethoven es eminentemente dinámico, ello no es sino una consecuencia. Se ha preguntado muchas veces por qué Beethoven comienza su primera sinfonía con un acorde disonante, bastante tímido, sin embargo desafiante al ser presentado así. El sentido dinámico de la disonancia está comprendido desde la época barroca, pero el Romanticismo lo acentúa. El acorde tiende a estallar proyectando sus componentes disonantes; la disonancia tiende a valer por sí sola como un ele-

mento de expresión o de color. La teoría clásica consistía en considerar a la disonancia como un estado transitorio que al recaer sin mucha tardanza sobre una consonancia fundamental afirmaba el sentido reposante de ésta. Pero cuando la disonancia, ni preparada ni resuelta, toma vida propia, su efecto sobre el ánimo es inquietante, interrogativo; por ende, dramático. La introducción del cuarteto Op. 59 nº 3, dedicado al conde Rasumowsky es ejemplar. Un acorde de séptima disminuída de *Sol* inicia la obra, en un matiz fuerte. En seguida, un silencio. En el segundo acorde, que es otra disonancia, la resolución normal de la anterior ha sido evitada, marchando la tonalidad por distinto lado (séptima de dominante de *Si bemol)* Otro silencio. Las armonías que siguen rozan apenas la tonalidad principal para apoyarse, fuerte, en una nueva disonancia, una quinta disminuída que va a caer, tras de otra pausa, sobre nuevas séptimas disminuídas encadenadas, y así en insistente sucesión de estas dos disonancias hasta que al trigésimo compás la tonalidad de *Do mayor* aparece, aunque por no mucho tiempo. Un papel análogo va a jugar en el undécimo cuarteto *(Fa menor* op. 95) una armonía característica como la del acorde de sexta napolitana, con una intención expresiva *per se* tan enfáticamente subrayada por Beethoven a lo largo de este cuarteto, incluso melódicamente, como en el anteriormente aludido; sucesión (en segunda aumentada, inversión de la séptima disminuída) que llevará a Beethoven en aquel (op. 59 nº 3) a un melodismo que podría decirse orientalista, carácter que subraya el violoncello en pizzicatos, con una sonoridad de laúd:



lo cual se acentúa al pasar la frase al primer violín.

Podrían multiplicarse los ejemplos. Los tratadistas mencionan varios de ellos que no merecen la pena de ser repetidos, ya que los anteriores son elocuentes y menos citados por los comentaristas. "La protéica movilidad del espíritu romántico —dice Oscar Walzel— está fundada en su conciencia de que en todos los casos será capaz de levantarse por encima de sí misma". Este postulado es el que afirma en el artista romántico su conciencia de creador; la afirmación de su personalidad libérrima que, al traducirse en términos de arte, va de par con su empleo de la técnica libre de preceptos y puntos de vista escolásticos. Desde Shaftesbury, la personalidad del artista se había reivindicado en una escala de dignidad creciente ascendida hasta el genio, el cual, por esa razón, ya tiene derecho a todo: a despreciar a los grandes

de la tierra, a volverles la espalda como Beethoven en el balneario de Teplitz, mientras que Goethe saludaba hasta rozar en el suelo el ala de su sombrero;[9] a proclamarse noble, aunque no se llame uno "von" sino "van"; a ir mal vestido, por más que eso traiga consigo ciertos riesgos municipales; a sentirse ciudadano del mundo, sin los límites impuestos por las "fortificaciones", convertidas en el paseo favorito de los burgueses de Viena.

El principio de la personalidad como *valor* alcanzaba lejos cuando se extendía socialmente. Hamann lo llevaba hasta el núcleo social entero, hacia la "nación", que de este modo reivindicaba derechos especiales. El valor de la personalidad en el arte fué uno de los puntos de mayor insistencia por parte de Herder, de Schleiermacher también porque veían en ella rasgos que no pertenecen al común de los mortales sino que son chispas arrancadas de la corona de la divinidad. Kant fué su legislador y funda su ética en los derechos de la personalidad. Los poetas, Tieck, Wackenroeder, los Schlegel, tomarían buena cuenta de ello y se ha hablado antes de una primera consecuencia dentro de la vida social que consistió en la extravagancia. Literalmente, extravagancia es vagar por las afueras, por los bosques que rodean a la capital vienesa, como Beethoven, que no prolongó mucho más allá sus incursiones en el dominio de la Naturaleza, ni Rousseau tampoco las llevó mucho más allá de Vincennes y los lagos ginebrinos. El romántico acaparó para sí todos los derechos a lo extravagante,[10] a pasear por las calles, las manos cruzadas bajo la espalda, alto sombrero de seda echado sobre la nuca y zapato fino, musitando las frases musicales que iban a ser motivo de sus próximas composiciones, como en la caricatura bien conocida de Beethoven; más tarde, los "cenáculos" parisienses tuvieron sus modos de extravagancia propia, ya cultivada en los "heinbunde" desde el Sturm und Drang. Los chalecos rojos de Gautier se unieron a sus largas melenas y a las manías inocentes del Romanticismo francés que para los españoles como Leonardo Alenza eran motivo de burla, en su pintura del Museo Romántico de Madrid.[11] Pero la caricatura misma fué un procedimiento en favor de la ironía y el sarcasmo románticos. Difundida en la prensa, cada vez más divulgada, servía a maravilla para fustigar al filisteo o simplemente para explayar su fuerte tono humorístico, más vital, en la segunda época romántica, que las melancólicas añoranzas de la primera.

Todo ello no es sino lo propio del "scherzo", del humor romántico, y no por nada cambió Beethoven el minueto clásico por los trozos denominados de aquella manera en la mayor parte de sus obras, (aunque en varias sinfonías el trozo correspondiente no lleve título de ninguna clase); no en un carácter que subraye exclusivamente el aspecto burlón de las cosas, sino que sus "scherzi" son, más bien, momentos de tregua, de descenso, de respiro en medio de la fuerte dramaticidad de la composición. En él, los "scherzi" cola-

boran dentro de lo orgánico de la obra, no se salen de ella; no son todavía las "Humoresken" a la Schumann. Dentro de ese sentido orgánico de la totalidad es como la personalidad se afirma en su aspecto más noble y trascendente. En ese sentido, la personalidad puede evolucionar, desarrollarse como organismo vivo que es, parejamente con la evolución o desarrollo de la obra misma, pues que como Schelling proclama, "la poesía romántica es una poesía universal y progresiva". Una idea típica del siglo XIX aparece aquí: es la del progreso, tomado como elemento de valor, confundiendo ese valor, que es espiritual, con la mecanicidad del progreso temporal, las transformaciones exteriores de las cosas. Dinamicidad interna, móvil del artista, que se confunde con el dinamismo típico del siglo XIX; y, como éste crea industrias, nuevos modos de vida, transformaciones a la vista de los viejos usos, es fácil que se le estime como "valor", aun cuando no se pueda afirmar que una locomotora "valga" más que un quitrin, salvo en un sentido utilitario, lo cual no es aplicable a la sonata ni al soneto.

No es en los elementos exteriores donde el artista puede encontrar lo que intensifica su personalidad, concentra las esencias de su arte. Si se analiza críticamente, su "percepción intelectual", como la denominaba Fichte, es lo que le pondrá en el camino que Novalis y Wackenroeder prefirieron ver como "percepción emocional". Precisa menos la crítica, aunque sea importante, porque el artista no debe caminar a ciegas, que la intensidad de la emoción, que es la que le dicta, y la que por fenómeno de simpatía, de resonancia, "mueve" el ánimo del oyente. La personalidad acrece sus rasgos y los intensifica en ese ambiente emocional, "patético", capaz de dictar el tono de la vida entera del artista. Beethoven, por la contingencia de su sordera creciente, se vió compelido a una separación del mundo que lo concentraba dentro de sí mismo. Su *Testamento de Heiligenstadt,* a la altura de su Segunda Sinfonía (1802) es ejemplar, en este sentido. Mas, el hombre héroe hallará fuerza en sus flaquezas, triunfará de sí mismo.[12] Su personalidad acrisolada en el dolor templará su ánimo: la Segunda Sinfonía, que es como un canto de consolación, de bálsamo que el herido vierte en sus llagas, llevará a Beethoven a la Tercera Sinfonía, a la Heróica, donde no hay que pensar en Napoleones sino en Beethovenes.

Lo que la sociedad no puede darle, lo encontrará en la Naturaleza. "Amo más a un árbol que a un hombre", decía Beethoven en su desesperación pronto templada por su fuerte voluntad de "auto-dominio", que es la verdadera voluntad de dominio a la Nietzsche, no la de ser presidente de una república "emancipada" de las tiranías centralistas. La Naturaleza es uno de los más reiterados tópicos románticos desde Juan Jacobo,[13] pero ya hemos

visto que ni los de su tiempo ni apenas los del tiempo de Beethoven tenían de la Naturaleza más que una idea tan vaga y convencional y tan acomodaticia como la que tenían de la Grecia de los griegos, cuyas musas, decía Rubén Darío, eran mudas, mientras que en la Grecia de los franceses hablaban un lenguaje que todos podemos entender. El amor a la Naturaleza tiene, en tiempos románticos una derivación análoga a la que elevó la dinámica a un estado de "valor": es su aspecto como Ciencia. Los científicos de la época romántica cifran su ilusión en viajar a países lejanos, pero no para encontrar en ello Atalás y Renés y los últimos Abencerrajes, sino para levantar planos, medir la altura de las estrellas, estudiar su fauna y su flora. La vida de Alejandro de Humboldt está llena de la ansiedad romántica por los viajes, que una fatalidad reiterada hace que fracasen sucesivamente hasta que el rey de España le pone en rumbo a las Indias en el año muy señalado de 1799, en el que el gran hombre de ciencia en ciernes cumplía justamente treinta de su edad En el castillo familiar de Tegel, cerca de Berlín, con su aire medieval, un discípulo de Rousseau, Joaquín Enrique Campe, fué su maestro y el de su hermano mayor, Guillermo. Campe había escrito un "Robinson el menor". Su lectura excitaba la imaginación infantil de sus dos educandos. Ricos de familia, con una idea firme de su posición social, no era el modelo Robinson lo que mejor podía satisfacerles, pero podían transformarlo. Alejandro lo convirtió en el hombre de las ciencias exóticas, llena su imaginación de visiones tropicales y de paisajes vírgenes. Su humilde estudio en una mansarda parisiense, con vistas al Sena, donde vive hasta 1827, luego del Spree, ríos nada exóticos, está atestado de mariposas y de flores disecadas, de planos y mapas. Alejandro de Humboldt, vuelto a la sociedad romántica, que tenía motivos para admirarlo "a priori" y "a posteriori", era el tipo descuidado, distraído, que vestía en plena época romántica con los trajes y corbatas del Directorio. Hombre sin más libros que la Tabla de Logaritmos, vivía sus propias experiencias. Nacido un año antes que Beethoven le sobrevivió hasta 1859. Noventa años es una existencia prodigiosa para un romántico; pero prodigiosa fué la vida de Humboldt y las gentes en cuyo tiempo el Romanticismo había dado la vuelta, como Rudyard Kipling, pudieron sentir envidia.[14]

La Naturaleza conforta; pero lo que estimula más agudamente la producción del artista es algo que la Naturaleza no da, porque es la flor fina de la sociedad humana: es el amor. La Naturaleza es reposo. Beethoven, que compuso, "poetizó en sonidos", la Sinfonía Pastoral antes que la que después llevara el nº 5, descansa su ánimo en la contemplación de la campiña; escucha al cuclillo de los bosques (Haydn había escuchado solamente el de los grandes relojes de larga péndola, sosegadamente sonora), y templa su ánimo heróico para combatir al adverso destino que golpea a la puerta de la Sin-

fonía en *do menor*. Pero Beethoven había llevado al campo, que no era sino el que lindaba con el arrabal de Heiligenstadt, un secreto de amor que perfumaba su soledad; el amor que, como en la canción de Juan Sebastián Bach le cantaba en secreto dentro de su corazón, el amor "inmortal", más que su "inmortal bienamada" aquella Teresa de Brunswick que le sobrevivió largo tiempo, el amor evaporado ya.

Las cartas que Beethoven dirige a Teresa son "necesarias" para el cuadro del amor romántico. La exaltación que proclamaban sus tres exclamaciones, como en el Trisagio:

eternamente tuyo
eternamente mía
eternamente uno del otro

es el tono del tiempo, y otro tono habría sido imperdonable en un artista.[15] La aspiración hacia el infinito, que llena todas las reflexiones estéticas de los primeros románticos, encuentra en Beethoven su realización musical en unos términos nunca alcanzados todavía. Por su camino, se llegará medio siglo después a "Tristan und Isolde", cuando el Romanticismo alcance su cenit. Amor e infinito. Amor que, por su fuerza se eleva desde lo humano a lo divino. Amor, alma del mundo, "Weltseele", en la lengua de Goethe, en cuyo poema es el amor lo que transforma la inanimada Naturaleza en un mundo empapado por los efluvios del espíritu. Sentimiento cósmico que, antes que los primeros románticos, había encontrado un poeta toscano dentro de su alma gótica:

Amor che muove il Sole e le altre stelle.

La Sinfonía en *Si bemol* no es sino una romanza (y una "romanza" es una página literalmente "romanceada", "romántica"). Beethoven canta en ella su "impromptu" lírico: su minuto de felicidad en giros que vienen de Mozart y van a Schumann, porque la felicidad es más modesta de invención que el dolor. En la Novena Sinfonía los dos aspectos inmortales del amor, el de la Humanidad y el de la Divinidad, en ardiente y recíproca fusión, se presentarán en un ambiente sinfónico que realiza ya la idea wagneriana de que la orquesta es la expresión sonora de las fuerzas cósmicas concentradas en la entidad armónica del acorde. Elementales consonancias que al desarrollarse parecen seguir el movimiento rotatorio de la nebulosa, engendradora de astros, los cuales son, en la sinfonía, motivos asimismo elementales; es decir, de una fuerza comparable a la de los elementos de la Naturaleza, que se expresan en Beethoven con un poder de organización, una fuerza rítmica, inconcebibles hasta él, dentro del arte sinfónico. Que sea el hombre quien cante y la melodía en torrentes nacerá de esos núcleos con una gene-

rosidad arrolladora. Es "él", el hombre Beethoven, quien canta en el "Adagio". Y no es "él", sino la sociedad a la moda vienesa la que canta en los melismas del cuarteto de solistas, no sin algún recuerdo de las inflexiones italianas. El gran recitativo de los bajos, con sus armonías tenebrosas:



es todavía la voz del misterio, el canto de una Naturaleza que no ha descubierto sus velos: la voz que el Hombre va a escuchar, y a la que el coro, —coro humano—, la voz de una sociedad fraternal, responderá en la exultante comunión con la esencia de la Divinidad, que es la Alegría.

No la alegría báquica de la Sinfonía en *La,** sino la alegría del amor humano. El amor individual está preñado de dolor. El amor humano en su más amplio sentido, es un sentimiento religioso. Une a los hombres entre sí y los conduce a un fin. ¿Cuál es este fin? Parece que habría de ser la Alegría, la Fraternidad, la Felicidad. Pero el siglo XIX se encarga de que no lo sea. La idea romántica de la sociedad no es la idea política de los sociólogos. Nace en el siglo una filosofía nueva que pronto aspira a la categoría de ciencia. Mientras es filosofía, se llamará solamente Sociología. Cuando se ciñe a disciplinas técnicas, se denominará Economía. Desde entonces no ha hecho sino buscar motivos de querella al hombre post-romántico; al burgués puesto frente al menestral, —Capital y Trabajo—. La Felicidad se ha convertido en un ideal intangible e incluso es un vocablo que suena en nuestros días un poco ridículamente; la Alegría, la vieja euforia romántica, ha huído definitivamente de nuestros climas.

* En su libro sobre Mendelssohn, Fernando HILLER dice que un día se encontraban ambos en Offenbach, cerca de Franckfort, con el editor Johann Anton André, que había visitado a Beethoven en su viaje a Viena, en el año 1799, con ocasión de su compra a Constancia Weber, la viuda de Mozart, de los manuscritos inéditos de este. André tuvo en sus manos el cuaderno en que Beethoven escribía la Sinfonía en La y quedó muy extrañado de ver en él páginas enteras en blanco, precedidas y seguidas por páginas escritas en su totalidad que le parecieron no tener conexión entre sí. Beethoven le dijo que iba a llenar esas páginas vacías. "¿Qué lógica en las ideas puede tener una música compuesta de ese modo?", preguntaba André a Mendelssohn, que, al decir de Hiller "no quiso contestar semejantes enormidades" y siguió tocando en el piano sin responder al editor, a quien algunos pasajes de la sinfonía en cuestión hicieron enmudecer. Semejante procedimiento de composición es importante, porque deja ver que Beethoven calculaba de antemano la extensión que debía dar a sus pasajes modulatorios, a las repeticiones más o menos exactas en diversos tonos etc., que, con ello, lograrían una regularidad estricta en la rítmica interior de la construcción arquitectónica de la obra. (F. HILLER: *F. Mendelssohn-Bartholdy*, trad. de F. Grenier, pp. 110-111, cit, por PROD'HOMME. *Op. cit.*, p. 322).

El amor, como poderoso incentivo lírico, late en el fondo de casi todas las composiciones de Beethoven, en su diversidad de matices: ello no es sino la suerte común del artista romántico. Mas en sus obras dramáticas de gran dimensión, *Fidelio*, entre todas, Beethoven declara su idea del amor como "fidelidad conyugal", que por la virtud del sacrificio alcanza alturas heroicas y conduce a la libertad final del inocente perseguido por los odios políticos. Programa del más neto romanticismo, pero que tenía en la "opera comique" ilustres antecedentes. No es por casualidad por lo que el drama lírico (más propiamente que ópera, y ya drama sinfónico en su mayor parte) *Fidelio-Leonora* nazca, en 1804, inmediatamente después de la Sinfonía Heroica. Entre tanto, las seis Canciones de Gellert entre las cuales se incluye como un himno la titulada "La Gloria de Dios en la Naturaleza", y las de Loschenkölh y Tiedge tituladas "La Alegría de la Amistad" y "A la Esperanza", van mostrando el camino hacia el "lied" romántico, que inspirado primero en los tiempos de poesía y música populares, lejos del aria vocal, se convertirá un breve episodio dramático desarrollado en un ambiente de intimidad, entre queja y confidencia, según ese juego de vocablos tan alemán, entre *lieb, lied y leid: Liebesleid,* el dolor de amar, que es un *liebeslied,* una canción de amor. Más tarde, la flor del Romanticismo dirá por boca de Enrique Heine como con los grandes dolores se hacen pequeñas canciones.

El amor es lírico, es dramático y llega a veces a ser heroico, como en "Fidelio". En Beethoven, el modo lírico abre el hontanar de sus melodías más felices; el dramático, sus pasajes más profundos. Como en la "escena junto al arroyo", cuanto más honda es la corriente, más grave es el tono. Tieck define este modo de lirismo que ha de ser cantado: "Más delicado que el canto, en una íntima e indisoluble unión del alma y del sonido",[16] y, con ello toda una teoría acerca de la aliteración, asonancia, rima, color tonal, según lo expone A. F. Bernhardi en su *Sprachtlehre* (1803) cuya realización más refinada no vendrá hasta más tarde, cuando el Romanticismo ha hecho ya buena parte de su camino. La ansiedad es un sentimiento vinculado al amor; los primeros románticos hacen hincapié en él, pero no es al lirismo a donde conduce, sino al misticismo: caminos que pueden conducir al amor divino, pero que no son los que Beethoven prefiere recorrer con mayor frecuencia. A través de él percibimos el infinito, asegura Uhland, y por eso es la flor del Romanticismo, pues que "el presentimiento de lo infinito en nuestras percepciones es lo romántico".[17] Y por eso es musical. Por todo lo cual, la música es el alimento del amor, según Shakespeare había dicho ya, con lo que se ve claro cómo la música habrá de ser el arte romántico por excelencia, "la poesía poetizada", una "poesía trascendental" según la frase de Hardenberg,[18] cuya capacidad de emoción supera infinitamente a la palabra poetizada, porque el vocablo delimita su finitud y la armonía se expande en lo infinito. La

emoción no es cosa sensual, afirma F. Schlegel, sino espiritual, y lo que nos emociona alcanza una categoría suprema. "La fuente y el alma de las emociones es el amor". Toda la poesía romántica nace de él. Su expresión literal es casi imposible, pero eso no importa mucho, porque así se estremece más tiernamente esa poesía impresa en el tono mismo de la angustia amorosa. Lo que el vocablo no llega a expresar, la música lo recoje. Y no es, precisamente que lo "exprese", sino que se produce en términos tales que nuestra sensibilidad puesta en vibración por el afecto amoroso comprende intuitivamente el mensaje musical, sin indiscretas declaraciones.

Para ciertos criterios, el matrimonio no es el amor; para los primeros románticos sí lo era. Por decirlo así, era la solución clásica; de modo que otros románticos más ambiciosos podrían rechazar tal solución por esa razón misma y hacer del amor desgraciado la disonancia sin resolución que intensifica o exacerba de tal modo la pasión amorosa que solo encuentra reposo en la paz de los sepulcros. No era Iseo el ideal amoroso para Beethoven, sino Leonora, la perfecta casada. Heine veía en ese estado social un duro yugo, la muerte en vida, una legislación bárbara. En la república, al modo de las Utopías clásicas que propone en su "Ardinghello", el amor libre era la correlación del libre pensamiento. Las primeras consecuencias románticas se exponen en el "Werther". En su "Stella", Goethe, con Schiller, se declaran campeones de lo que graciosamente consideran como la "librepensadora pasión". Lo que procederá será educar de nuevo a la mujer romántica. La "Lucinda" es ya una especie de "escuela de las mujeres" en el nuevo mundo social. Toda una filosofía del matrimonio nace que, naturalmente, no podemos repasar. Para quienes la "ley moral" se alza imperativa, las licencias que los primeros románticos proponen no serían sino concubinato, y el mismo autor de "Lucinda", en medio de sus soluciones absurdas como el "mariage à quatre", sus burlas sobre los adulterios, acepta definitivamente el "matrimonio genuino" siempre y cuando que lleve consigo, como requisito previo, el "eterno amor". Es la manera con que Beethoven enfoca su problema; su "inmortal bienamada" era justamente la destinataria de sus proyectos de matrimonio. Ideal supremo que le hace parecer abyecto el "Don Juan" y sublime la heroica estratagema de Leonora para libertar a su encarcelado esposo, bien que sin exponer otra cosa que la vida; ya que no tanto el honor, pues que se viste de hombre: solución, por lo tanto, solamente a medias.

De las inconmensurables alturas del amor divino y humano en la "Novena Sinfonía" o en las inconfesadas confesiones de las Sonatas, el concepto del amor, bien que heroico, ha descendido considerablemente de nivel en "Fidelio", simplemente por el hecho de haberlo encarnado en un personaje que precisa asumir una actuación "real". Cuando Beethoven deja que el amor le inspire, su obra se eleva en las regiones de lo abstracto. Es entonces

cuando se cumple, en los términos de su música, el postulado romántico de lo infinito como sentimiento amoroso. Pero Beethoven no pierde nunca pie en la realidad de la vida y su pasión es siempre la pasión humana. Si hubiera propendido hacia el misticismo, sus grandes obras sinfónico-corales como la Misa en *Rè* le habrían abierto las puertas de ese mundo, en el que Beethoven no quería entrar, porque el misticismo es evasión, y su temple de hombre heroico le sujetaba a la realidad de las contingencias. Cuando se acerca a la divinidad lo hace en la exultación de la Novena o en el tono de humilde agradecimiento de su "Canzona" en el Cuarteto Op. 132 ("Heiliger Dankgesang"). Lo que canta en la Cavatina del Cuarteto Op. 130 y en el *Lento assai, cantante e tranquilo,* es la admonición de la muerte, que pronto va a exigir una resolución categórica. Difícil resolución, y penosa. *Schwer gefasste Entsluss. Muss es sein?,* pregunta gravemente Beethoven a sus presentimientos, que escapan sin querer definirse. A la tercera interrogación, ritmos enérgicos responden sin dejar margen a la duda. *Es muss sein!* ¡Sea! Y por vez postrera el hombre heroico toma su resolución sin titubeos.[19] *Il prend courage à deux mains,* como los franceses dicen y, como aquella vez, hace tantos años, cuando salió de Bonn sobre el Rin, levantada la visera de su cachucha para ver bien el panorama, su mochila llena de ilusiones, y con paso firme atravesó Alemania y Austria para llegar a Viena de donde nunca tornó a su ciudad natal, ahora se dispone, no solo con resignación, sino con denuedo, a emprender el viaje definitivo. Definitivamente sin retorno. *Wir irren allesamt, nur jeder irret anders,* escribe en su último cánon. Un relámpago. En seguida, muere.[20]

NOTAS

[1] Cecil FORSYTH, *Orchestration,* Londres, 1914-1935, p. 82. William Wallace, en el Grove, vol. III, p. 728.

[2] Recuérdese el "programa" de la sinfonía de KNECHT, *Portrait Musical de la Nature* (cap. I, nota 11). La sugestión de Knecht sobre Beethoven parece indudable, porque a más de la semejanza entre el plan de esa obra y la Sinfonía Pastoral, Beethoven parece recordar el motivo fundamental de la obra de Knecht:



(en F. BUECKEN, *Die Musik des 19. Jahrhunderts bis zu der Moderne,* Potsdam, 1919, p. 14).

[3] OW., p. 28. Probablemente Novalis quiere decir que "la poesía es absoluta y genuinamente real".

[4] "Entre el sujeto y el objeto (un árbol, un motivo musical) tiene lugar un proceso de robustecimiento y enriquecimiento recíproco... La actividad estética del primero

se transforma por obra del objeto de arte, y este mismo por obra de la actividad estética del sujeto... Gracias a este acto de vivificación se convierte el objeto sensible en 'símbolo' de un contenido psíquico, en objeto estético y en portador de un valor estético. Lipps ha tratado de desarrollar estas ideas con innumerables ejemplos... Para él, el goce estético consiste en el gozar con algo sensible, siempre y cuando que el sujeto que goza se sienta proyectado dentro del objeto." En su descripción más sencilla, la teoría de la "proyección sentimental" de Lipps consiste en ese juego, en el cual el sujeto se goza a sí mismo intuitivamente por encontrarse dentro de la forma artística que, de esa manera, asume un modo peculiar de existir como resultado de un contenido, cuya necesidad de expresión es justamente lo que hace nacer la forma. Todo el proceso de la música romántica se basa en ello. Desconocerlo (es decir, cerrar los oídos a la realidad de la música del siglo XIX en su primera mitad) conduce al error por parcialidad en el examen de los datos típicos de HANSLICK (*Vom musikalische Schoenen*, 1854). No considero necesario mencionar a este punto muchas obras sobre Estética. Creo que pueden ser suficientes para el lector dos, una francesa, otra alemana que resume las ideas más modernas de la Estética en ese país; entre medias, dos breviarios donde se contiene lo esencial de esta ciencia compleja, que es a la vez fisiología, psicología, técnica de las artes y metafísica: Charles LALO, *Introduction à l'Esthétique*, (París, 1912); Rudolf ODEBRECHT, *La Estética contemporánea*, trad. de José Gaos (México, 1942); E. MEUMANN, *Introducción a la Estética actual*, trad. de José J. de Urríes, (Madrid, 1923); *ibidem*, *Sistema de Estética*, trad. de F. Vela, (Madrid, 1924). En el estado actual de nuestros conocimientos sobre la ciencia del sonido en general y del musical en particular, las *Estéticas de la Música* resultan más bien confusas, por conocer insuficientemente el fenómeno acústico musical, armónico y tonal. En todo caso, solamente mencionaré otras dos, útiles para el lector general: Charles LALO, *Bosquejo de una Estética musical científica*, trad, de J. Ontañón, Madrid, 1927; Hugo RIEMANN, *Les fondements de l'Esthétique Musicale*, trad. del alemán. (París, 1900).

[5] "Prefazione alla rappresentazione di *Anima e Corpo* de Emilio de'Cavalieri" (1600), en Angelo SOLERTI, *Le origini del Melodramma*, Turín, 1903.

[6] IB., cap. IV, OW., pp. 82-102.

[7] R. BOYER, *op. cit.*, pp. 127 *ss.*

[8] Sobre la moral romántica, véase BABBITT, *op. cit.*, "Romantic Morality", caps. IV y V.

[9] Sobre el encuentro de Beethoven con Goethe en Teplitz, por mediación de Verhagen, von Ense y Bettina Brentano, *vid.* PROD'HOMME, *op. cit.*, pp. 286 *s.*

[10] Don Quijote, Quevedo, Goya, Charles Lamb, Whistler, Oscar Wilde podrían servir de ejemplos. Sobre el *Romantic genius*, *vid.* IB., p. 53.

[11] Reproducido en Max VON BOEHN, *La Moda* (trad. esp., Barcelona, 1929), vol. VI, p. XIX.

[12] Sobre el "destino" o el "hado" en el Romanticismo, *vid.* OW., pp. 263-71.

[13] "Tengo que ir y sumergirme en la Naturaleza para lavar mi espíritu", "mein Gemüt rein waschen", decía Beethoven, cit. por CLOOSON, *op. cit.*, p. 44.

[14] Sobre Alejandro de Humboldt, véase: Alexandre DE HUMBOLDT, *Correspondance inédite scientiphique et littéraire* (París, 1869), con una *Notice sur la vie et les travaux de M. le Baron de Humboldt* por M. de LA ROQUETTE. A. de HUMBOLDT y A. BONPLAND, *Viaje a las regiones equinocciales del Nuevo Continente, hecho en 1799 hasta 1804* (París, 1826, cinco volúmenes). Bibliografía más importante en Vito ALESSIO ROBLES, *Alejandro de Humboldt, su vida y su obra*, México, 1945. Un Viajero temprano fué el francés Charles Marie de La Condamine (1701-1774).

[15] Sobre la "inmortal bienamada", léase el capítulo correspondiente a la Sinfonía en *Si bemol,* en PROD'HOMME, *op. cit.,* pp. 134 *ss.*

[16] OW., p. 128.

[17] UHLAND, *Obras,* ed. Fraenkel, tomo II.

[18] HARDENBERG, *Atheneumfragmente,* 238, cit. por OW., p. 45.

[19] En los románticos alemanes hay menos insistencia sobre la idea de la muerte que en los franceses. La idea de la muerte, en aquéllos, es más bien un sentimiento melancólico pronto disipado por el dinamismo de la idea romántica (cf. con el cuarteto de Schubert conocido por el título del lied "Das Tod und die Madchen"). Los *Himnos* de NOVALIS inspirados por la muerte voluntaria de Sofía von Koehn no han despertado comentarios musicales, ni la *Totenopfer* de William SCHLEGEL a Augusto Brehmer. Para Jean Paul, la muerte conscientemente aceptada, como en el Cuarteto XVII de Beethoven, es lo propio del "ser elevado" *(Die unsichtbare Loge):* "elevación sobre la tierra, convicción de la insignificancia de toda lucha terrenal... Visión por encima de las nubes". *Vid.* DILTHEY, *op. cit.,* p. 297.

[20] Beethoven murió en la casa llamada *Schwarzspanierhaus,* "la casa de los españoles negros", emplazada en lo que había sido un convento de monjes dominicos. El músico la había alquilado en octubre de 1825 porque se hallaba cerca de la casa donde vivían sus amigos de toda la vida, los Breuning. Moritz Gerhard von Breuning, entonces niño de catorce años, hijo de Esteban, alegró los últimos momentos del maltrecho compositor, que lo llamaba "Ariel" y "Botón de bragas", (Hosenknopf). Gerardo VON BREUNING reunió más tarde sus recuerdos sobre Beethoven en su breve libro *Aus dem Schwarzspanierhaus,* (Viena, 1897) (nueva edición, Berlín, 1907. Hay edición francesa). Sobre la familia von Breuning, véase: Sir G. Grove y Alexander W. Thayer: artículos en el *Grove's Dictionary.*

CAPITULO V

La sustitución de los claves por el pianoforte. Primeros pianistas. Nacimiento de la nueva técnica y de un nuevo estilo. Clementi. Cramer. Dussek. Pleyel. Los continuadores de Haydn y de Mozart en el dominio del teclado. El piano en Beethoven. Su influjo en el desarrollo del instrumento. Beethoven como pianista. Sus composiciones para el piano. División tradicional en tres épocas o estilos. Las Sonatas. Rasgos generales de sus tres maneras. Transformaciones propias al tercer estilo. Su sentido dramático. El elemento "faústico".

De la Sonata clásica a las sonatas "Quasi una Fantasia". Desarrollo del arte pianístico beethoveniano. Técnica exterior y técnica interna. Las dedicatorias de las Sonatas. El arte de la improvisación en los clásicos y en Beethoven. Efectos de claro-oscuro. Los títulos en lengua alemana. El "Hammerklavier". Nuevo sentido de la Fuga y de la Variación en las sonatas de la última época. Las Sonatas op. 106 y El "Concerto" en Beethoven. El Concerto mecánico y el Concerto sinfónico.

La completa sustitución de los claves por el pianoforte fué lenta y no estaba consumada todavía en tiempos de Mozart; un estilo propiamente pianístico no pudo formarse, por lo tanto, con mayor rapidez. Las enseñanzas que recibían en las últimas décadas del XVIII los jóvenes aprendices como Beethoven no provenían aún de la técnica pianística, sino de la de los claves. Los dos modelos que Neefe pone ante su juvenil discípulo procede, uno, del arte del clavicémbalo, aunque "Das Wohltemperiertes Klavier" pudiera tocarse asimismo en el clavicordio. En seguida, el arte de su hijo Carlos Felipe Manuel es el del clavicordio "galante" y "sentimental". Es en tiempo de Carlos Felipe y de su hermano Juan Cristian cuando va a afirmarse una hegemonía del pianoforte, que éste apoya, llegando a tocarlo "a solo" en audiciones públicas, mientras que su hermano se despide llorosamente de su clave de Silbermann desde el fondo de su provincia. Silbermann mismo[1] va a dedicarse a la fabricación del nuevo instrumento (aun cuando ya tuviese casi un siglo de edad) y a añadirle pedales que producen sensación en París. Pero es en el Londres de Juan Cristian donde el pianoforte va a afirmarse constantemente con la intervención de Muzio Clementi, que en el año de 1770 escribe sus primeras sonatas para pianoforte, tras de varios años de residir en la casa de un rico aficionado inglés, en Dorset. Sus sonatas de 1775 se clasifican todavía para "arpicordio o pianoforte".* Juan Cristian les da su aprobación

* Arpicordio, harpsichord, es la denominación favorita entre los ingleses para el clavicémbalo.

y, desde entonces, Clementi, que tenía entonces poco más de veinte años, va a convertirse en un compositor londinense, especializado de tal modo en el instrumento de macillos que va a crear pronto una escuela propiamente "pianística", en la cual G. B. Cramer será uno de los primeros discípulos. Pianista, intérprete de sus propias composiciones, sinfonista que dirigía en la orquesta estas obras de su numen, las cuales alternaban en los conciertos de Salomón con las de Haydn y de Mozart, Clementi derivó luego hacia la fabricación de pianos. De su taller salió un joven músico irlandés que en su "Nocturnos" crearía un tipo especial, netamente pianístico, capaz de inspirar, como género, al mundo romántico: John Field. Clementi presentó a este discípulo suyo en 1794. El año anterior había presentado a otro, B. A. Bertini, cuyo Método futuro ha llegado hasta las actuales generaciones. Este Método, donde se resumen las enseñanzas de Clementi, fué publicado en París en 1801 por Pleyel, a quien la mecánica del piano deberá otro de sus grandes impulsos. Su estructura definitiva, con sus dos pedales, se afirma con Clementi, en contra de los pianofortes "organisés" de Steibelt padre, que tenían aún pedales-registros en imitación de los grandes claves, pero que no tardarán en desaparecer. En 1792 había llegado a Londres un músico bohemio, Jan Ladislaw Dussek, que presentaba dos habilidades: la de tocador notable de pianoforte y la de solista virtuoso de la "armónica". Olvidado en esta segunda actividad, Dussek, ocho años más joven que Clementi y diez más viejo que Beethoven, dedicó sus talentos a la didáctica del piano y probó suerte en la edición musical. Su Método para piano data de 1796. Esta obra y las de Clementi y Bertini constituyen la primera etapa en la formación de una escuela cuya técnica, propiamente pianística, va a contribuir poderosamente a la formación del estilo, dentro del teclado, en el siglo XIX. Ellos trazan la base. Field inicia lo particular al estilo muy italianizado aún, pero ya dentro de la expresión romántica. El piano, el instrumento del siglo XIX, está en marcha. La música que va a concebirse en él, se abre paso de ese modo.

Mientras ambas cosas, música e instrumento, toman caracteres propios, la pedagogía anterior se atiene a las grandes creaciones que, con Mozart y Haydn pueden ser tocadas en el pianoforte, pero que proceden del clavicémbalo, todavía el gran instrumento de Mozart. Son sus discípulos quienes intensificarían, llevándolo a un primer plano, lo que en ellos estaba todavía larvado, en espera de que el piano confirmase su predominio creciente. Ignaz Pleyel había sido durante cinco años un discípulo de Haydn y hay en él rasgos estilísticos que, comparables con algunos que marcan la originalidad dentro del estilo en formación del joven Beethoven, deben provenir de esa fuente común. Después de Pleyel la influencia de Haydn había ido extendiéndose fuera de Viena con Adalbert Gyrowetz, un prolífico músico bohemio (1763)

que había ido pasando por Nápoles, París y Londres, por fin instalado en Viena, donde alguna de sus óperas fáciles mereció el aplauso del propio Beethoven, de quien fué una especie de rival "oficial". Paul Wranitzky, compositor moravo, (1756), maestro de capilla del príncipe Lobkobitz, fué otro de los proseguidores del estilo de Haydn y uno de los contemporáneos más respetables de Beethoven en Viena y aun de Mozart, pues que su *Oberón*, ópera joco-seria estrenada en 1791, tuvo por algún tiempo en disputa a la *Flauta Encantada*. Muchas obras suyas de cámara, editadas en París, le hicieron gozar de gran reputación. Haydn mismo le apreciaba tanto que le pidió que dirigiese la parte de los instrumentos de cuerda en la ejecución de sus grandes oratorios. Más joven que él, su hermano Antón, fué también "kapellmeister", desde 1808, del príncipe Lobkowitz. Otro de los contemporáneos de Beethoven en Viena, donde murió en 1812, entre los que proseguían la tendencia haydiniana, Franz Anton Hoffmeister, se hizo más famoso como editor que como músico. Su "Bureau de Musique" fundado por él en Leipzig con Ambrosius Kühnel, fué la simiente de la futura edición Peters. Hoffmeister había publicado música de Haydn, de Mozart, y en cuanto a sus relaciones con Beethoven, es elocuente saber que éste le escribía titulándole como su "Geliebtesten Herrn Bruder".

Los discípulos o imitadores de Mozart son abundantes. El amable Karl Ditters, llamado von Dittersdorf, que muere en 1799, fué como un lazo común entre Haydn y Mozart, trazado desde la escuela de Mannheim, de cuyas enseñanzas provenía, llevándolas desde allí, donde las había recibido de Stamitz, a la Viena del gran período: no sin que los admiradores fervientes de Haydn lo mirasen de reojo, como si el sinfonismo, que ya comenzaba a parecer anticuado de Stamitz y Richter pudiera hacer cambiar el tono de los vieneses. Las enseñanzas, más que propiamente la escuela, de Mozart continúan con Antón Eberl, un vienés reputado como compositor de "singspielen" y director de una compañía de este género lírico, en la cual figuró la viuda de Mozart. Eberl fué un personaje curioso y nada desdeñable compositor de sinfonías y demás géneros instrumentales, algunas de cuyas obras pasan por ser de Dittersdorf, mientras que sus composiciones para piano se atribuyeron durante algún tiempo a Mozart mismo. Se menciona el caso, que hoy parece pintoresco, de que una de sus sinfonías, en *mi bemol*, figurase en el mismo programa que la "Heroica" de Beethoven: en todo caso, el hecho sirve para dar idea del crédito que las composiciones sinfónicas de Eberl merecían, y sus obras para piano también. Fueron las obras que Eberl escribió para piano las que primero llegaron a los jóvenes vieneses, como Schubert, antes que las de Beethoven mismo, demasiado "avanzadas" por el momento, mientras que aquéllas servían mejor de lazo con lo formulario de Mozart, sin que la fuerte personalidad de Beethoven, aun en sus obras tempranas, se pusiese

por medio. Más jóvenes en algunos años que Beethoven, Luis Spohr, alemán del norte, y Juan Nepomuceno Hummel, un eslovaco de Presburg (o la actual Bratislava, no lejos de Viena) tenderían a conservar la técnica mozartiana en el fondo, aunque apelarían a un cromatismo creciente. En Clementi mismo hay ya inflexiones cromáticas que irían transformando la escritura armónica y pianística. En Beethoven tendrán un colorido inconfundible desde sus primeras obras de cámara de la época vienesa, cuando su técnica comienza a madurar, como en su primer cuarteto Op. 18 nº 1. La técnica del clave había ido desapareciendo entre tanto sustituída por la del piano: en los primeros tríos de Beethoven, Op. 1. la transformación no deja margen a dudas.

Esa transformación era necesaria por lo que al instrumento se refiere. Lo era también respecto al estilo. La continuación del estilo de Mozart por Beethoven es casi imposible de comprender, una vez que su personalidad se afirmaba y que el piano se enriquecía con las mejoras mecánicas que él mismo siguió atentamente durante toda su vida, desde que en los años de su primer viaje a Viena fué a visitar el taller de Stein, el fabricante de los pianos "grandes", ("grand fortepiano", con la forma del gran clavicémbalo, o sea lo que entendemos hoy por "piano de cola", uno de los cuales fué probablemente, el que le regaló en Bonn el conde Waldstein). La hija de Stein, Nanette, se trasladó más tarde a Viena y, casada con Johann Andreas Streicher, amigo de la infancia de Schiller, llevó a la capital del imperio la industria pianística de su padre. Por consejo de Beethoven, Streicher abandonó, hacia 1809, la fabricación de instrumentos delicados y de teclado blando, buscando un mecanismo más capaz de un juego elástico y ligado, con mayor capacidad de canto y de resonancia, mayor potencia de sonido también para el empleo de los acordes "plaqués", o golpeados. Una técnica que, a su vez, se separaba del pianismo de Clementi, elegante y fino, todavía reminiscente del gran arte del clave italiano y francés, tanto como del de Dussek, inventor de fórmulas fecundas para un pianismo valedero por su propia belleza o virtuosidad, pero que estaba lejos del criterio beethoveniano, que veía en el teclado un "instrumento", no un fin; un medio para traducir un linaje de ideas que paulatinamente se había ido distanciando de sus predecesores, luego de sus contemporáneos, para adquirir una personalidad inconfundible sin tardanza. El regalo que, a la altura de la Sonata op. 106 nº 29 le hace (en 1818) el constructor inglés Thomas Broadwood, el "hammerklavier" que estaba búscando desde la Sonata op. 101 (en los años de los títulos en alemán),[2] clausura esta larga ansiedad de Beethoven en pos del instrumento que exigía su técnica y su sentido de la música del teclado, más que no el hecho solo, desgraciado pero accesorio, de su sordera.

Estas primeras décadas del siglo llevan consigo una transformación incesante en todos los aspectos. Todos ellos se convierten en otros tantos estímulos para la facultad inventiva de Beethoven. Son en gran parte circunstancias "externas", convertidas inmediatamente en razones "interiores" que mueven su imaginación. No podría olvidarse otra circunstancia de índole más personal, podría decirse, "física", que influyó poderosamente en la confección de su escritura para el teclado, cuyo estilo tenderá a irse modelando sobre una técnica o juego manual que él adapta inconscientemente a su mano de dedos cortos y fuertes (lo cual se había observado desde su infancia, en Bonn); a su pulso recio, cuyo golpe sobre el teclado coincide con la necesidad creciente de armonías más potentes de sonoridad, más susceptibles de resonancia en el instrumento. A la ornamentación melismática seguirá el acorde vigorosamente pulsado y mantenido. La frase cantante de Clementi y de Dussek, compuesta por giros breves, va a ir transformándose en líneas más amplias, con valores capaces de prolongación; es decir, una nueva forma en el canto instrumental y en el modo de expresión. Con ello se produce una técnica digital que contrastaba crudamente con los estilos en boga, como los de Woeffl, Hummel y Steibelt; frío, seco y destacado el primero; brillante y ricamente ornamental el segundo; lleno de amaneramientos en el último: pianistas los tres, poco más o menos de la edad de Beethoven y en el esplendor de su talento. Hummel, que dió más tarde una gran importancia al juego del pedal, pudo aprender algo, sin duda, del que Beethoven introducía al tocar en los nuevos pianos de Stein-Streicher, capaces de pasar de tres cuerdas a dos y a una cuerda, permitiendo así efectos dinámicos desconocidos antes y no muy gustados en el momento, como tampoco la mezcla de sonoridades que este juego del pedal introducía y en la que Beethoven hallaba efectos importantes para su expresión. Los pianistas de la cada vez más vieja escuela, como Pleyel, negaban a Beethoven la consideración de "pianista" (no diríamos de "virtuoso"), y desdeñaban lo que ellos llamaban su "falta de escuela". En cambio, es sintomático el hecho de que pianistas jóvenes, como el checo Ignaz Moscheles (Praga, 1794), que llegó a ser el pianista más brillante después de Hummel y antes de Chopin y que procedía de la técnica de Mozart y Clementi, en el Conservatorio de Praga (luego fué también discípulo de Albrechtsberger) se procurase a hurtadillas las composiciones de Beethoven que Denys Weber, director de aquel centro de enseñanza, le prohibía. Moscheles cuenta en sus Memorias cómo copió para su uso la Sonata Patética, que no podía comprar por la modestia de sus límites pecuniarios, y cómo, al seguir afanosamente la producción pianística de Beethoven, fué formándose su propio estilo que es el que, desde él a Liszt, se ha llamado el estilo "orquestal" en el piano. Otras gentes, no pianistas de profesión, sino críticos, didactas y profesores de criterio avan-

zado como Johann Wenzel Tomaschek, bohemio también, incurría en ese "apasionamiento" que tanto se reprochó a los críticos, y que no era sino reflejo del espíritu del tiempo, diciendo que Beethoven podría no ser "un pianista", pero que era, en cambio, "el pianista": "el pianista" ideal para los ideales románticos: el compositor sin par de la música que el momento pedía al piano. Tomaschek, a quien se llamaba "el Schiller de la Música", compositor serio y minucioso, reunía en su casa, en una especie de "Conservatorio libre", a multitud de jóvenes artistas (Eduardo Hanslick, entre ellos) quienes irían esparciendo la semilla de sus enseñanzas, alguna de las cuales fructificó en Roberto Schumann. El entusiasmo de este hombre generoso es de la primera hora y data de la visita de Beethoven a Praga en el año 1796, cuando tocó ante un público desbordante la Sonata en *La* (nº 2 de la op. 2) y el concierto en *Do*, op. 15. Posteriores audiciones lo confirmaron en su idea de que Beethoven era "el gigante entre los pianistas", de todo lo cual ha dejado memoria en su Autobiografía (1845 y siguientes).

Un "desideratum" como el mencionado no se alcanza en un momento, ni tampoco el estilo de escritura pianística, ni la forma de las obras, sino que es fruto de una larga elaboración. Beethoven fué quien la maduró en gran parte durante su juventud. Antes de llegar a los cuarenta años esta primera fase del estilo había dado ya cuanto podía dar de sí.[3] Precisa, después, la progresiva mejora del instrumento, que Beethoven sigue con afán. Cabe, pues, pensar en tres grandes etapas de obras pianísticas en Beethoven que habrían estado atemperadas a lás condiciones mecánicas del instrumento, aunque pugnase incesantemente por rebasarlas. La división del arte de Beethoven en "tres estilos" y no simplemente en "tres períodos" (que abarcarían el resto de sus producciones) fué propuesta desde 1852, después de un primer ensayo de clasificación hecho por Fétis, bajo el título de "Beethoven et ses trois styles" por un escritor ruso de Livonia (que escribía en francés), Wilhelm de Lenz (1808-1883). Su libro gozó de mucha resonancia y, a pesar de insuficiencias de detalle, sigue manteniendo su tesis a través de autores más recientes, como Vincent D'Indy, Paul Bekker, J. G. Prod'homme y Eric Blom, unos "in extenso", el último más bien como "landmarks", toda reserva hecha. Para Liszt, solamente se puede dividir la obra pianística de Beethoven en dos grandes partes, puesto que como la forma y el sentido expresivo, o contenido de las sonatas no progresa paralelamente, una discriminación ajustada al hecho musical propiamente dicho resulta más exacta así, ya que la división en "tres épocas" no sería sino la división demasiado general que puede extenderse a todos los artistas como una primavera, estío y otoño de su genio, o una floración, madurez y superación, según podría decirse de Rembrandt, por ejemplo, entre cuadros como "La lección de Anatomía", "La ronda nocturna" y "Los Síndicos"; en Velázquez, "Los borrachos", "Las hilanderas" y

"Las Meninas"; en Miguel Angel las épocas de David, del Moisés y del Descendimiento; en Bach los períodos de Weimar, Coethen y Leipzig... "La base en que se funda la división en tres períodos de la música pianística de Beethoven, dice W. H. Hadow,[4] no puede ser estrictamente cronológica, por la simple razón de que no llegó a dominar todos sus medios simultáneamente, y por que cuando pudo tratar el piano con entera libertad estaba todavía dominado por la sugestión de la orquesta". Así ocurre que la segunda Sinfonía (op. 36) sea en estilo y carácter más temprana y más inmatura que alguna de sus sonatas para piano como la Op. 27, 28 y 31, que la preceden cronológicamente, mientras que el quinteto de cuerda en *Do mayor* (op. 29) y la sonata para violín en *do menor* (op. 30 nº 2), con el Concerto en *do menor* (op. 37) constituyen para ese comentarista un punto de transición. La división aceptada por los autores más recientes viene a establecerse, dentro de las sonatas para piano, de este modo:

PRIMERA ÉPOCA: (1795 a 1800). *Sonatas op. 2 a op. 22* (1ª a 11ª)
SEGUNDA ÉPOCA: (1801 a 1814). *Sonatas op. 26 a op. 90* (12ª a 27ª)
TERCERA ÉPOCA: (1815 a 1822). *Sonatas op. 101 a 111* (28ª a 32ª)

Entre las composiciones que se incluyen dentro de la primera época figuran doce tríos, dos sextetos, la serenata para trío op. 8 ("Trío Serenata"), el "Septimino" op. 20 y los seis cuartetos de la op. 18. En la segunda se encuentran los grandes tríos 4, 5 y 6, dedicados a la Condesa Erdody (en *Re* y *Mi bemol* mayor, op. 70) y al Archiduque Rodolfo (en *Si bemol* mayor, op. 97), las cinco sonatas para piano y violín (de la 6 a la 10), entre ellas la Sonata a Kreutzer op. 47, los cinco cuartetos op. 59 (7, 8 y 9), op. 74 (10) y op. 95 (11), "Fidelio" y las overturas de "Leonora", "Coriolano" y "Egmont", el Concierto para violín y los Conciertos para piano op. 58 *(Sol M)* y op. 73 *(Mi bemol)*, la Fantasía para coros y orquesta op. 80; en fin, si la Primera sinfonía está todavía en la primera manera, pertenecen a la segunda las siete centrales.[5] De la tercera época son los cinco últimos cuartetos y la Gran Fuga op. 133 para cuarteto, con la Fuga para quinteto de cuerda op. 137, la Misa en *Re* y la Novena Sinfonía.

Los rasgos sobresalientes en la primera manera consisten, para W. H. Hadow en los experimentos que Beethoven hace en el terreno del color instrumental como son sus tríos, quinteto, septeto y octeto (algunos no numerados) en donde intervienen como elementos decisivos por su carácter los instrumentos de viento. Pero Beethoven, quizá recordando burlescamente la vieja época de una música *for voices or viols*, o las primeras músicas concertadas de cámara de los franceses del XVII y XVIII, donde indiferentemente se aludía a una flauta o un oboe o un violín, a más del clave, indica que su Sonata op. 17, para pianoforte y trompa, puede serlo también (¡en 1800!) para

piano y violín, *oder Bratsche, oder Violoncello, oder Flöte, oder Oboe, oder Clarinette,* aunque más bien haga irónica alusión a los destinatarios intercambiables de la música operística italiana de aquel momento. En esa época se encuentran obras curiosas por sus combinaciones instrumentales, aparte de los mencionados: tres dúos para clarinete y fagot y un dúo para una caja de música, no numerados, el trío en *do* para dos oboes y corno inglés, numerado como op. 87, combinación que también utiliza para las variaciones sobre el aria de Mozart *La ci darem la mano* (en 1795), la Sonatina y Adagio en *fa menor* para mandolina y platillos ("cymbals", sin número, que autores prudentes consideran de una paternidad dudosa) y otras obras para instrumentos de viento, con cuerda o sin ella, que datan principalmente de los años 1792 al 97. Aunque las sonatas para piano y violín, de la 6ª a la 10ª pertenezcan cronológicamente a la segunda época, Hadow prefiere incluir las ocho primeras en el primer período a causa, sobre todo, de su estilo flúido y fácil, en donde los caracteres de la segunda manera no están muy claros todavía, más cercanos en cambio a los de las dos sonatas para violoncello op. 5. Lo que no parece tan aceptable es que la Segunda Sinfonía pertenezca aún a esta época. El influjo de Haydn y de Mozart, tan claro en los tríos op. 1 y 3, donde tantos rasgos hay ya propios de Beethoven, se encuentra, en la primera época, en los comienzos de alguno de los cuartetos op. 18, en donde, en seguida, Beethoven se presenta de un modo inequívoco; al paso que es el influjo de Mozart lo que domina en los dos primeros conciertos para piano. Incluso en el segundo de ellos (que lleva el primer número de orden) el recuerdo de los *singspiele* es evidente, como el primer tema del rondó, mientras que el segundo es una canción popular austríaca. ¿Qué hay de todo eso en la Segunda Sinfonía? La genealogía no se desmiente, está claro, pero Beethoven en ella no es ya un adolescente.

Refiriéndose a los poetas ingleses del primer Romanticismo, Hadow dice que el segundo estilo de Beethoven se diferencia del primero en un modo comparable al que separa a Wordsworth y Keats respecto de sus predecesores Cowper y Thomson. Es, en efecto, a Keats a quien convendría comparar al Beethoven de la Segunda Sinfonía, mejor que no a sus propios contemporáneos, en este momento. Pues que si los tiempos lentos de alguna sonata de esta segunda época hacen pensar en las nostalgias de un Thomas Gray (que murió al año siguiente de nacer Beethoven), el estilo de éste, todavía enteramente dieciochesco es, como lenguaje, otra cosa: sin embargo, el tono heroico de los himnos y odas le acerca a un Schiller, en la siguiente generación de poetas alemanes, mientras que el aire simple y popular que Schiller preconizaba para los incipientes románticos de su momento y lugar, sólo llega en la música alemana de este tiempo en el lied popularizante, matizado con

inflexiones que van a filtrarse en el arte de más elevado porte, para darle un colorido en seguida predilecto del Romanticismo.

Un elemento nuevo (siempre en términos relativos) entra en la música de esta época de Beethoven, que Mozart no había conocido aún y que los románticos tempranos evalúan insistentemente: es lo imponderable, lo inefable, la puerta abierta al infinito que abre la llave genial. Precisaba encontrarlo. Los románticos sabían que existía en alguna parte; pero ¿dónde?. Desde este instante, la música no es ya una sucesión de sonidos a los que reúne el sentimiento de la armonía. Hay en ella algo que no es solamente acústico, simple fenómeno sonoro. El ingreso de este algo, indefinible, aunque indudable para la intuición, dentro de lo material del sonido, es lo que el Romanticismo aporta al arte y lo que acarrea el cambio de estética. Por ello, el arte musical se convierte en una síntesis de dos fenómenos: uno, natural, sonoro; otro humano, estético. De ambos se compone el fenómeno "música". Desconocerlo, como Eduard Hanslick lo desconocía aún a la altura de 1854 (en su *Vom Musikalisch-Schoenen)* es cerrar los oídos a la realidad de un arte que había hecho ya su carrera y que, pocos años después, iba a ponerle insuperable remate en *Tristan e Iseo.* Hanslick, con su ciencia *one sided,* en la que olvidaba la mitad de ese concierto entre la Naturaleza y el Hombre, fué uno de los responsables de la reacción que se verifica en Alemania con Brahms y otros artistas. Mas semejante reacción no condujo a Bach ni a los autores italianos de "concerti", sino al Beethoven de la segunda manera.

Lo que en ella destaca, es la fuerza de Beethoven y los potentes rasgos de su carácter. Hadow señala en varias obras de ese momento *a few inequalities* y *a few mannerisms.* Desde el punto de vista académico, pueden atacarse. Desde el lógico, sus desigualdades son las que van anejas al oficio de explorador; los amaneramientos, la necesidad de hacer hincapié en ciertos rasgos a fin de asegurar el estilo. Más penetrante y más exacto es el juicio de Stendhal, cuando dice que la esencia de un temperamento genial radica en su poder para manejar los elementos de un arte en transición. Como primera consecuencia de la mayor densidad en la textura sonora y de su trabazón polifónica, la forma se amplifica, no sólo en las dos primeras dimensiones, sino en la tercera, en el sentido de la profundidad que, dentro de los términos puramente armónicos, ensanchan la tonalidad y hacen como si la perspectiva del cuadro penetrase más hondamente en el plano patético. Las sinfonías irán asumiendo una magnitud desusada; los cuartetos tenderán a ser como sinfonías recogidas en la brevedad de su elemento; pero con una intensidad de expresión que, en los últimos, sólo está equiparada en la Novena Sinfonía. Las sonatas para piano adquirirán la dimensión y la profundidad de los cuartetos. Esta dimensión de profundidad es lo que lleva a Beetho-

ven de la segunda época a la tercera. Como si arrojase un guante a sus contemporáneos, comienza con frecuencia una sonata o un cuarteto con un tema que, en rigor, puede calificarse de insignificante ("tomad un tema cualquiera construído dentro de la armonía", escribe en sus cuadernos de conversación, de 1813) para hacerlo motivo en seguida de insospechados desarrollos, fruto de una imaginación, específicamente musical, soberbia. Es el caso de sus variaciones, que pueden tomar pie en un tema sin apenas valor, como el del vals de Diabelli; e incluso el de sus inagotables desarrollos rítmicos sobre motivos muy breves, tratados en inversión, como en su Cuarteto en *Mi bemol,* op. 127, que anticipa los desarrollos rítmicos de la Gran Fuga Op. 133, ejemplos típicos ya de la tercera manera.

Desde las primeras obras del período inicial Beethoven tiende a afirmar este poco aprecio por el motivo en sí mismo, de manera que los "segundos temas" tienen débil relieve en algunos casos, lo cual hace que maestros distinguidos incurran en equívocos graciosos, tomando por segundo tema alguna frase de transición mejor conformada que ellos mismos, porque incluso titubean varias veces antes de afirmarse como tales.

Las relaciones tonales sobre las que se construye la sonata pierden la rigidez "clásica", que había durado bien poco tiempo, y se enriquecen constantemente, en primer lugar por las relaciones de un tono con los situados a una distancia de tercera, mayor o menor, superior o inferior.* La presencia de algunas armonías, como la séptima disminuída, que era utilizada originalmente por su valor melódico, o episódicamente, si armónico, tiende a afianzarse como valor constructivo o elemento tectónico desde la segunda época, como es el caso del cuarteto en *Do mayor,* Op. 59, nº 3, con sus armonías insistentes de séptima disminuída que, tratadas melódicamente como segunda aumentada en el Andante con moto, le dan un singular colorido, o bien la segunda menor del tono, segunda frigia, en el Cuarteto en *fa menor* Op. 95, verdadera nota polar que, como sexta napolitana, influye poderosamente en el desarrollo constructivo de la obra; o el valor expresivo de la novena menor en el Cuarteto Op. 74 y en el 133. Modulaciones "inesperadas", según el cri-

* Estas relaciones, cuando son modales, aparecen corrientemente en los compositores del Concerto barroco, como en Corelli (Op. 6 nº 1) *(Re-si-Re), Geminiani* (Op. 3 nº 1) *(Re-si-Re),* como reminiscencia de la variación en menor, en la Suite, cuya igualdad tonal sigue el Concerto primitivo. De los seis Concertos de Brandeburgo, de Juan Sebastián Bach, cuatro (1º, 2º, 4º y 5º) presentan esta alternativa *M-relativo m-M.* Así se aclara la falta de tiempo lento en el tercer concierto, cuyos dos allegros en *Sol mayor* están separados solamente por un compás en el que se presenta la dominante de *mi menor,* lo que indica que debería haber seguido un movimiento lento en ese relativo menor, quizá improvisado. Una relación de subdominante *con cambio de modo* se encuentra en el Concerto en *sol menor* (op. 6 nº 1) de Vivaldi, que en lugar de presentar el tiempo lento en *Do mayor,* lo hace en *do menor.* Sobre este asunto de las relaciones tonales en terceras, véase más adelante, cap. VI.

terio conservatorial, provienen de estas circunstancias, que garantizan su lógica, aunque sea poco usual, *insólita.* La importancia que Beethoven da en este período a las introducciones y a las codas no es fortuita: sirve para afianzar la arquitectura, como los arbotantes en las catedrales góticas, demasiado frágiles, por aéreas.

El aspecto dramático de algunas obras de Beethoven derivadas directamente de la escena, tanto en *Fidelio* como en las overturas, es colateral de la creciente expresividad de su música sinfónica o de piano y cámara; pero el sentimiento, bien que humano, en éstas, tiende a su abstracción, a un modo de expresión no identificable con peripecias dramáticas, sino de un patetismo no sujeto a la literalidad, por eso *inefable,* en su sentido etimológico más estricto. Este camino lleva hacia la tercera manera, en la cual alcanzan un grado de elevación, sublimación (al pie de la letra también, es decir, su disolución en el espacio), expansión de todos los caracteres apuntados sin que intervengan otros notoriamente nuevos o diferentes: una especie de proceso como el que en el reino vegetal lleva desde la floración a la dehiscencia. Pero lo que va a perpetuar la especie no son precisamente las semillas del estilo, que hasta un momento tardío recuerdan más o menos ceñidamente el giro o el corte de frase mozartiano,* sino sus consecuencias dentro de la facultad amplificativa de Beethoven. Ocurre con ello, como es fácil de comprender, que no fuesen sus contemporáneos como Schubert, quienes anudasen su red en aquellos toletes... El tercer estilo de Beethoven quedará en el aire, flotando en nubes incoercibles durante algún tiempo, dentro de las nuevas fases del Romanticismo. Solamente sonada la segunda mitad del siglo comenzará a ser comprendido; más tarde aún será continuado, por lo menos en la intención, que es el caso de Franck.

Se ha comparado la tercera época de Beethoven con la segunda parte del *Fausto.* Incluso se ha hecho de lo "faústico" toda una filosofía que, en efecto, ha terminado, no con la decadencia del occidente, sino con la disolución del imperio faústico, conforme las consecuencias del tercer estilo de Beethoven se disolvían en la atmósfera lírica al arrancarse de los fundamentos tonales; propensión netamente alemana que puede retrotraerse a Mozart inclusive, y que de peldaño en peldaño llevaría hasta la extremidad de la actual escuela vienesa. El elemento faústico está presente en Beethoven desde algunas obras de su primera época, y ya apuntaba en obras como *La Flauta Encantada,* para seguir intensificando su evanescente esencia por todo el teatro romántico, de Weber a Wagner, y por todo el pianismo romántico, de Schumann a Chopin y Liszt. Las bodas de Fausto, alemán, y Helena, griega, no dieron, sin embargo, el vástago que Goethe vaticinaba para

* Como en el segundo trozo del *Grave,* en el Cuarteto Op. 135, que parece recordar el final de la Sinfonía en *sol menor.*

el arte del siglo XIX. Menos podría aún su faustúnculus, que llevaba irrisoriamente el nombre de Wagner en el drama goethiano, hacer viable al hombre sintético, que en la Sinfonía Doméstica, de Strauss, clama alegremente ¡Papá! desde el fondo de su probeta. Con la Novena Sinfonía y la Misa Solemne, las Hammerklavier Sonaten y los cinco últimos cuartetos, ese mundo se acerca a su fin. Su fin está en el cielo del Empíreo. La vida tiene nuevas exigencias. Precisan nuevos caminos, *Neue Bahnen,* como Schumann decía, que nos acerquen a mundos distintos donde la vida brota con nuevas fuerzas y, otra vez, con sus eternas ansiedades.

La música instrumental de la segunda mitad del siglo XVIII en adelante se basa en el concepto de la forma Sonata tal como, después de largos ensayos, se modela en los grandes clásicos de esa época, principalmente con Carlos Felipe Manuel Bach, Muzio Clementi, Haydn y Mozart. Esta forma es la misma en el instrumento *a solo* por excelencia, el clave o el pianoforte, que en la Sonata concertada en trío y cuarteto o la Sonata para orquesta, o Sinfonía, sin otras limitaciones que las que sugiere el medio instrumental con sus peculiaridades características y una propensión a mayor longitud y elaboración cuando el medio orquestal es más rico: la Sinfonía de orquesta, por ejemplo, respecto de la Sonata para teclado.

La Sonata de esta época, o sea la Sonata llamada "clásica" se compone de varios movimientos (dos a cuatro). El primero de ellos es el típico de la Sonata propiamente dicha: su estructura se denomina, por esa razón, "primer tiempo de Sonata", y, en rigor, puede subsistir por sí solo, a lo que tenderán los compositores posteriores al período del "clasicismo vienés", tras de varias reformas. Los movimientos restantes quedan en la Sonata como reminiscencia de los distintos aires de danza de la Suite, aunque sin estar sujetos ya a una tonalidad general, sino que se escriben en los tonos próximos al fundamental de la Sonata, que es el del primero y último tiempos. El segundo movimiento es, normalmente, un tiempo moderado, cantante, procedente del tipo "aria" o del tipo "lied", frecuentemente tratado en variaciones. Un minueto en el tono suele ocupar la parte central, mientras que el último andamento es un aire vivo, más o menos reminiscente del rondó o de la giga.

La sonata de Clementi, próxima a sus antecedentes italianos, consta solamente de dos tiempos, sin minueto; en ella se encuentran muchos rasgos propios del pianismo "clásico", que proceden en parte de Domenico Scarlatti, el más grande de los escritores de sonatas anteriores a la forma del clasicismo vienés, cuyas "Sonatas" o "Ejercicios" o "Caprichos" constan de un solo movimiento, un solo tema y son reminiscentes de los giros propios a la "suite". En Carlos Felipe Manuel Bach se encuentran ya tres movimientos, de los

cuales el primero es un *allegro,* el segundo un tiempo más moderado o bien un minueto, y el último un tiempo vivo que puede ser un rondó, un minué o un tema con variaciones. Esta división en tres partes es la normal en Haydn, aunque algunas tienen aún dos movimientos y sólo una tiene cuatro. La agógica de esos movimientos es la misma que la de Carlos Felipe Manuel y el carácter de los tiempos viene a seguir la misma norma, aunque sólo una vez termina Haydn una de sus Sonatas con un tema variado. Mozart prefiere guardar su libertad en el movimiento y en el carácter, pero la división tripartita es casi general en él. Hay ejemplos curiosos, como el de la Sonata 282 del Catálogo de Kochel, que se compone de un *adagio* seguido de dos minuetos; otra, como la número 284 del mismo Catálogo se compone de un *allegro,* una polonesa y un tema variado. En cambio, la famosa Sonata número 331 comienza con unas variaciones en andante, sigue un minueto y se termina con el famoso rondó "alla turca". Las dos últimas composiciones de Mozart, en este género, parecen predecir algo del espíritu beethoveniano: la penúltima es una Sonata en la cual el rondó final está construído en forma "primer tiempo de sonata" (K. V. 457), obra a la que se suele preceder de la Fantasía (K. V. 475) compuesta después, la cual comienza con un *adagio,* continuado por un *andantino* y termina con un *allegro* en el curso del cual se reproduce el *adagio* inicial, libertad de forma que se diría ya "romántica", y que corresponde al sentimiento grave, dramático, del primer tiempo en contraste con el exuberante, fogoso final.

La importancia en la estructura del "primer tiempo de sonata", consiste en la oposición tonal y de carácter de dos motivos diferentes, juego que procede de la Fuga. Una sección inicial expone ese material temático, el primer tema en la tonalidad principal, el segundo en la de la dominante, o sea a la quinta ascendente (salvo si el modo es menor, en el cual el juego tiene otras combinaciones). Una segunda sección combina ambos temas en variedad de maneras, donde el sentimiento, la invención del compositor, se pone a prueba, mientras que la tercera sección reexpone ambos temas en la tonalidad principal. Este esquema se verá modificado en seguida en infinidad de invenciones. En Beethoven, poco a poco, llegará a no ser sino la base o soporte o esqueleto estructural de una combinatoria extremadamente rica, dictada frecuentemente por episodios sentimentales, de índole expresiva, cuya procedencia dramática se pone de manifiesto en algunas ocasiones, aunque en la mayor parte de los casos queda encerrada en el secreto íntimo del compositor. Los otros movimientos de la sonata beethoveniana guardan más fielmente memoria de sus antecesores, aunque se amplíen y llenen de un contenido más rico en patetismo y expresión, en todos sus aspectos, melódico, rítmico y armónico; también como manera de escritura pianística y colorido general o de los detalles.

Dentro de la "primera manera" hay ya ejemplos elocuentes de la idea expresiva de Beethoven, en la región de las sonatas pianísticas. Es el muy conocido de la Sonata en *do menor,* Op. 13, editada desde 1799 (al año siguiente de compuesta) bajo el título de "Grande Sonate Pathétique", o bien todavía, como Vincent D' Indy señala, el *largo* de la Sonata en *Re mayor,* Op. 10 nº 3. En general las obras de este primer período de la producción beethoveniana siguen de cerca las de sus predecesores. El carácter de los motivos, el tratamiento de ellos y la manera de escritura, cercana al estilo ornamental llamado "galante", son de los maestros anteriormente citados, pero aquí y allá se escuchan acentos de una hondura inédita.* [6]

La obra catalogada con el primer número de orden se compone de tres tríos, probablemente comenzados en Bonn. La Op. 2 está integrada por tres sonatas de piano *(fa menor, La M, Do M)* dedicadas a Haydn, todas ellas en cuatro movimientos. Los iniciales son en "Allegro", los que siguen son tiempos lentos en "Adagio" o "Largo appassionato" tratado en "lied" o sea, en forma de improvisación melódica. El tercer movimiento de la primera sonata es el minueto habitual; pero en la segunda sonata aparece ya una nueva manera del minué, un "scherzo", que, mientras guarda la estructura típica presenta caracteres de mayor originalidad de invención. Este primer scherzo es aún muy semejante al minueto, mientras que el de la sonata tercera tiene rasgos más originales. D'Indy encuentra que Mendelssohn se inspiró en él al escribir el tema del scherzo de su Sinfonía Italiana. Los tiempos finales derivan del rondó; menos, el de la primera sonata; más, el de la segunda.

La cuarta Sonata, o sea la que sigue a éste grupo de tres con que comienza la serie beethoveniana, varía según los editores. Unos colocan en ese lugar la "sonata fácil" o sonatina en sol mayor, compuesta en 1796 y catalogada como Op. 49, nº 2. Otros editores numeran esta sonatina y la precedente (compuestas en 1799, ambas en dos movimientos) en el 19 y 20 lugar de la serie, mientras que dan el cuarto número de orden a la Sonata en *Mi bemol,* Op. 7, así por ejemplo el italiano Alfredo Casella y el americano D. N. Burk. Eric Blom, que no las numera, coloca la anterior también en el cuarto lugar. La numeración de D'Indy sigue el orden cronológico.

Las tres sonatas de la Op. 10 constan solamente de tres movimientos, pero hay en ellas detalles que las alejan del patrón tradicional, tanto en la factura de los temas como en el proceso modulatorio y en el desarrollo que D'Indy califica de "desarrollo dinámico". Esas sonatas, en efecto preparan la llegada de la en *do menor,* op. 13, "Grande Sonate Pathétique", así titulada en francés, y que es ya la primera aparición del genio inequívoco de Beethoven en el área de la música de teclado.

* El mínimo y el máximo en la originalidad de B. en este período puede encontrarse contrastando la Sonata en *La mayor,* Op. 2 Nº 2 con la Op. 13. *Patética.*

La octava Sonata, Op. 13, escrita en 1798 se compone de tres movimientos, todos ellos unidos por un motivo generador, (que es lo que en la terminología de la escuela franckista se llamará "célula generatriz").

La introducción del primer tiempo en movimiento "Grave" es ahora, una novedad beethoveniana, pero que tenía ilustres antecedentes en la sonata barroca. De un acento inconfundible, constituirá un procedimiento que no habrá de seguir Beethoven en este género de música, aunque sí en sus cuartetos. La unidad entre los dos motivos que componen el "Allegro molto e con brio" es asimismo de un carácter beethoveniano, pero vienen a seguida rasgos vivos que contrastan luminosamente con el tono dramático de aquéllos. El soberbio "Adagio cantabile" es un gran lied en cinco períodos lleno de un contenido profundamente dramático, tras del cual, como entreabriéndose las nubes cargadas de tormenta, el sol reaparece en el rondó, con su tema basado en la "célula", fácil de percibir en seguida. Desde tiempo atrás se tocaba este rondó con la técnica ligera del clasicismo mozartiano; pero ya Lenz advertía que se trata de un "rondó patético" y que precisa darle la unidad de expresión general de la obra.

Las dos Sonatas de la Op. 14 están asimismo en tres movimientos: la primera, Allegro-Scherzo-Rondó; la segunda, Allegro-Andante (lied)-Scherzo. Este se basa en un tema de un carácter más bien minuetesco, tratado en forma de rondó. Por fin, la undécima Sonata Op. 22 en *Si bemol,* es, otra vez, un ejemplo de *Grande Sonate,* así publicada en 1802 (compuesta en 1800), en cuatro movimientos, con un gran tiempo lento, "Adagio con molta expressione", cuya estructura sigue de cerca la de la forma "primer tiempo de sonata". Con esta obra se cierra el primer período, para entrar en el segundo, en el año 1801, con la duodécima Sonata, Op. 26, las dos de la Op. 27, "Quasi una Fantasía" y la Op. 28, llamada "Sonata Pastoral", que ocupa el número décimo quinto de orden.

Una consideración especial hace que se encuentre en las Sonatas Op. 26 y Op. 27 el comienzo de esa nueva "manera", una segunda época en su producción de esta índole. Es que, en ellas, se muestra ya de un modo inequívoco la necesidad de transformar los tipos habituales de forma anteriores a impulsos de la interna presión expresiva; poética, si se quiere, "romántica". Bien que las sonatas de la época anterior consten de tres o cuatro tiempos y cualquiera que haya sido el sentido dramático que las inspirase, la forma general es la tradicional: primer tiempo de sonata; minué más o menos modificado en su carácter "scherzoso"; tiempo lento cargado de hondas expresiones patéticas; finales en movimiento vivo.

Al entrar en esta nueva época, una renovación de las formas va a anunciarse desde el primer instante, para continuar cada vez más profundamente en el curso de catorce años. El aspecto poético con que comienzan las sonatas Op. 26 y 27 parece decidir a Beethoven a un abandono del tipo "primer tiempo de sonata", reemplazándolo por un movimiento de construcción más libre. Pero esta sustitución es provisional. Lo que en realidad ocurre es todo lo contrario. Beethoven va sustituyendo los movimientos derivados de la antigua Suite por trozos construídos según el esquema del "primer tiempo": así en los finales, en donde desaparece el modelo rondó, mientras que el minué, tímidamente coloreado desde las primeras sonatas por el espíritu juguetón e irónico del "scherzo", adquirirá rápidamente un aspecto netamente beethoveniano, hasta ir a parar en los "grandes scherzi", de gran desarrollo, propios de su original genialidad. El ascendiente de la forma "primer tiempo de sonata" es tan grande en Beethoven, y su deseo de "construir" con firmeza, tan acusado, que en sus obras de esta época, ya las de piano, ya sonatas para violoncello o violín o los cuartetos de la Op. 59 vienen, en casos, a tener varios de sus movimientos en la "forma sonata".[7] ¿Qué significaban, pues, aquellos primeros movimientos de las sonatas Op. 26 y 27?. Menos acusado en la primera de ellas, más transparente en las tituladas *Sonata quasi una fantasía*, el propósito de Beethoven consiste en dotar a la Sonata de un largo preludio, de una composición libre en estilo, no a la manera de la improvisación barroca, sino modelada sobre la inspiración del momento, según el estado de ánimo, dominado por la poesía: pero esta actitud no predomina en el concepto general de la forma; es, solamente, la consecuencia pasajera de una inspiración especial, cuya libertad contrastará con el deseo de construcción de Beethoven en los demás casos en donde no es aquella disposición transitoria de ánimo la que dicta su música. Semejante alternativa entre la forma libre, propia a la inspiración poética, y la forma sólidamente arquitecturada, cualquiera que fuese la presión interior del contenido expresivo, constituye una larga lucha que llena todo el período central de la producción beethoveniana. En el tercero veremos que, al fin, es aquel principio liberal, romántico, el que vence a este otro, para amenazar con la disolución de la forma, implícita en ciertos casos en algunas obras de la última manera; pero para crear, con ello, nuevos puntos de vista que son los propios de la música romántica.

Otras particularidades referentes a la técnica interna de la construcción aparecen en este segundo período. Algunas, como las relaciones tonales entre los motivos sobre cuyo juego se sostiene la obra repercutirán en los compositores posteriores; la unidad orgánica, obtenida por la presencia de giros homogéneos, o "células" generatrices, como ya hemos visto en la Sonata Patética, se hará más íntima y estrecha, en la Sonata Op. 28, dedicada a Sonnenfelds,

en la Op. 31, nº 3; sobre todo, en la Op. 57 *Appassionata,* dedicada al conde de Brunswick y en la Op. 81, conocida por *Los Adioses* y dedicada al Archiduque Rodolfo.

Estas dedicatorias tienen, en el nuevo siglo, una importancia especial, pero no son, en rigor, sino la transformación de la antigua costumbre de los encargos. Beethoven no está ya al servicio de ningún magnate, aunque los magnates, que abundan en Viena, son quienes hacen vivir el arte con su munificencia, otorgada generosamente cuando un artista presenta una de sus obras a cualquiera de aquéllos, si éste se digna acogerla bajo su nombre. El procedimiento era muy viejo en el terreno literario y de la liberalidad de los dedicados dependía a veces la impresión de la obra. Al fin y al cabo, no era sino el modo con que el "minnesinger" llamaba a la puerta del castillo feudal. Pero en el nuevo siglo toma importancia predominante el grabador de música, el "editor",[8] que accedía a imprimir la obra y aun a pagar cierta cantidad por ella, si el autor le aseguraba cierto número de "suscripciones", de las cuales era la dedicatoria la mejor garantía, porque los amigos del magnate no dejarían de suscribirse a una obra dedicada a aquél. Es conocida la correspondencia de Beethoven con sus editores, con algunos de sus "protectores" también; y, en algún caso, la ira con que Beethoven rasgó cierta dedicatoria parece que pudo deberse más que a las razones que corrientemente se citan, al silencio tacaño del ilustre personaje. Los personajes a quienes Beethoven dedica sus obras quedan a veces muy por debajo de él, como los de Goya, cuando pinta sus retratos.

Beethoven había encontrado ya en Bonn algunas gentes de clase aristocrática, el conde Waldstein, y otras personas de la clase media más distinguida, los von Breuning, Wegeler, sin contar los músicos profesionales a quienes se ha hecho mención y que se destacaron notablemente en sus respectivas actividades. La amistad del joven Waldstein, que era ocho años mayor que Beethoven, Caballero de la Orden Teutónica de la cual el Elector Max Franz era el Gran Maestro, le fué muy importante para entrar en contacto con las grandes familias vienesas que por gusto y afición, por un sentido de deber aristocrático también, protegían a los artistas. Entre los aficionados a la música "moderna" de aquellos momentos se contaba al barón van Swieten, que había traducido para Haydn los textos de sus últimos grandes oratorios, y las familias Lichnowsky, Lichstein, Browne, von Gleichenstein, Swarzenberg y otras. El violinista Schuppanzig, director del cuarteto privado del conde Lichnowsky, fué uno de los primeros amigos del joven renano, recién llegado a la capital del Imperio, y con aquél, el violoncellista Zmeskall con Domanowecz, secretario de la Corte; el violinista Krumpholz, algunos de cuyos descendientes viven todavía en Viena; el pianista Hummel, que fué

discípulo de Mozart, y otros artistas que fueron quienes escucharon por vez primera las composiciones para piano y las de cámara de Beethoven.[9]

Al conde Lichnowsky, en efecto, están dedicados los tres tríos Op. 1 así como la *Sonata Patética.* Otras sonatas de la primera época lo están al conde y a la condesa Browne, familia rusa a quien, al dedicar Beethoven sus tres tríos Op. 9, dice textualmente: "Al primer Mecenas de su Musa, la mejor de sus obras". Otra familia, la de los condes von Braun a quien Beethoven dedicó sus tempranas Sonatas Op. 14, tuvo gran importancia en el teatro lírico de la capital; sus relaciones, en este sentido, con el músico fueron grandes, aunque no tan eficaces como él lo habría deseado.

Las sonatas de la segunda época están dedicadas a Lichnowsky, Lichtenstein, Waldstein y Brunswick, a la linda condesa Julietta Guicciardi, al archiduque Rodolfo (a quien dedicará obras mucho más importantes) y a un personaje entonces en boga, el escritor y filósofo Joseph von Sonnenfels, secretario perpetuo de la Academia de Bellas Artes, amigo de Lessing y de Mozart y entusiasta de Gluck. Beethoven, sin que se sepa bien la razón, le dedicó la *Sonata Pastoral,* Op. 28, que es la primeramente editada de este grupo, pero que como la Sonata Op. 26 y las dos Sonatas de la Op. 27 fueron escritas en el año inicial del nuevo siglo, en 1801.

La nueva concepción del primer tiempo de la Sonata se inicia en esa Op. 26, (dedicada a Lichnowsky), todavía sin un propósito bien claro: es una serie de cuatro piezas de carácter marcadamente romántico en todas ellas: variaciones, scherzo, marcha fúnebre y rondó. Algunos críticos dicen que Beethoven siguió en esta obra la sugestión de Mozart, acaso en su famosa Sonata en *La mayor,* K. V. 331, con su rondó "alla turca" final, o "marcha turca", como habitualmente suele denominársele. Más verosímil es pensar que Beethoven, impresionado por alguna "marcha fúnebre" al estilo francés, quiso probar fortuna con una semejante, para acomodar la cual, la insertó entre esos trozos mencionados. Parece, sin embargo, que la "marcha fúnebre" de Paer a que se hace referencia con ese motivo pertenece a una ópera cómica posterior a la composición de la sonata. De cualquier modo, es el primer ensayo de Beethoven en un tipo de música que tendrá una especie de apoteosis en la *Sinfonía Heroica,* ya por sí sola un verdadero poema. El tratamiento expresivo del ritmo, en la pieza para piano, su denso dramatismo, son consecuencia de lo que Beethoven iniciaba ya en el "Grave" de la Sonata Patética y si las variaciones del comienzo y el scherzo tienen un color vago, de ensueño, el abrupto contraste del rondó final con la marcha fúnebre no es sino una anticipación del que más tarde se encontrará entre esos mismos movimientos en la Sinfonía Heroica. No es este tono, sino el del ensueño, el que va a confirmar su carácter poético y el modo de improvisación en la sonata que mejor muestra la idea de Beethoven de dotar a sus

sonatas de un preludio al viejo modo de los organistas antiguos, pero con un contenido poético enteramente propio del sentimiento romántico. De los preludios con que comienzan las dos sonatas Op. 27, la primera tiene rasgos ornamentales más acusadamente barrocos; el de la segunda, conocida por *Mondschein Sonata,* como si sugiriese un sentido de improvisación bajo la luz de la luna, es ya tan típico de la música romántica que Chopin mismo no escribirá Nocturnos mejor caracterizados. Ambas composiciones de la Op. 27 llevan el subtítulo de "Sonata quasi una Fantasía", y "Fantasía", en este caso, tiene una acepción que conviene que no nos confunda, ya que no se trata propiamente de una improvisación informe, sino que, incluso la improvisación misma, era un arte sumamente cultivado, en la minuciosidad de sus preceptos, hasta Beethoven inclusive. *Quasi una Fantasía,* no significa, según se traduce malamente, "Casi una Fantasía", sino "Al modo" de una Fantasía.

La Fantasía, en efecto, era una vieja forma nacida en tiempos del Barroco, época estilística en la cual conoció su auge y de la cual deriva su cualidad prominente: la riqueza ornamental. Esta ornamentación era, normalmente, improvisada. Los motivos fundamentales, ya fuesen las líneas de una pieza polifónica, ya el tema de un coral, permanecían sustancialmente en la base de la Fantasía y sus notas eran como puntos de apoyo donde se basaba el arte del ejecutante para la ornamentación "ex tempore". La Fantasía tenía, pues, como principio formal, el de la obra cuyas melodías se ornamentaban; esto no era sino una especie de Fantasía de primer grado, pues que la ornamentación se hacía sobre el texto mismo de la obra. Tal costumbre fué indispensable en el siglo XVII y en parte del XVIII hasta el punto de que los violinistas "a solo", los organistas y los clavicembalistas ornamentaban indefectiblemente todos los tiempos lentos de una obra.[10] La necesidad de ajustarse a la melodía fundamental le obligaba a no dar demasiado vuelo a su imaginación y, por otra parte, había otra causa de restricciones, a saber, la necesidad de permanecer dentro del estilo. La improvisación era, pues, un arte meticuloso, mucho menos libre de lo que se puede creer a primera vista, y parece ser que fué Hummel el último improvisador, ya en plena época beethoveniana, que sabía cómo se debían ornamentar los tiempos lentos de Mozart. En principio, la Fantasía era el resultado final de esta ornamentación, improvisada en la especie, pero muy preparada en cuanto a género. Un tipo de ornamentación riguroso, en forma tanto como en estilo, era la variación: Fantasía, Improvisación, Variación, son pues tres cosas que iban unidas en los primeros tiempos. Poco a poco fueron separándose.

El arte de la improvisación formaba parte de la técnica de los pianistas hasta Beethoven mismo; pero, aun en éste, la improvisación y la Fantasía tenían límites muy bien definidos, un marco riguroso, a fin de que la idea musical básica y su ornamentación no se convirtiesen en un fluir carente de

forma. En una palabra, se improvisaba dentro de un patrón formal. Czerny nos ha dejado testimonios elocuentes de la manera de improvisar de Beethoven, que alcanzaba niveles extraordinarios por su riqueza, su variedad, la genialidad insospechada e inagotable, que duraba, a veces, horas enteras. Riqueza de imaginación, que no conviene denominar aquí riqueza de fantasía para no confundir los términos. Así nos dice Czerny que los tipos de improvisación se ajustaban a tres formas: la forma "primer movimiento de sonata", la de "variaciones", encadenadas entre sí, con el necesario contraste y el habitual cambio de modo y de juego rítmico, y la forma "rondó". En resumen: una verdadera Sonata improvisada.

Parece ser, que, en efecto, muchas sonatas de Beethoven nacieron de esta manera. Paul Bekker refiere que, después de una de sus magníficas improvisaciones, un amigo de Beethoven se lamentaba porque aquella música gloriosa quedase perdida en el aire trémulo. Beethoven se echó a reír e, inmediatamente, volvió a repetir la improvisación en los mismos términos que la primera vez. Esto prueba hasta qué punto el arte de la improvisación (en Beethoven, por lo menos), era un arte pensado y preparado merced a una técnica de la composición tan segura como detallada en todos sus extremos. Incluso no es necesario que la "segunda vez" fuese idéntica a la primera: puede dejarse un margen a lo que es propio del instante; al paso que, al llevar al papel aquella música improvisada, cabe introducir en ella retoques necesarios para su mejor estructuración. Así ocurre, pues, que haya entre las Sonatas de Beethoven muchas páginas que guardan memoria de ese nacimiento improvisado; páginas que, al ser escritas recuerdan que nacieron como una Fantasía. De ahí su mención como *quasi una Fantasía*. Conocemos estas páginas así tituladas. Pero otras más han tenido la misma génesis sin que Beethoven nos hiciese confidencias que, al fin y al cabo, no importan demasiado al auditor: sin embargo, los analistas de la música pueden reconocer tal origen que, en las Sonatas de la segunda época, está relativamente aprisionado en los patrones formales vigentes; paulatinamente van soltándose esos lazos hasta que en el tercer estilo llegan a una libertad tan grande que, más que estimular a los compositores coetáneos, parecía desorientarlos. Páginas de las últimas sonatas, de los últimos cuartetos, de la Novena Sinfonía, pudieron desconcertar, en efecto, durante bastante tiempo después de Beethoven, a los músicos que no encontraban en ellas la razón coordinatoria, el proceso técnico, aun cuando reconociesen en su genialidad una causa buena para él y para ellas, para Beethoven y para esas obras; no para artistas menos geniales que él, sin la brújula de su genio para navegar por aquellos espacios misteriosos y recónditos.

La segunda época de Beethoven comprende lo más rico de su producción, aunque es la tercera la que contiene, en menor número, las obras excel-

sas. Las veinte sonatas que comprende aquella* (de piano, de violín y una para violoncello) suponen una cantidad "material" de obra muy superior a las veintidós sonatas, en total, de la época anterior.

Los efectos de matiz que Beethoven busca ya en las sonatas de su primera manera por la oposición entre el juego en "una cuerda" y "tres cuerdas", a veces progresivamente, por medio del pedal, se acentúan en la Sonata "Claro de Luna" cuyo "Adagio" lleva la indicación *Si deve suonare tutto questo pezzo delicatissimamente e senza sordini.* El efecto es de una suave mezcla de las armonías,** en un efecto de color muy propicio, se diría, a esa pintura lunar; sin embargo, el título de *Mondschein Sonata* no es de Beethoven, sino del crítico Rellstab. Parece que lo más probable es que Beethoven expresase en ese "Adagio" la melancolía de sus sentimientos por la falta de correspondencia que la joven condesa Julieta Guicciardi daba a sus avances amorosos: a ella está dedicada, en efecto, esa Sonata. El título de "Sonata Pastoral", que lleva la Op. 28, no es tampoco original. No lo mencionó la primera edición de Viena, en 1801, sino otra edición de Cranz, en Hamburgo. Es el caso de la "Sonata Appassionata", (op. 57) dedicada a Franz von Brunswick, cuya primera edición apareció en 1807 en la misma entidad que la Op. 28: el título por el cual se ha hecho célebre le fué adjudicado por el editor mencionado de Hamburgo, como en el caso de la "Pastoral".

El sentido de estructuración "orgánica" que va a ser una de las características más señaladas de Beethoven, aparece en esa Op. 57, en plena conciencia, con más claridad aún que en la Sonata Patética o en la Sonata Op. 31, nº 3. Junto a la *Sonata Appassionata* (nº 23 de la serie) aparece otra que lleva un número anterior a ella (nº 21), pero que parece haber sido comenzada pocos meses después: es la espléndida "Sonata" Op. 53, dedicada al conde Waldstein.*** En Alemania apareció impresa bajo el nombre de *Waldstein Sonata,* pero en Francia se la conoció más tarde con el título de *Sonata Aurora,* sin saberse bien quién le dió ese apelativo ni qué causas pudo tener, fuera del sentido triunfante, gozoso, que respira la obra entera. La unidad temática es en ella admirable y, más que una simple "célula", son los temas mismos los que se presentan bajo varios aspectos. La célula generatriz que, en gran número de casos puede no tener un gran valor por sí misma, lo tendrá muy acusadamente en la Sonata Op. 81, dedicada al Archiduque Rodolfo. Tal "célula", en efecto, es la que presentan las llamadas "armonías

* Según el cúmputo de D'Indy de 49 sonatas en total (22 más 20 más 7 en la última época) aunque la segunda manera puede ampliarse en las dos op. 23, para violín, y las dos op. 102 para violoncello.

** Esta fusión se acentúa en los temas de *corni* de *Das Lebewohl Sonata* y de la *Heroica.*

*** Publicada en 1805. La *Appassionata* no quedó terminada hasta 1806 y se publicó al año siguiente.

de corni", los melancólicos intervalos de tercera, quinta y sexta que hacen los dos corni de los postillones:



Es, pues, inequívocamente un tema de despedida. Así, en efecto, se titula la Sonata: *Das Lebewohl*, los adioses que Beethoven daba al Archiduque, en víspera de un viaje tristemente motivado por graves acontecimientos políticos. A seguida, el Andante, lleva otro título: *Die Abwesenheit*, la ausencia, mientras que el alegre final se titula *Das Wiedersehen*, al volver a verse de nuevo. Los pequeños títulos en alemán van seguidos de sendas indicaciones de matiz expresivo, asimismo en alemán. Para el primero basta la indicación tradicional de Adagio-Allegro, pero para el segundo, Beethoven radacta otra más completa: *"In gehender Bewegung, doch mit Ausdruck"*, que se traduce simplemente en italiano por Andante espressivo, mientras que el Vivacissimo final se expresa en alemán por *"Im lebhaftesten Zeitmaasse"*, germanismo sentimental de Beethoven suscitado por la invasión napoleónica a Viena, en 1809, que obligaba a la ausencia del Archiduque de la capital. Este momento coincide con un avivo de sus recuerdos musicales de los compositores del norte, y se ha señalado la semejanza entre algún motivo del "Andante expresivo" (el motivo que sigue inmediatamente al de los corni) con otro de Carlos Felipe Manuel Bach. Por otra parte este Andante comienza con otro motivo que va a tener prolongadas consecuencias en la música romántica a causa de su sentimiento doloroso, como de duda; sentido expresivo que continúa en la misma formulación hasta César Franck:



La Sonata Op. 90 que sigue a la de "Los Adioses", es curiosa en su estructura de dos tiempos solamente. La Sonata Op. 54, también está contenida en dos movimientos, pero su importancia es mucho menor. Esta nueva

Sonata Op. 90, es ya —más que las anteriores con un título alusivo al carácter general de la obra, al tono general de su sentimiento— una verdadera sonata "con programa". Se trataría aquí de expresar por la vía musical la tragedia amorosa del conde Mauricio Lichnowsky (a quien la obra está dedicada, un hermano del conde Carlos, dedicatorio de las anteriores) quien, enamorado de una actriz vienesa, la amó en secreto durante muchos años, en lucha contra los convencionalismos de la vida social cortesana, para, por fin, decidir su matrimonio con ella. Así decía Beethoven que el primer tiempo podría titularse "La lucha entre el corazón y la cabeza", mientras que el segundo sería un "Diálogo con la amada" en la paz de algún retiro campesino. Las indicaciones de movimiento y de matiz están, como en la obra anterior, redactadas en alemán, pero esta vez, con la traducción italiana debajo. La estructura "celular" es muy apretada, tanto en lo melódico como en lo rítmico: pasajes enteros se basan a veces en la sucesión de un simple motivo:



en aumentación o disminución de valores, entretejidos unos con otros. La Sonata Op. 90, que en algunos pasajes parece anunciar a Schubert, compuesta cinco años después de la precedente, está ya a la puerta de la tercera manera: ésta se presenta al año siguiente con la primera de las sonatas que traducen el instrumento "pianoforte" por "hammerklavier" siguiendo el germanismo creciente de Beethoven. Pocas sonatas integran este grupo, pero todas ellas son características de su genio en su última época creatriz.

Si el segundo estilo, o manera, estaba ya anunciado por algunas obras del primero, y el último lo está por la Sonata Op. 101, no alcanza su plenitud hasta las obras postreras: las sonatas Op. 105, 109, 110 y 111, la Novena Sinfonía, los cuartetos de 1824 y 1826. Una Sonata como la Op. 101, aunque no pueda ser incluída ya en la segunda manera, es todavía un puente, en cierto modo como lo fué en la segunda época la primera sonata *(Mi bemol)* de la Op. 27. Respondiendo al germanismo de Beethoven, sobreexcitado por los acontecimientos políticos, esta obra, compuesta entre 1815 y 16, aparece en la edición vienesa de Artaria traduciendo al alemán el nombre del instrumento para el que estaba escrita. La denominación normal hasta entonces de dicho instrumento era, como se sabe, la de "pianoforte" que, bien que construído ya en los primeros años del siglo XVIII tardó mucho, según quedó indicado, en destronar al majestuoso clavicémbalo. La mecánica del primitivo "cembalo col piano e forte" era, en efecto, pesada, ruidosa, tarda: pero tenía en cambio la inapreciable ventaja de la unidad de color en todo el teclado y

sobre todo la que le dió nombre: la de poder pasar progresivamente del "piano" al "forte", transiciones dinámicas que se harían cada vez más necesarias en la música instrumental del XVIII, de manera que ya en tiempos de Carlos Felipe Manuel Bach el "nuevo" instrumento comienza a ponerse por delante del clave. Mozart alterna en ambos, bien que prefiriese, al parecer, el clave grande. En Beethoven, la sustitución del instrumento se ha consumado.

Traducir "pianoforte" al alemán no era cosa sencilla. Beethoven dudaba entre traducirlo por "Hammer-Klavier-Flügel", "Tastenflügel" o simplemente "Hammerklavier", dejando la elección a los editores, que se decidieron por este vocablo, más fácil de adoptar. La Sonata siguiente Op. 106 lleva asimismo la indicación de "Sonate fuer das Hammerklavier" en su edición de 1819, y otra más, la 109, lo indicaba también en el manuscrito de Beethoven, pero no llegó a imprimirse con ese título, sino nuevamente como "Sonate für das Piano-Forte", por más que la dedicatoria apareciese redactada en alemán. El editor no fué el mismo que el de las anteriores y quizá el nuevo no se decidió a la germanización de un instrumento que todo el mundo conocía por su nombre italiano. En cuanto a las indicaciones de movimiento y matiz, Beethoven había comenzado a dudar ya acerca de la conveniencia de su expresividad en la Sonata Op. 90.[11] La Sonata Op. 101, redacta la indicación de sus tres tiempos en alemán, pero añadiendo por bajo (como en la anterior) la traducción italiana, más escueta que el alemán. Es interesante notar el carácter romántico de esas indicaciones: *mit der innigsten Empfindung, sehnsuchtsvoll (con affetto);* pero en la espléndida Sonata en *Si bemol,* Op. 106, la "Sonata-Sinfonía" como se la ha llamado, (más que por otras razones por la de su magnitud, amplitud de vuelo, grandeza de concepción que escapa ya del encierro forzoso en ese instrumento, pero que, cuando fué orquestada, se encontró a disgusto en una instrumentación que no nació en la mente de quien compuso la Sonata), las indicaciones de sus cuatro movimientos aparecen de nuevo sólo en italiano. Beethoven recurre últimamente al alemán en el tiempo final de la Sonata en *Mi mayor,* Op. 109, quizá porque no encontraba bien expresado en el italiano convencional el sentido de su *Gesangvoll mit innigster Empfindung.* Por fin, las últimas Sonatas Op. 110 y 111, redactan sus tres movimientos, la primera, y los dos de que consta la última, en italiano: *molto cantabile, molto espressivo,* dice la Op. 110, casi traduciendo ese último título alemán; *con brio ed appassionato, molto semplice cantabile,* en la última.

La estructura de la Sonata se amplía poderosamente en estas últimas obras, correlativamente con la hondura de su sentimiento y con la necesidad de una expresión cada vez más ceñida a su inspiración, según se desprende de esas indicaciones de matiz, que Beethoven quería más y más puntuales. La

"materia" musical de Beethoven se renueva, de tal modo que puede llenar de contenido patético la vieja forma de la Fuga, como en el tercer movimiento de la sonata Op. 101, así tratado, y cuya indicación de matiz es sumamente meticulosa *Langsam und sehnsuchtsvoll. Geschwind, doch nicht su sehr und mit Entschlossenheit:* decisión final que sigue al apasionamiento de la introducción. La Fuga está tratada según una idea de Beethoven en esta época, que consiste en combinarla con la forma Sonata, de la misma manera que el "Adagio sostenuto" de la Op. 106 es un lied en forma de sonata, seguido de una fuga. El segundo movimiento "prestissimo", que sustituye a los viejos "scherzi" en la Sonata Op. 109, es un tiempo en forma de sonata, mientras que el último, *Gesangvoll mit innigsten Empfindung* es un ária con variaciones. La fuga reaparece en el final de la sonata Op. 110; pero la página postrera de la música para piano de Beethoven, la "Arietta" de la Sonata Op. 111, es otra vez un tema con variaciones.

Fuga y Variación, pues, van a asumir un carácter enteramente nuevo en el pensamiento postrero de Beethoven, y aparecen llenas de unos valores expresivos inéditos hasta entonces, ya preparados por él mismo. Así ocurre también en los movimientos en la forma del primer tiempo de sonata, que Beethoven trata con una elasticidad, una maleabilidad adecuada a la expresión de su pensamiento. Aunque sea inconfundible del Beethoven de esta época, hay en sus líneas generales un recuerdo de las escuelas alemanas del norte, aquéllas que iluminaron con su grave severidad sus años infantiles. La Fuga en Beethoven es otro arte enteramente distinto de las de Juan Sebastián Bach; pero existe cierta semejanza de sentido, profundo en su nobleza. Sus Variaciones nada tienen ya que ver con la ornamentación melismática italiana y se acercan más, en algún aspecto de su dicción, a la variación de Bach en los temas de coral, Beethoven, sin embargo, tiende a crear en cada nueva variación un nuevo "carácter", un "modo" distinto de sentimientos. La forma "primer tiempo de sonata" está a la vez lejos de Carlos Felipe, de Haydn y de Mozart, aunque se inclina, en su libertad, a la forma inmatura de Carlos Felipe, así como en el giro de sus acentos expresivos. En unas y otras páginas la elocuencia de Beethoven es tan exuberante como elevada, y tiende, cada vez más, a adquirir una calidad inmaterial, de grandes masas de incienso, de humo sonoro, que se elevasen en la atmósfera, perdiéndose en la lejanía. Es un sentimiento de éxtasis, en su honda misticidad, de absorta contemplación profundamente alemana, que al final del siglo va a ser evocada por otros músicos germánicos, quienes, por ese hecho más que por otros, buscan su genealogía en el árbol de la música beethoveniana.

En contraste con este tono de sentimiento, un humorismo extraño, de giros cortados que se apoyan en ritmos violentos, aparece en los tiempos vivos para ser proseguido por la lenta contemplación de los movimientos re-

posados. Rasgos beethovenianos que también van a recordar los músicos del sinfonismo poemático de fines del siglo, quienes en los caracteres generales de materia, forma y sentimiento, reclaman la herencia del primero de los románticos: así se dice Bach, Beethoven, Bruckner. Pero, no sin menor razón, hay otros músicos coetáneos de los anteriores que persiguen la forma central de Beethoven en un tipo de sinfonismo que parece expresivo porque se tiñe del color del tiempo, pero que solicita sobre todo la estructura equilibrada, vertical, de las obras del segundo período. Este grupo de compositores reclama a su vez aquella descendencia prestigiosa; son el grupo de tres BBB que se enuncia como Bach-Beethoven-Brahms. Gran error. Ni los unos ni los otros tienen de su arte el concepto con que Bach entendía el arte de la Música en la primera mitad del siglo XVIII, ni Beethoven en las primeras décadas del siglo XIX. Bach y Beethoven son dos mundos distintos, sin contacto directo entre ellos. Entre Brahms, Bruckner y Beethoven media otro mundo de voluntad expresiva, de realizaciones formales. Otros mundos también, si bien éstos no sean sino simples planetas, que lucen con resplandores reflejos.

La primera de las cinco sonatas del grupo final está dedicada a la Baronesa Dorotea von Ertmann, a quien Beethoven llamaba su "Dorothea Cecilia" y que pasó por ser, durante muchos años, la mejor pianista femenina de Viena, discípula suya, después de haberlo sido de Wilhelm Rust, hijo del famoso Friedrich Wilhelm a quien algunos musicólogos consideran como un precursor de Beethoven. La baronesa ("Freyin", como traducía Beethoven el título), sobresalía en la expresión delicada, romanticista, y su repertorio se componía de algunas de las sonatas de Beethoven que mejor iban a esa cualidad suya y de otras de un compositor olvidado hoy, el príncipe Luis Fernando de Prusia coetáneo de Beethoven (1772-1806), para quien trabajó algún tiempo Dussek.

Al mismo tiempo que anuncia una tercera manera en la genialidad de Beethoven, esta sonata inaugura una época, la final, llena de amarguras en su vida. Los vieneses estimaban que después de haber llegado Beethoven entre 1814 y 15 a la cumbre de su carrera, comenzaba a decaer, y él, por su parte, se quejaba dolorosamente de una vida de silencio, aislado del mundo exterior por su sordera, casi completa en estos años en los que había visto morir a sus mejores amigos como los príncipes Kinsky, Lobkowitz y Lichnowsky, de quienes dependía su situación económica, juntamente con la ayuda que le prestaba el Archiduque Rodolfo, a quien Beethoven vuelve frecuentemente el rostro bajo la forma de dedicatorias, como en la nueva sonata de 1817-18-19.

Esta sonata gigante, Op. 106 fué compuesta por Beethoven al mismo tiempo que el movimiento inicial de la IX Sinfonía (1917) y en seguida del ciclo de lieder "A la bien amada ausente" (1816). Por este tiempo también escribió la famosa fuga para quinteto de cuerdas publicada como Op. 137, anterior a la Gran Fuga Op. 133 (Cuarteto nº 16) que data de 1825 y en la que Beethoven parece abrir las puertas a un arte alemán que tardaría todavía años en llegar. La composición de esta Sonata fué, como se observa por el tiempo puesto en ella, muy laboriosa. La abundancia de bocetos en los famosos cuadernos de composición, lo comprueba más minuciosamente. Algún detalle entre ellos demuestra que Beethoven concebía esta obra como una especie de homenaje al Archiduque Rodolfo, que en 1819 iba a ser elevado a la silla arzobispal de Olmutz, exaltación que Beethoven celebró explícitamente en su Misa en Re, *Misa Solemnis,* no terminada hasta años más tarde. Interesa mencionar que desde los años de composición de la Sonata Op. 106, o poco antes, hasta los últimos años de su vida, Beethoven se interesó mucho por la composición de "cánones" vocales, vieja forma contrapuntística y que, incluso entre 1822 y 25, meditó en una overtura (que no llegó a terminar) basada en las notas *si bemol-la-do-si* que corresponden al nombre de Bach, notas tan reiteradamente sometidas a prueba por los constructores de fugas; proyecto de Beethoven, en todo caso, netamente "alemán".

Se ha señalado en los dos primeros movimientos de la Sonata Op. 106 (de los cuales el segundo sigue la vieja forma del scherzo) un carácter schumanniano, conforme el amable espíritu de Schubert parecía anunciarse en la Sonata Op. 90. Wagner mismo veía en la Sonata Op. 106 el "comienzo de toda la música moderna",[12] con lo cual entendía la de Schumann y Brahms, principalmente; pero Wagner debió referirse al sentido expresivo de la música romántica y su lucha por conseguir una forma adecuada, mejor que no al espíritu de las sonatas beethovenianas. Wagner se expresó así sobre la Sonata en *Si bemol,* en los últimos años de su vida, en 1881, cuando la tocó para él el gran pianista ruso Antón Rubinstein. Estas sonatas, en efecto, apenas eran conocidas anteriormente por el gran público, ante el cual no se atrevían a presentarlas los pianistas (como los últimos cuartetos, que hoy mismo sólo se escuchan excepcionalmente). Wagner inclusive no había podido oírlas bien tocadas hasta que Liszt (en un piano mediocre, se dice) las interpretó para él en el año 1853; pero Liszt era un entusiasta de ellas desde niño, cuando carecía aún de fuerza para tocarlas. Liszt fué, según parece, quien dió a conocer en París la Sonata en *Si bemol,* en 1836, *"poema sublime* —exclamó entonces Berlioz— *para los pianistas, impenetrable Esfinge".* En Alemania parece que no fué tocada en público hasta 1843, por Clara Schumann.

En su forma relativamente tradicional encerrada en los cuatro movimientos normales, esta Sonata es de una extensión insólita, incluso en el te-

rreno de la Sinfonía: su duración alcanza una hora, y el esfuerzo que exije su ejecución material, sin contar el esfuerzo espiritual necesario para mantener constantemente vivo su tono lírico, eran cualidades que apenas tenían en aquella época sino Franz Liszt y Nicolás Rubinstein. Sus movimientos aparecen en la sonata en *Si bemol* dilatados hasta límites lejanos para las experiencias musicales del momento. El sentimiento de éxtasis, de contemplación, que predomina en el Adagio, apenas podía ser captado por la atención de los auditores, perdidos en el fluir incesante de las inspiraciones ascendentes, en planos cada vez más elevados. La Fuga es, en estas obras de Beethoven, como en sus cuartetos, una forma de arte nueva: en ella ni el contenido expresivo de sus motivos ni su prolijo juego combinatorio aparecía claro a los oyentes románticos; aun hoy mismo sólo revela su grandeza a los auditores muy especializados, en general a los mejor versados en las obras más modernas, ejercicio que parece que sea el más adecuado para captar el sentido y la forma en estos amplios movimientos fugados de Beethoven, la Gran Fuga Op. 133 para cuarteto de cuerda, ejemplarmente.

Después de la gran Sonata en *Si bemol*, la Op. 109, en *Mi mayor*, en tres movimientos, unidos los dos primeros, continúa en el arte de la variación lo que Beethoven acababa de darle en la Sonata anterior, poco más tarde llevado a la IX *Sinfonía*. No hay movimientos fugados en esta Sonata, pero en ella, como en la última, Op. 111, el tiempo final está concebido bajo la especie de variaciones cuya materia y tratamiento son la esencia inconfundible del arte de Beethoven en su última época. Un período lento, en "Adagio", se intercala en el primer movimiento, "vivace ma non troppo" (analizado por D' Indy como un segundo tema dentro de la forma sonata en que puede considerarse escrito este movimiento) al cual se ha atribuído también cierto carácter schumanniano, más bien ilusorio. El pensamiento dominante de la obra parece completo en esa alternativa de Vivace-Adagio-Vivace, seguida de un Prestissimo. Después, las variaciones *Gesangvoll mit inningsten Empfindung, Andante molto cantabile ed expressivo)* parecen más bien como un "post-ludio", un *after-thought* de Beethoven que fuese comentario o ampliación, suave, resignada, del drama precedente.

El pensamiento de Beethoven encuentra en esta época su mejor manera de expresarse en la escritura fugada. En la Sonata Op. 110, tiene su realización más completa; en este sentido, dicha sonata supone una novedad y una originalidad de idea formal que se dirigen al futuro del siglo romántico mejor que a sus contemporáneos. La lucha entre dos elementos, uno blando, apacible, "conformista", y otro violento, de tonos heróicos, tan característica de Beethoven, da a esta sonata un carácter dramático, concentrado en la Fuga final; toda ella palpitante, anhelante en su carácter de lucha. El triunfo espera. Su última sección es un canto exultante, entusiasta; un canto de victoria.

Es el último de Beethoven en este terreno de la música para teclado. La Sonata Op. 111, con la que termina su producción pianística, es un poema sereno, concebido en una atmósfera de *aloofness* y de contemplación. Acentos graves, llenos de nobleza, como si Beethoven, desde la altura de una cima, contemplase su producción anterior: no con desilusión, sí con un ánimo de renuncia, de desprendimiento a cuanto había sido, en su vida de artista, el móvil constante en sus composiciones: la lucha del hombre contra el destino adverso. Beethoven quiso y pudo vencer al destino. Mas ¿qué es lo que esta victoria le reservaba?. ¿La pompa y majestad de la gloria?. ¿La apoteosis de un triunfo al modo de aquellas de David y de Ingres en las que sus héroes aparecen rodeados de matronas que depositan sobre su testa fatigada duras coronas de laurel? Lo que espera a Beethoven tras de su lucha gigante es la Paz. La serenidad de su conciencia. El sentimiento tranquilo, profundo, de haber cumplido con un deber de artista. De Hombre-Artista, entidad romántica muy lejos ya del artista "clásico"; del de los siglos XVII y XVIII que bajaba a la tumba con la satisfacción de haber cumplido su puntual deber de *"musicien de la chambre et l'écurie"*. Esos músicos habían sido fieles al mandato de sus señores y al de su musa doméstica. Algunas primeras brisas románticas habían llevado ya a sus sienes, guarnecidas por la peluca cortesana, hojas desprendidas del árbol de Apolo. El vendaval revolucionario oreó la pelambre hirsuta de Beethoven y los vientos de tempestad agitaron sus recios cabellos. Beethoven, como los artistas que le precedieron, fué un músico que no concibió el arte egoístamente. Fué también un músico al servicio de los demás; pero si en el siglo XVII o en el XVIII *los demás* eran la corte, los señores, en el siglo romántico los artistas, con Beethoven el primero, trabajaban para la Humanidad.

En un área de reducido diámetro la concertación instrumental se ejerció en las músicas de salones, o música de cámara, dentro de los tipos formales del XVII y del XVIII, en dos, tres, o más instrumentos; es decir, sonatas en dúo, tríos, etc., que, hasta la época de Rameau, en Francia, y de Juan Sebastián Bach, en la Alemania del Norte, tenían una variedad imprecisa y frecuentemente accidental o *ad libitum* de elementos sonoros y de formas de composición derivadas de la improvisación ornamental, o de las danzas de carácter; pero cuya razón principal, más que un deseo de variedad propiamente dicho era, por lo contrario, ausencia de un sistema central. Tan pronto éste va a surgir con la etapa definitiva en la formación de la Sonata, aquellas reuniones caprichosas o debidas al azar de las circunstancias desaparecerán para dejar su preferencia a la uniformidad: por lo menos mientras dura el período "clásico", que es el de la satisfacción de los músicos por haber lo-

grado, por fin, ver coronados sus esfuerzos con una forma plenaria y unos conjuntos instrumentales que le iban parejos.

En la otra área de grandes conjuntos instrumentales, lo que va a predominar en ese período es, asimismo, el principio de la variedad sobre el de la homogeneidad aún no conseguida. La variedad, con todo, tenderá a unificarse tan pronto sea posible, pero entre tanto consistirá en hallar conjuntos instrumentales donde uno o varios instrumentos capaces de ser tratados en solistas se hagan oír alternando con masas instrumentales tratadas más simplemente en conjuntos armónicos. A los primeros se les va a dar el nombre de "concertini", a los segundos el de "ripieno", en contrastes más o menos acusados según lo que los instrumentos den de sí, y con ello la técnica en la escritura de la composición y aun el estilo en ella, que es más brillante para el instrumento solista en los italianos, mientras que los instrumentos de relleno se contentan con suministrar una armonía que, para el gusto alemán, resultaba poco densa. Por eso ocurre que alemanes como Bach rehagan los conciertos de los italianos como Vivaldi a fin de guardar por un lado la técnica virtuosista de éste, bien en el instrumento para el que él había escrito sus obras, el violín, bien llevándolo al que Bach prefería, o para el que necesitaba llevar aquellas obras, que era el clavicémbalo, no sin modificar considerablemente, en consecuencia, la escritura de Vivaldi en los instrumentos de ripieno y no sin introducir considerables disonancias que el oído del músico alemán consideraba más "oportunas". Dígase que con ello hacía avanzar el sentido armónico en la música de su tiempo de una manera considerable a la par que típicamente alemana. Como la textura de la masa ripienista no era muy densa en el italiano, el alemán la trabajará de nuevo, dándole mayor trabazón contrapuntística; cosa que, a su vez, denota uno de los caracteres de la escuela alemana del norte y que, en tiempos de Bach, tiende a ser sustituída por el melodismo derivado del arioso italiano acompañado armónicamente, no en contrapunto, sino en masas de acordes. Este nuevo estilo es de una importancia considerable para que los músicos que lo practican, con Telemann señaladamente, lleguen a definir, no mucho tiempo después, uno de las caracteres de la nueva escuela que va a crear la Sinfonía clásica. El "Concerto", pues, es una prolongación de los viejos modos, formas y estilos de la música. Frente a él se levantará, como símbolo de la época nueva, la Sonata sinfónica, y cuando dentro del período sinfónico se escriban conciertos para un solista y una orquesta, se hará dentro ya del nuevo criterio. No por la oposición de dos elementos instrumentales, uno activo y otro relativamente pasivo, sino en colaboración. Así nace una segunda época del concerto que puede denominarse cabalmente de *concerto sinfónico;* es decir, algo como una sinfonía dentro de la cual hay un instrumento *obbligato,* predominante: el nuevo *concerto* apenas tiene que ver ya con el del tiempo de

Corelli y Vivaldi, del de Haendel y Bach. Es otra cosa, que alcanza su cima en Mozart. Cuando pasa a Beethoven éste se contenta con acentuar esas cualidades, sin modificarlas ni transformarlas.

El Concerto era todavía un tipo de composición mecánica. El de la Sonata-Sinfonía es un tipo de composición dramática, por ser la obra orgánica por cuyo interior circula la vena lírica del compositor, su drama personal.

El concerto de Beethoven, situado a medias entre su concepto de la sinfonía y el concerto mozartiano, está embebido por la sustancia melódica y rítmica de su música sinfónica, pero conserva, forzosamente, el principio ornamental o virtuosista de la etapa anterior, que se convierte en Beethoven en una caballerosa contienda entre el solista y la orquesta, la cual termina siempre en la victoria de ambos elementos, triunfantemente unidos. En cierto modo son obras que aceptan el compromiso de su origen, de una manera asaz semejante a las sonatas de Beethoven para violín y piano, en las cuales el "dúo" no se alcanza plenamente hasta las últimas (la 9ª, dedicada a Kreutzer, y la 10ª, dedicada al Archiduque Rodolfo, que la estrenó con Rode, terminando el año 1812), pero si la 9ª todavía conserva un estilo de alto virtuosismo, la última presenta el nuevo tipo de dúo confidencial, de un patetismo sereno y transparente: sonata romántica, en efecto, por sus inconfundibles caracteres, que no aspira a otro ambiente público sino el de un salón reducido, en una atmósfera cálida y cordial.

Los Conciertos para piano y orquesta, cinco en número, van del año 1797 al 1809. Solamente en el tercero, en *do menor,* Op. 37, Beethoven se separa de un primer estilo reminiscente de las democráticas alegrías del tiempo de Bonn. A poca distancia de la Primera Sinfonía y en el mismo tono que ella, salvo el modo, la supera considerablemente en acento y en amplitud. Es el Beethoven lleno de poder, cuyos "raptus" tienen en el teclado una interpretación directa. Todavía hay, acá y allá en él, reminiscencias de la primera época. Entre él y el quinto concierto, heroico en su tonalidad de *Mi bemol,* el cuarto, en *Sol,* viene a jugar el papel amable del lírico intermedio que entre la tercera y la quinta sinfonías tiene la Sinfonía en *Si bemol.* Si el tercer concierto supone un remate de la época de juventud, el quinto se afirma en el tono potente de las grandes sinfonías; pero no olvida a qué género de composición pertenece, y tan beethoveniano como es, es además, netamente, un "concerto" que Beethoven pone en las manos de Karl Czerny, uno de sus escasos discípulos, así como el anterior, que estrenó el propio compositor. Beethoven había sido también su propio intérprete en el tercero de los "concerti", dedicado a un músico principesco de notoria distinción, el príncipe Luis Fernando de Prusia (1772-1806), antes aludido, de quien Dussek había sido "kammervirtuose" y a quien había dedicado no menos de catorce composiciones que influyeron decisivamente en el estilo de compo-

sición para piano en los tríos y quintetos del príncipe, no un mero aficionado, como tampoco lo fué el Archiduque.[13]

La amplitud sinfónica de los temas y de su desarrollo va de par en el concierto en *Mi bemol*, el "Emperador", según el título inoportuno e indiscreto con que se le conoce, con la labor de la orquesta. Cuando el piano habla por su cuenta, lo hace en la profusión y riqueza de la música para piano de Beethoven, no propiamente en el tono brillante del "concerto": la idea pide ser comentada por turno, en la orquesta o en el solista, pero siempre en un mismo plano "sinfónico". En su tiempo lento, Beethoven hace que ambos elementos dialoguen con una intimidad que, más que de este lugar, es propia del ambiente de la música de salón, como el diálogo entre el violín y el piano de la última sonata para esos instrumentos, o las dos últimas sonatas para violoncello y piano, tres años posteriores a aquélla. Un dúo amoroso, el de aquel concierto, en el que la voluble elocuencia del piano vuela sobre la cálida expresión de la cuerda con sordina, en un momento de inspiración que Beethoven disipa en la exaltada euforia del final. Se ha repetido muchas veces que Beethoven escribió de su mano la "cadencia" del primer tiempo, pero esta vez la cadencia es un "solo", lejano en carácter a las cadencias anteriores, propias o ajenas. Mejor aún que su deseo de evitar colaboraciones indiscretas; improvisaciones en las que no siempre se podía tener confianza, el hecho supone una razón más profunda, que es la misma que trae a su estilo pianístico, en una obra como esta, la brillantez de juego necesario en el tipo de composición y la intensidad en la idea y en su desarrollo. Un concierto así es, propiamente un "concerto sinfónico"; su cadencia participa en el calificativo; concentra, resume el sentido general, llevándolo a su propio terreno. Importa subrayarlo, porque ese proceso es justamente lo propio de Beethoven, que no necesita "revolucionar" desde fuera en sus obras, sino "involucionarlas" en un más alto plano, de concepto tanto como de realizaciones.

NOTAS

[1] Los Silbermann fueron una familia de origen sajón que desde la segunda mitad del siglo XVII se dedicaron a la construcción de órganos, clavicordios y pianofortes. Los clavicordios más famosos de su tiempo en Alemania estuvieron construídos por Gottfried Silbermann (1683-1753), los últimos de ellos en Dresde, donde murió. Los que Felipe Manuel Bach poseía se debieron a su fabricación y él fué el primer constructor de un pianoforte en Alemania, según la opinión de Ernst FLADE: *Der Orgelbauer Gottfried Silbermann*, (Leipzig, 1926). La industria continuó en este sentido con su sobrino Johann Heinrich (1727-1799), en Estrasburgo. Sus pianofortes, provistos con pedales de órgano, fueron muy conocidos en París. Con él llegan los clavicémbalos a su máxima dimensión,

dotándolos con cuerdas de dieciséis pies, esfuerzo que parece desesperado en este instrumento para sobrevivir a los avances del pianoforte.

[2] Después de haber comenzado como constructores de clavicémbalos, la firma Broadwood and Sons se dedicó a fabricar pianofortes desde el año 1773, siguiendo el modelo cuadrado de Zumpe, industrial alemán que trabajaba en la primera entidad Shudi and Broadwood. En 1780 los Broadwood construyeron un pianoforte cuadrado de su especialidad que renovaba enteramente los métodos anteriores de construcción derivados de la del clavicordio. El primer "grand piano" de Broadwood data de 1781. En 1783 comenzaron a aplicar a sus instrumentos apagadores y pedales propios del piano, sucediéndose sin interrupción sus mejoras en este instrumento hasta la fecha.

[3] En 1802, después de la publicación de las tres Sonatas para piano Op. 31, Beethoven decía al violinista Krumpholz: "No estoy satisfecho de mis obras hasta este instante. A partir de ahora quiero empezar un camino nuevo."

[4] *The Oxford History of Music.* Vol. v, p. 279.

[5] FÉTIS, en su *Biographie Universelle des Musiciens* (1837-44) encuentra indicios de la tercera manera de Beethoven en el Trío con piano en *Si bemol,* Op. 97, y en la Sinfonía en *La,* Op. 92. Lenz los cree presentes ya en la breve Sonata en *Fa,* Op. 54 y en el Cuarteto Op. 95. *(Op. cit.,* p. 53).

[6] Las tres Sonatas Op. 2 datan de 1795, tres después de llegar Beethoven a Viena. Beethoven, que en este momento proyectaba casarse con una cantante llamada Magdalena Willmann, aparece por primera vez como concertista en el Burgtheater, o teatro de la Villa (para distinguirlo del teatro de la Corte). En esa presentación tocó su concierto para piano y orquesta en *Si bemol,* Op. 19. También en ese año anuncia Beethoven la aparición de su Op. 1.

[7] Como en las Op. 11, nº 2 y 3; Op. 57 y 81 y Op. 101 y 109.

[8] Sobre los editores de Beethoven véase BEKKER: *Op. cit.,* cap. VIII, p. 279. Sobre la situación económica de los músicos de su tiempo, principalmente en Alemania, hasta Wagner, véase Ernst NEWMAN: *Richard Wagner,* 1er. vol. New York, 1940. Cap. IX.

[9] Otros músicos contemporáneos de Beethoven en Viena y en general en el resto de Europa, con sus edades respectivas, quedan citados por Eric BLOM en su libro *Beethoven's Pianoforte Sonatas.* (Londres, 1938), cap. II y en Paul BEKKER *Beethoven,* (Londres, 1925), pp. 25 *ss.*

[10] Sobre la ornamentación en los músicos del período barroco en adelante véanse los capítulos I y II de la Quinta Parte, y su ejemplo en la Sonata 11ª de Nardini en la plancha frente a la p. 136.

[11] PROD'HOMME: *Op. cit.,* p. 218-19.

[12] Idem., p. 250.

[13] Sobre el Archiduque Rodolfo en su calidad de músico, véase Buecken: *Op. cit.,* p. 30.

CAPITULO VI

La música de cámara de Beethoven. Regularidad en sus etapas creativas. Libertad de elección en el género de sus obras. Alternación en los géneros. Primeras obras de cámara, con piano. Los cuartetos de cuerda. Sus tres épocas. Cualidades del motivo principal. Materia sonora. Motivos expresivos. Su importancia. La evolución del idioma romántico. Origen del valor expresivo en el giro idiomático. Formación de la célula expresiva. Su abundancia en Beethoven. La estructura tectónica tonal, consecuencia del dinamismo armónico. Las relaciones tonales en terceras superiores e inferiores. Valor expresivo de la disonancia en Beethoven. Color exótico. Sentimiento panteísta en los últimos cuartetos. El humor en Beethoven. Humorismo e ironía en el Romanticismo. Entusiasmo y humorismo. Exaltación idealista.

Los primeros comentaristas de Beethoven. E. T. A. Hoffmann. Romantización de la figura de Beethoven. Bettina y Clemente Brentano. J. F. Reichardt. J. F. Rochlitz. H. F. Rellstab.

Si no se extreman las consecuencias, puede decirse que la música de cámara de Beethoven es el sector de su producción en donde se aprecia mejor el ritmo de su genio. La regularidad con que fueron siguiéndose las etapas en que parece poder dividirse su obra, tanto en lo material de los géneros como en su proceso estilístico, responde con claridad a su fuerza interior. Una "fuerza natural", se ha dicho en una manera de lenguaje idónea a los gustos románticos. Según otro lenguaje, posterior a aquél cronológicamente, cada una de sus obras vendría, pues, a ser como un "momento" de esa fuerza. Una concentración que presentaría en potencia el dinamismo de su genialidad, coloreada según la hora: en la dulzura de la mañana, en la riqueza del mediodía, en la nostalgia de su atardecer.

Semejante normalidad en el desarrollo de una potencia genial supone la existencia de varios modos de libertad; a lo menos, la ausencia de coacciones demasiado importunas. Beethoven buscaba la libertad del artista, que proclamaba pareja de la libertad del hombre. Hasta allá donde es posible conseguir ambas cosas en la vida, Beethoven las había conseguido en un momento crítico para la sociedad europea. Dentro de la "modestia cum dignitate" del clásico, Beethoven, desde la fecha temprana de su primera sinfonía, podía ufanarse con sus amigos de que los editores solicitaban de él más música de la que podía componer cómodamente y sin aprietos ni exigencias; pues que, remunerado sin que se discutiese su honesto criterio, podía disponer de lo que sus necesidades y sus caprichos, nada excesivos, requerían. Sus

editores, tanto como sus clientes, —según el sistema del mecenazgo antes aludido, que continuaba practicándose en su época—, admitían de buen grado lo que Beethoven les suministraba, incluso cuando en su última época escribía una música difícil de comprender y, por lo tanto, de una venta escasa. El honor que una dedicatoria de Beethoven, su nombre en un catálogo, suponían para unos y otros, era recompensa suficiente, cuando la comprensión quedaba por debajo de la buena voluntad.

El criterio que divide la obra de Beethoven en tres etapas principales, es, pues, algo más que la simple periodicidad de la adolescencia, madurez y decadencia o superación normal en la vida fecunda de un artista. Sin un sincronismo riguroso, que no correspondería al estado material del progreso en los medios instrumentales y sus diferentes técnicas, las obras de Beethoven en sus distintas ramas van pasando con notoria unidad, según queda apuntado, por semejantes fases de desarrollo en la forma, en el sentido armónico, en la dimensión profunda de su pensamiento. Según una periodicidad que sería pueril escrutar, Beethoven siente el estímulo del piano o de la orquesta o de las combinaciones instrumentales de cámara. Tiene libertad para escojer el medio sonoro que le sugestiona más, y unas veces llegan juntas obras de un tipo, otras de otro; en cada grupo de ellas, determinados giros expresivos o estilísticos o armónicos, de escritura también, incluso de las mismas tonalidades, aparecen simultáneamente, como si vinieran a comprobar que una especie de idea general, de gran pensamiento, le captaba durante años enteros, que serían como períodos cíclicos cuya unidad se fragmentaría en las obras de diversos tipos, pero cuyo conjunto preside ese sentido o voluntad dominante.

En la música de cámara de Beethoven puede observarse esa periodicidad. En primer término aparecen los tres géneros principales, que se suceden uno a otro como si agotado el repertorio de ideas propio del uno pasase Beethoven al siguiente: música de cámara donde los instrumentos de viento predominan, en derivación, sin duda, de su oficio de músico de corte, obligado a la composición de *tafelmusik* y obras de entretenimiento. Ese grupo de obras, que comienza en 1787, llega hasta 1800 con el Septimino Op. 20 y la Sonata para trompa y piano, Op. 17. Después, ni una sola obra en ese género, ya que los *Equali* para cuatro trombones, de 1812, no son, en rigor, sino una improvisación que Beethoven escribe como pasatiempo mientras descansa en Linz y para complacer al músico director de su catedral. (Con todo, merece citarse el hecho de que esa obra, sin más importancia que la de provenir de su mano, fué la que se tocó en sus propios funerales). Las canciones para una voz y piano vienen en diferentes épocas, pero siempre en grupos nutridos, como la serie de obras vocales que van desde 1806 a 1811 y la cantidad de cánones vocales entre 1816 hasta la hora de su muerte. La

segunda y tercera sinfonías van seguidas; luego, la quinta y la sexta; después la séptima y octava; la Novena y la Misa en Re: así se hace fácil ver la oscilación del estro sinfónico de Beethoven en dos sistemas diferentes de concepción: el que responde a una construcción por grandes períodos melódicos o "construcción periódica" y el que responde al desarrollo temático de motivos breves, o "construcción motívica". Al primero pertenecen, en rasgos generales, las sinfonías pares; las impares al segundo. Sin duda Beethoven no dejó de observar ese ritmo, pues que prefirió numerar como sinfonía "par" a la Pastoral, que había sido terminada al mismo tiempo que la Sinfonía en *do menor*, pero que estaba abocetada desde 1806, al tiempo de la cuarta.[1] Cabe añadir que, por otra parte, el sistema motívico y el período tienen cabida en una misma obra, aquél como más cabal para los tiempos propicios al desarrollo temático; este otro, en los movimientos en variaciones o del tipo "arioso". Su ordenación dentro de la misma obra puede depender de ambos caracteres.

La música de cámara de Beethoven para instrumentos de arco y piano comienza en sus años adolescentes; tríos y cuartetos en los cuales la intervención del piano tiene varias razones: una de ellas es la de que el autor era su propio ejecutante; otra, de mayor importancia, consistía en que Beethoven tardó en dominar la composición para cuatro instrumentos de arco. Aquellas obras tenían en el piano un sostén y un elemento de unidad que Beethoven no se resolvía a abandonar y, cuando lo hace, el resultado son tríos para violín, viola y violoncello o el quinteto op. 4 (que no es sino un arreglo del octeto, numerado tardíamente como op. 103) y el quinteto Op. 29; de 1796 el primero; este otro, terminado en 1801. En este instante van a aparecer por fin sus primeros cuartetos op. 18, que compone entre 1800 y 1801, y en los cuales parece que fué decisivo el consejo o aprendizaje que Beethoven recibió de Emanuel Aloys Förster, (1748-1823), en esa época el compositor de cuartetos más en boga en Viena, si no por su especial inspiración, por la habilidad de su técnica instrumental, la ligereza y solidez de su trama cuartetística y su escritura netamente apropiada para el género de instrumentos. Förster, que provenía de Silesia, llevaba a Beethoven más de veinte años y era un habitual en las "mañanas" musicales del príncipe Lichnowsky. Fuerte en la materia del "Generalbass", su tratado, *(Anleitung zum Generalbass)* impreso en 1802, fué largo tiempo famoso en los países germánicos. Förster escribió no menos de 45 cuartetos y otras muchas obras en las que predomina el estilo mozartiano, con lo cual alguna serie de variaciones suyas (sobre un tema de Sarti) aparece en ediciones de las obras de aquel gran músico.

Entre los tríos para cuerda y piano que Beethoven se decide a inscribir como Op. 1, publicados en 1795, pero probablemente comenzados en Bonn, los tríos para cuerda sola Op. 9, de 1797, y los seis cuartetos de cuerda de la

Op. 18, hay una gran distancia por lo que a la seguridad de mano y de ideas e independencia de criterio se refiere. Es conocido el hecho de que al escuchar Haydn los tríos Op. 1 recomendase a Beethoven que no imprimiese el tercero, en *do menor*, que era el que el joven músico estimaba más, por creerlo fruto personal de su genio y testimonio de su creciente emancipación. Beethoven se sintió herido por esa opinión del maestro, pero sin guardarle rencor le dedica las primeras sonatas para piano que salen de su númen. En los cuartetos Op. 18, la distancia no puede ya recorrerse de un salto, ni aun con el auxilio de una dedicatoria.

El ritmo antes aludido en la creación de Beethoven parece claro sobre todo en sus cuartetos; la evolución de su estilo también; la división en tres períodos es en estas obras donde aparece mejor definida; las características de su genio en cada gran etapa de su producción, donde se aprecian con más luminosa transparencia. Los dieciséis cuartetos de Beethoven, (diecisiete numerando aparte la Gran Fuga Op. 133) se agrupan en efecto, en tres períodos de tiempo separados entre sí por un lapso de varios años. Seis son los que distancian a la Op. 18 de los tres, Op. 59, que escribe para el Príncipe Rasumowsky, tras de los cuales vienen, en un espacio de cuatro años, los cuartetos Op. 74 y 95. Después, un largo silencio de catorce años. Beethoven entre tanto compone la Novena Sinfonía, al terminar la cual emprende la tarea de escribir tres cuartetos que le había encargado desde San Petersburgo el Príncipe Galitzin y que Beethoven no había querido comenzar hasta que la sinfonía estuviese acabada, bien con el final instrumental que pensaba darle optativamente con el final con coros, o bien con este mismo, como ocurrió. Cuando Beethoven comienza la composición de la nueva serie de cuartetos, se halla en plena efusión de su genio; plétora que se traduce no en tres cuartetos como se le pedía, sino en cinco (seis con la Gran Fuga): los "últimos cuartetos" de Beethoven, ese mundo aparte de su tercera época. La segunda había quedado cumplida en los cinco cuartetos antes mencionados, a punto de verter su plenitud en esta tercera manera que, dentro del género, tiene que esperar tan largo tiempo. A su vez, la segunda manera estaba atisbada acá y allá en los cuartetos de la Op. 18, mientras que los tríos anteriores son del más puro estilo "primera época", pureza referida a Haydn y Mozart, pero con una personalidad que tiene ya su sello.

Los seis primeros cuartetos, que Beethoven dedica a Lobkowitz, vienen en 1800 tras de una gestación bastante larga. En 1795, el año de los tríos Op. 1, el Conde Apponyi, uno de los magnates de la corte, le había sugerido que compusiese alguna obra de aquella índole. Beethoven lo intenta y varios apuntes lo demuestran; pero no son cuartetos lo que sale de su pluma; no conoce todavía bien el género, que va a escuchar con frecuencia en las sesiones matinales de Lobkowitz. No porque le falten ideas, sino porque le

sobran. Haydn le recuerda que el cuarteto necesita ser sucinto en las ideas, que el desarrollo debe ceñirse a ellas sin episodios circunstanciales. La labor que precisa es labor de poda, de concentración, de selección de materiales, que no importa que sean muy personales en el estilo de sus motivos, sino que estos estén construídos de tal forma que encierren dentro de sí la idea general del movimiento, abstractamente concebido como música, y dejada aparte la expresión romántica, la cual puede guardarse para el tiempo lento. El motivo debe llevar consigo sugestiones para su desarrollo, puesto en contraste con el segundo motivo normal en la construcción de la forma sonata; el nervio rítmico debe estar palpitando desde la presentación del primero y aun sus futuras elaboraciones armónicas, que quizá incite el segundo. Construir un motivo para el cuarteto, como para una sinfonía, requiere ya de por sí una técnica (lo cual han olvidado tantos sinfonistas o *soi disants* sinfonistas de nuestros días); el motivo debe ser "confeccionado" *secundum artem;* no es cosa que se deba solo a lo fortuito de una inspiración feliz; en fin, debe tener cualidades propicias para su tratamiento en los instrumentos a los que se destina. Nada fácil. Beethoven pensará por el momento (y aún tiempo después) que lo mejor es fabricar fríamente sus primeros motivos, que, en su generalidad, tienen un corte impersonal o fácilmente homologable al de sus modelos. Pero una vez que ese primer motivo aparece, el espíritu inventor de Beethoven vendrá en seguida. La "materia" densa, de pincelada bien nutrida de color, como dicen los pintores, importa frecuentemente a Beethoven para que sus cuartetos sujeten la atención desde su comienzo, aun cuando el motivo no sea muy original, pero sí cortado en rasgos muy bien definidos, lo cual hará que el auditor siga con mayor facilidad sus peripecias. Así ocurre que varias obras del género se abran con unísonos u octavas o poderosas armonías, ya en matiz fuerte, ya en piano, pero siempre en una sonoridad densa de color:





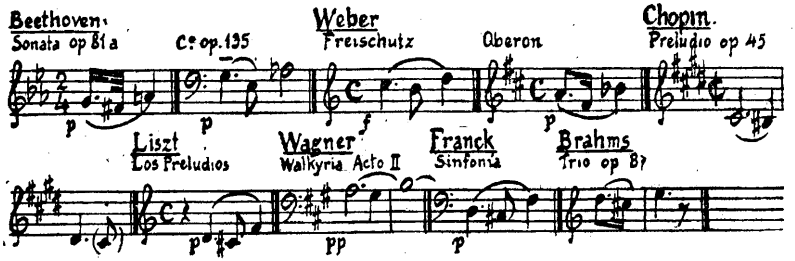
densidad que va a resumirse en los cincuenta unísonos del "Vivace", en el cuarteto nº 135 (pp. 14, 15 y 16 de la partitura). Por contraste, el inicio de los últimos es quejumbroso, en un tono que se diría exténuado tras de tanto esfuerzo:



breves motivos de cuya expresión concentrada brota todo el cuarteto y que parece que se resuelvan en la interrogación célebre: *Muss es sein?*, cuya simbología repercute en todo el Romanticismo.

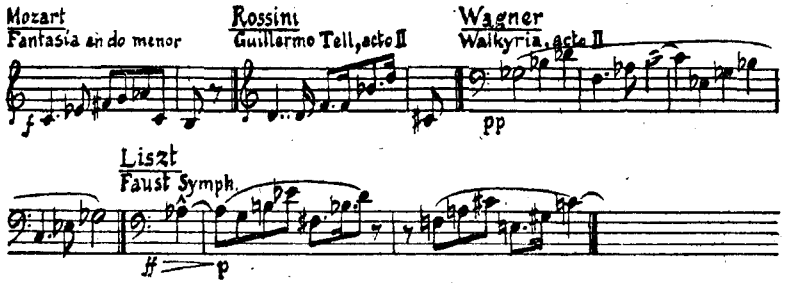
Motivo interrogante, cuya más remota ascendencia podría encontrarse (salvo los intervalos que lo componen) en el neuma medieval denominado *porrectus*,* y que llega a convertirse, en la etapa romántica, en uno de los tópicos del idioma musical de la época; "idiomatismo" como tantos otros que le dan su carácter inconfundible y que a la larga de numerosas experiencias ha ido empapándose de un contenido emocional, tan convencional como se quiera, pero al que no sería difícil encontrar como origen un gesto patético:

* El *porrectus* interrogativo va seguido del *tórculus* afirmativo en el *Grave* del Cuarteto op. 135, de Beethoven.



El motivo se ha hecho ya en tiempos de Schumann una fórmula, que él y sus colaboradores, Dietrich y Brahms, utilizan en la sonata con violín que dedican a Gisela von Arnim, las letras de cuyo nombre *(gis-e-la, sol sostenido, mi, la)* reproducen el famoso *porrectus.** En Chopin, el giro no es ya sino uno de tantos, sin que haga insistencia en él. Finalmente, Brahms lo emplea ya "en frío", en el trío con piano en *Do mayor* Op. 87, como simple cadencia y lejos de toda idea expresiva.[2]

Dannreuther[3] propone este otro caso de "idiomatismo", más complejo, y de fuerte estructura romántica:



Esta cuestión, que asimila determinados giros melódicos a un sentimiento de una expresión más o menos determinada, pero imposible de desconocer, resume el proceso entero de la música romántica. Sus orígenes vienen de muy lejos. Están ya implícitos en algunas fórmulas del canto litúrgico en la Iglesia católica de los primeros siglos, por un fenómeno sencillo de imitación en un movimiento expresivo de la voz o en un gesto fácil de identificar, tal como el vuelo a las regiones etéreas de los melismas aleluyáticos, como más simple ejemplo.[4] El giro, corto, bien dibujado, en "imitación" inconsciente de inflexiones patéticas en el lenguaje o en exclamaciones de pena, dolor, etc.,

* Que es un *tórculus* en el tema inicial de la Sonata, en el cual sus autores aludían a Joachim, tomando como notas las letras que comienzan el "motto" de este: *Frei aber einsam (fa-la-mi).* Gisela era la amiga de Joachim. En todo ello hay, pues, alguna historieta sentimental. La "idea" beethoveniana está clara en la formación de ambos motivos

se "llena" de un contenido expresivo paralelo por resonancia simpática en el ánimo del auditor. Es el proceso que los estéticos alemanes como Lipps denominan *einfühlung,** es decir, "relleno" sentimental, "proyección sentimental", fenómeno estético-psicológico del que se alimenta la música en tantos casos, principalmente en el canto y en la música de escena, finalmente, en la música abstracta, "teñida" ya de esos reflejos sentimentales, que es la materia misma del período romántico. Un ejemplo fácil de observar parece suficiente: es el del llanto, según se encuentra en Bach *(Weinen, Tragen),* en Telemann ("Las lágrimas de la princesa", en la suite de Don Quijote), o, para no buscar ejemplos intermedios, en el llanto de la molinera, en "El Sombrero de Tres Picos" de Manuel de Falla.



La inflexión de una segunda menor descendente en un pie anfibráico es uno de los tropos melódicos más abundantes en Beethoven. Sus cuartetos están llenos de esa especie de "célula expresiva" (p.e. en los cuartetos 9 y 11). El breve núcleo patético se enriquece en seguida con notas adyacentes:



El paso subsiguiente consiste en jugar la segunda menor con la mayor, en hacerlas ascender en lugar de descender, etc. Tal valor expresivo, que puede considerarse convencional o no, espontáneo o resultado de un hábito, lo cual no importa mucho desde el punto de vista de su simbolismo, llega a adquirir tal poder en la música de todas las épocas, pero especialmente en la de los románticos, que sobre ese valor se asienta en gran parte su estilística. Verdaderas "frases", van integrando toda una especie de lenguaje que pasa a ser no solo privativo de un autor, como Beethoven, sino de su época: es el "lenguaje romántico". Sobre esta premisa podrían desarrollarse largas consecuencias que no creemos necesarias aquí, porque este lenguaje está tan

* Véase la nota 4 al capítulo IV.

cerca de la sensibilidad del auditor actual que él mismo puede recordar otros casos análogos. Lenguaje profusamente enriquecido a lo largo del siglo XIX, tiene a Beethoven como principal figura en él, ya que su invención o su paulatina aceptación es obra de largo tiempo atrás. Mas por eso resulta Beethoven una figura tan potentemente representativa de la música del período en que se incluye. Muchos otros giros que tienen un significado tan claro como los mencionados a guisa de ejemplo se encuentran con más facilidad en sus cuartetos que en su demás música, aunque estén en todas partes: sinfonías o sonatas; así sus giros en saltos de octava fuertemente ritmados; sus ritmos breves tenazmente repetidos; (el "Scherzando vivace" del cuarteto op. 127 es ejemplar); sus sincopaciones ("Adagio ma non troppo" del mismo cuarteto); sus silencios bruscos, de tan poderoso efecto; sus cambios de tiempo, injertos en el desarrollo de figuras de muy distinto carácter; el valor que da al juego rítmico de tresillos (o grupos de tres notas) entrecortados o seguidos de un tiempo fuerte. Los ejemplos abundan tanto y son tan importantes en la estilística de Beethoven que merecerían un estudio especial. Si este estudio sería útil por lo que al propio Beethoven se refiere, lo sería más aún en el sentido general de la formación de un lenguaje estilístico de una época determinada y el significado simbólico que adquiere. En ello consiste, en parte eminente, el "contenido", o la traducción en símbolos sonoros de un contenido emocional, diluído en diversa proporción en la música de todas las épocas. Solidaria de ese "contenido" es su tectónica; su manera de construírlo en formas asimilables al proceso sintáctico en los idiomas. Proceso de la "composición" propiamente dicha, que lleva desde las pequeñas formas interiores, gramaticales por decirlo así, a las grandes formas de los trozos, formas retóricas.

No sé si es demasiado arriesgado comparar la dinámica del lenguaje, que radica en el verbo, con la dinámica musical que radica en las armonías, cuya estructuración da por resultado la tonalidad. Las grandes formas de los trozos, o formas retóricas, se basan sustancialmente en la tonalidad. Su alteración por la virtud de armonías dotadas de una fuerza dinámica especial se refleja en la forma, que viene alterada en consecuencia. El juego de relaciones tonales de los clásicos consistía en referir un tono con aquellos que se basan en los sonidos consonantes primarios con la fundamental del tono principal (T-D-SD). La relación de un tono con los que se hallan a distancia de tercera de su fundamental es un proceso posterior, que se encuentra ya anunciado en Haydn. La relación tradicional consiste en admitir que un tono está emparentado estrechamente con el que se denomina su "relativo menor" (p.e. *Do mayor* con *la menor*), a causa de que, al parecer, ambas escalas coinciden en las notas que la integran. Pero el hecho no es cierto, porque para establecer la tonalidad armónica del relativo menor y no

sólo los giros melódicos modales, es precisa la alteración de determinados sonidos, sin lo cual no podría establecerse la pulsación rítmico-armónica T-D-SD.

Las relaciones de un tono con los que se hallan a distancia de tercera mayor o menor, por encima o por debajo de él, en modalidades mayores o menores, son perfectamente factibles porque forman entre sí sucesiones de armonías consonantes, lo cual viene a constituir un proceso tonal tectónico comparable al proceso tonal armónico en la progresiva noción de la consonancia, en el oído. Beethoven lo está afirmando constantemente en sus cuartetos y en alguno, como el nº 11 Op. 95, son la base de su construcción tonal. Ejemplos tempranos de relaciones tonales a la tercera mayor son el del Cuarteto Op. 76 nº 5 de Haydn (primer tiempo en *Re mayor*, segundo en *Fa sostenido mayor)* y el de Beethoven op. 18 nº 3 (primer tiempo en *Re mayor*, segundo tiempo en *Si bemol mayor).** Por ese camino se llegará a la Sonata en *si menor* de Liszt, construída interiormente como *sol-si-Re-Fa sost-si bemol (la sost)* es decir, un acorde tonal de novena mayor, y aun el Quinteto de César Franck, construído sobre las bases tonales *fa-La b-Re b (Do sost)-Fa sost.-si*, lo que viene a ser una serie de cuartas: *La b-Re b-Sol b-do b-fa*, que tanto desazonaba a d'Indy.[5]

La construcción tonal del cuarteto op. 95 es tan "moderna" que sorprende en una obra compuesta en 1810.*** Solo dos tonalidades entran en juego, *fa menor* y *Re mayor* que, en la técnica clásica no tienen relación entre sí y que se supone haberse aproximado a través de *re menor*, relativo menor del tono fundamental considerado como mayor *(Fa mayor).**** Pero la idea tonal de Beethoven es muy diferente. Lo que hace es alterar la relación de un tono mayor con su relativo menor a la tercera menor descendente, *(Fa mayor-re*

* En la sinfonía 7ª en *La mayor*, el Scherzo está cimentado en los tonos de *Fa mayor-Re mayor.*

** La segunda manera de Beethoven dentro de este grupo de obras de cámara, termina en el Cuarteto en *Fa mayor*, op. 95, pero algunas obras de otra especie dentro del género la prolongan un poco más todavía. Ese cuarteto, undécimo de la serie, es anterior en un año a las sinfonías 7ª y 8ª. En el mismo año que ellas, en 1811, Beethoven termina la composición de su más bella obra de cámara fuera de los cuartetos, el Trío en *Si bemol* op. 97, para piano, violín y violoncello, séptimo entre los de su clase y dedicado al Archiduque Rodolfo, por cuyo nombre se le conoce.

El *Trío del Archiduque* es, en efecto, un poema admirable en la concentración de su pensamiento, profundamente lírico en acentos que nunca exigen tonos enérgicos, sino una gran suavidad de voz, en un tono íntimo, confidente. Viena estaba curándose de las heridas, más morales que materiales, que le había infligido el año anterior la invasión napoleónica: un ánimo de esperanza, de tranquila fé en el porvenir inspira a Beethoven en esta obra, que fué, al interpretarla él mismo en el piano en el año 1814, la que le sirvió para su última aparición ante el público como ejecutante en este género de música.

*** Por un juego semejante a lo que se llama en Armonía "modulación por cambio de modo". En la música popular andaluza se encuentran frecuentemente piezas construídas sobre *mi menor-Do mayor.*

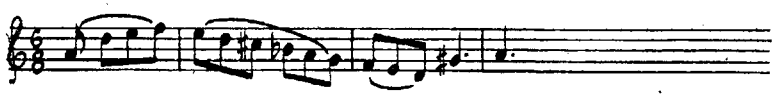
menor), por el juego contrario: un tono menor con un tono mayor situado a la tercera menor descendente, *(fa menor-Re mayor)*:

Allegro con brío. Allegrtº ma non troppo. Allegro assai vivace. Larghtº Coda.
fa menor *Re mayor* *fa m Re M fa m* *Fa m Fa M*

Las armonías de séptima disminuída juegan un papel importante, aunque no tanto como en el cuarteto nº 9 (Op. 59 nº. 3), en el cual esta armonía tiene un verdadero papel de idea armónica fundamental. Lo que establece la relación entre las tonalidades del cuarteto op. 95 es el empleo decisivo del acorde de sexta napolitana (subdominante menor en la que se sustituye la quinta por la sexta menor; en este caso: *si bemol, re bemol, sol bemol).* La nota *sol bemol* es el eje tonal y melódico del cuarteto. Su armonía en *fa sostenido* da entrada al tono de *Re mayor,* que, después del primero, es el único importante en la construcción. E incluso melódicamente ese *sol bemol* asume un papel tan interesante que cambia por completo el melodismo de la época, dando lugar a frases como la siguiente:



que, a su vez, avanza considerablemente en estilo respecto del normal en Beethoven. Un caso de melodismo igualmente insólito en el momento, es la consecuencia de la armonía de séptima disminuída que se ha indicado como sustancial en el cuarteto tercero de los de Rasumowsky. En el "Andante con moto, quasi Allegretto" encontramos, en efecto, una melodía que se diría de color español, aunque quizá sea rusa meridional:



¿Es un homenaje de Beethoven a su patrón, el embajador ruso?* Los pizzicatti del violoncello, desde el comienzo, antes aludidos, contribuyen al efecto, como si se tratase de los sones apagados de un laúd o instrumento análogo.

Estos exotismos en la melodía beethoveniana no parecen haber despertado la atención de los comentaristas. ¿Será excesivo apuntar que cierto colorido a la española existe en ritmos y giros como los siguientes?:

* Giros en segunda aumentada se encuentran en HAYDN, *Sinfonía del Reloj* (Re m y M, nº 10 A), mas con un efecto muy distinto.



Desde los cuartetos tempranos se encuentran páginas de una expresión tan aguda como la que lleva a Beethoven a titular "La Malinconia" a la breve página que sigue al scherzo del sexto cuarteto de la Op. 18, en 1800. Un tono cada vez más profundo en su desolación aparece, en constante acentuación, conforme la serie de los cuartetos avanza. Su punto máximo, el más conmovedor aliento que pueda hallarse en la música entera, ya en unos términos que parecen realizar la idea enunciada desde los primeros románticos, según la cual la música más alta se confunde en la infinitud del Cosmos, se encuentra en esos sublimes "adagios" de los cuartetos postreros, como la "canzona" a la divinidad *(Heiliger Dankgesang)* del cuarteto op. 132 o la "cavatina" del op. 130; en fin, el "Lento assai, cantante e tranquillo" del Op 135. Junto a esos tonos, contrasta el áspero humorismo de los "scherzi", su imaginación no reprimida por trabas de ninguna índole, lo cual lleva a Beethoven a dilatar sus movimientos de este tipo. Mientras que la forma "Primer tiempo de sonata" adquiere en sus obras del último período una reducción casi esquemática en la cual la "reprise" se convierte en materia nueva, aproximadamente análoga a la de la exposición, pero no idéntica, en cambio las viejas formas del rondó, la variación y la fuga van a cobrar el sentido inédito anteriormente aludido al hablar de las Sonatas para piano, y unas dimensiones que serán tan inconcebibles en la música de cámara como en aquella. Si estos tres últimos aspectos responden a algo interno en Beethoven, a una intensificación de su sentimiento por la tradición alemana, a una manera nueva de concebir la materia y la forma, su ampliación de los "scherzi" y los rondós, el humorismo "deboutonné" (como le gustaba a él decirlo) de estos movimientos, está en íntima relación con el espíritu de la época. Con ese aspecto tan especial del Romanticismo que se ha dicho ser el "humorismo romántico" y que no es todavía la "ironía romántica", sentimiento de doble

fondo que Beethoven no conoció nunca y que es más propio de los románticos de la época posterior a él, como Schumann.

Humorismo e ironía, hermanos como son, se diferencian profundamente entre sí. Uno y otra fueron concebidos en momentos diferentes y en estados de salud física distintos en sus progenitores. Lo que en el humorismo es alegría sana, el retozo del potro joven en la libertad de la pradera, es, en la ironía producto de algo que se ha agriado en el interior; se disimula y se le pone por encima una sonrisa. El humorismo es sincero y espontáneo; la ironía es solapada y tiene doble faz. En el artista, el humorismo brota en un estado de salud física y mental conjugadas que estimula su imaginación, y esta se desborda al sentirse que es a la par dueña de sus fuerzas y de su libertad para emplearlas sin coacción de ningún género. Generoso, el humor de Beethoven salta y corre por la campiña como él mismo lo dice a Teresa Malfatti en una carta primaveral de 1801; y cuando se ve en la soledad vegetal de montes y prados, entre árboles y rocas, le entran ganas de saltar, brincar, hacer las locuras de Don Quijote en Sierra Morena. Entonces descubre que prefiere los árboles a los hombres. Pero, a lo lejos, suena la "danza tedesca". Beethoven se siente hombre de nuevo, y aún más, un hombre alemán que no desdeña los placeres simples, dinámicos, y los nutritivos; que son estáticos por lo que al cuerpo se refiere, pero no para la mente. Ríe con la música que las gentes del lugar tañen para que bailen las mozas y los mancebos, y como él no baila, compone música para que la toquen aquellos rústicos, que a veces se duermen, cargados de cerveza y de embutidos, sobre sus papeles.[6] Mil recuerdos de sus peripecias en la capital le asaltan; pero ¿cómo tomarlos en serio? Un episodio, y otro, y otro más se convierten en ritmos de corte singular, en pequeñas frases que no son del estilo normal en la música de alto porte; a veces, algún giro que parece que venga del "singspiel", de los *musikanten* que le hacían feliz en sus días de juventud y de los que dejó recuerdos en su "trío de la callejuela" *(Gassenhauer trio,* de 1792 (?)). Como Heine, que de sus grandes dolores hacía pequeñas canciones, Beethoven se burla cuando el humor se desata de sus más hondas preocupaciones. La enfermedad por cuya curación Beethoven da gracias a la divinidad en la "Canzona" del Cuarteto Op. 132 le inspira un canon sobre las palabras *"Doktor, sperrt das Tor dem Tod"*, cuyo eco, en un modo "serioso", se deja percibir en aquel "adagio". No sin que Beethoven suspire por su larga lucha de artista y de hombre. Un nuevo canon sigue al anterior: *Ars longa, vita brevis.* Y en estos cánones, tan de última hora (1825 y 1826), que Beethoven escribe por el placer de su tejido combinatorio, tan poco conocidos hoy, se esconden bajo la apariencia humorística, frecuente en ellos, la simiente de ideas más hondas que, como en el caso anterior, va a desarrollar en seguida en sus últi-

mos cuarfetos; así el canon de 1826, *Es muss sein*, que es como la aparición fatídica de la Walkyria al héroe condenado.

Del humor a la ironía hay la distancia que media entre Don Quijote y Gulliver. Ambos coexisten en todas las épocas, pero su proporción les da a éstas su matiz. El siglo XVIII francés es sobre todo irónico. El alemán apenas lo es; cuando más, algún rasgo de humor chispea episódicamente en Bach, que desconoce totalmente la ironía. Haydn propende a un humorismo suave; Mozart, a una ironía discreta. Los primeros románticos alemanes teorizan profusamente sobre la ironía; es un matiz intelectual y estético; el humor queda un tanto al margen, porque es temperamental. Y si la ironía tiene un ilustre abolengo clásico (*eíron, eíronos* sugiere, en griego, una manera particular de hablar, de preguntar, *eíro*, sarcásticamente) no se quiso recordar que el humor procedía del bufo clásico, de la bufonería, sino que se tuvo más cerca la idea de que corría en los humores de la sangre, que, en la vieja teoría, regían al temperamento.

En este sentido tan literal, los humores rompen con la normalidad fisiológica. El humorismo, en el otro sentido, rompe la mecanicidad de la vida, la "seriedad" filistea, el dogmatismo, la pedantería doctoral y profesional. El humor comienza y termina en uno mismo. Para Tieck es un modo de burlarse del *yo* demasiado sublime al que aspira el romántico; una especie de parodia de uno mismo que propende, como Nietzsche lo dice, a la evasión, a una alegre falta de respeto hacia ese *yo* romántico que se pone sempiternamente en el primer plano, y al que no sabe renunciar. Por reacción, el humor conduce a la melancolía, a los "adagios" llenos de desesperanza, si no de amargura. A veces, el humor, en su expresión sardónica, se hace doloroso. El humor, que podrá tildarse de trágico, es el del "Vivace" del Cuarteto op. 135. Rousseau, menos irónico que sarcástico, da forma a su humor, que puede ser bueno y puede ser malo, bajo el aspecto de sentencias tan acres por la forma como por el contenido. Si afectan por fin una frase pulida, la ironía interviene y el humor se trueca en paradoja. La música no conoce estos matices. No es, sin embargo la ironía, sino el humor, el que, vencida la Ilustración, hace que virtudes suyas tan netas como el "decorum" se transformen en la "respetabilidad" burguesa, y que este ideal del filisteo recaiga sobre títulos honoríficos. El fabulista, en un rasgo burlesco, llenará al asno con todas las preseas de un uniforme "chamarré" de embajador, académico... o ujier. Viene la respetabilidad asnal, la seriedad del burro. Y el humor pide que se echen por el aire los remos, que se hagan gozosos rebuznos, como en tiempos de los "fous", cuando los clerizones se burlaban jocosamente, irreverentemente, del obispo y de todo el cabildo en sus propias narices ahumadas de incienso. El humor es la nota del goliardo, del clérigo vagante. En nuestro Arcipreste rezuma por los cuatro costados de sus cuartetas. El juglar cae

en chocarrerías con sus remedos; sus escarnios son humorísticos, como las parodias de los sermones "trufados". La Edad Media rebosa de humor grueso. Para encontrar en ella rasgos de ironía hay que meterse en los claustros, buscar a los letrados; a las gentes que conocían a Sócrates y a los satíricos latinos. En Marcial y en Luciano el humor toma la delantera sobre la ironía. Ambos eran exuberantes, condición necesaria al humor, mientras que la ironía es seca. Un extravagante, un excéntrico son, normalmente, humoristas, pero no son irónicos, porque la ironía no pierde de vista nunca el centro, ni gusta de andarse por la periferia. Ambos, el humorista y el irónico, son incapaces de entenderse, ya que pertenecen a dos planos contrapuestos que enfocan una misma cosa: como Goethe, el sutil ironista de los "xenien", y Beethoven, cuyos "raptus" juveniles le llevarán, maduro, al humorismo desbordado. La ironía llega tarde al Romanticismo porque atenta contra dos de sus cualidades sagradas: el idealismo y el entusiasmo. El humor, al contrario, las exalta. Y solamente el idealismo y el entusiasmo hacen que el Romanticismo se produzca, porque nada es en sí mismo romántico, sino que lo romántico es una manera de enfocar entusiastamente lo que la ironía considera como una pobreza que solo inspira desdén. Nuestro tiempo, nada romántico, sufre una desilusión cuando contempla las cataratas del Niágara, con las luces de colores que proyecta sobre ellas el mal gusto municipal. José María Heredia, el "cantor del Niágara", puede redactar su oda con un chaparrón de puntos admirativos porque lo hace en 1824, cuando el Romanticismo se enseñoreaba ya de las tierras de América y de sus "islas felices", como Cuba, la patria de ambos Heredias:[7] el primero, romántico en su efervescencia; el segundo (el francés), neoclásico en su equilibrada abundancia. El "gato Murr" hoffmaniano está chispeando humorismo; el Kapellmeister Kreisler, cuando llega al piano de Schumann, es ya un ironista.* La ironía lleva al escepticismo; el humor, en Beethoven, ama a la Humanidad. Si un hado adverso se entromete, Beethoven caerá en lo melancólico, pero protestará enérgicamente de que lo consideren misántropo.

Fué precisamente Ernest Theodor Wilhelm Hoffmann, ejemplar típico del Romanticismo del norte de Alemania en su momento de más generoso florecimiento, quien con mayor claridad comprendió la música instrumental de Beethoven. Pudo haberlo hecho por simpatía romántica; desde luego lo hizo también con suficiente conocimiento de causa, porque Hoffmann fué un músico notable, alguna de cuyas óperas como "Undine" se representaba hasta estos últimos años en los teatros líricos de Alemania. E. T. A. Hoffmann,

* Otras consideraciones sobre la "ironía romántica" se expondrán más adelante, al hablar de Roberto Schumann.

así conocido porque cambió su tercer nombre de pila, Wilhelm, por el de Amadeus, en testimonio de admiración hacia Mozart, pertenecía a la década beethoveniana, pues que nació en 1776 (en la fría Koenigsberg, donde Kant había nacido también, hacía medio siglo), para morir cinco años antes que Beethoven. Estudiante en leyes, como tantos otros músicos paisanos suyos, desde Kuhnau a Neefe, fué ya un "crítico musical" por oficio, en los diez años que precedieron a su instalación en Berlín, en 1814.[8] El romanticismo de imaginación más exaltada se expone en sus famosos cuentos, entreverados en sus escritos, todos los cuales están concebidos bajo un estado casi delirante de imaginación. Sus "Fantasías a la manera de Callot", que aparecieron anónimamente en 1815-14, hicieron famoso a su desconocido autor, que firmaba como "Johannes Kreisler" en su ópera "Undine". De ese año, el de su llegada a Berlín, es "Die Vision auf dem Schlachtfelde bei Dresden", y del siguiente "Die Elixiere des Teufel". Una serie de nocturnos, "Nachtstuecke", de 1817, todavía se imprimen anónimamente y otras van siguiendo, con su nombre o sin él. "Die Serapions-Bruder", que representan el momento más señalado del movimiento romántico nortealemán, aparecen en 1821. Escritas por el mismo tiempo, las páginas que narran las peripecias del gato Murr, "Lebensansichten des Katers Murr", llegan en 1822. Las páginas que en 1837 escribe Schumann, en la Alemània del sur, con el título de *Die Davisbündler*, los arqueros de David que marchan contra el filisteo, responden a los Serapion-Bruder. Su "Kreisleriana", de 1838, al hoffmanismo que estremecía al mundo romántico con su fuerte humorismo, su imaginación del más extraño corte, su fantasía de una novedad enteramente inédita y que, saltando por encima de Europa, llega a la Nueva Inglaterra, por donde tantas auras románticas entran en América, para ser recogidas por Edgar Allan Poe, un nativo de Boston (1809-49). Sus "Tales of the Arabesque and Grotesque", que aparecen hacia 1840, muestran al movimiento romántico en una fase avanzada de su evolución. Su poema "The Raven", de 1845, supone un instante de apogeo, fuera de Europa. Ese tono enteramente hoffmaniano habría agradado al modelo. Poemas como "Ulalume", conducen a una "orquestación" exasperada del Romanticismo en sus postreros acentos. Un post-romántico francés, poeta de la más rica fibra y crítico agudo del arte de su tiempo centrado musicalmente en Ricardo Wagner, es quien lo recoje en sus traducciones al idioma de Francia. El criticismo de Hoffmann, pues, había sembrado tan fecundas semillas como su imaginación, misteriosa y atormentada, para aproximarse a la cual, los románticos en decadencia apelan al auxilio de los estupefacientes, el opio del hoffmaniano protagonista de la "Fantástica" o el ajenjo verleniano.

Los escritos de E. T. A. Hoffmann acerca de la música, en su temprano entusiasmo hacia Beethoven, tienden a "hoffmanizarle" un poco; sin embargo, son el mejor testimonio de la impresión que la música del gran sinfonista

producía en las imaginaciones románticas desde el momento mismo de su producción. Cierto es que Hoffmann hacía otro tanto con "el caballero Gluck", con el "Don Juan" de Mozart o con cualquiera que fuese lo que tocaba su pluma. En las primeras páginas de las "Kreisleriana" Beethoven aparece episódicamente, pero con frecuencia. Su idea sobre el gran sinfonista, todavía en el medio del camino, comienza a tomar forma entre 1810 y 1814 en sus escritos para la "Gaceta Musical" que Rochlitz publica en Leipzig, en la edición de Breitkopf und Haertel *(Allgemeine Musikalische Zeitung);* después en sus *Phantasiestuecke,* donde se incluye el *Kreislers musikalischer-poetischer Club* y en las páginas de los "Serapions-Bruder". A pesar de ello, Haertel no le complace en su demanda de escribir la crítica acerca del estreno del "Fidelio", pues que la "Gaceta" tenía un corresponsal que fué el encargado de hacerlo.

Es menester descontar lo propio del estilo hoffmanniano para tener una idea más justa de sus apreciaciones. Hoffmann, que murió en 1822, no pudo conocer las obras de la Novena Sinfonía en adelante. ¿Qué habría podido escribir sobre ellas, cuando comprende a Beethoven, a la altura de la Quinta, como un continuador de Haydn y de Mozart, también dos colosos para él? Por el metro de Berlioz, para Hoffmann todo era en Beethoven "gigantesco, inconmensurable"; la Sinfonía en *do menor* es un trueno de sonoridades inescrutables; un aparecer de relámpagos que rasgan las profundas tinieblas del reino sonoro, poblado por sombras gigantes; dolor lacerante que ahoga toda alegría y que nos sumerge en una nostalgia infinita. Pero al lado de eso, Hoffmann dice que la Sinfonía en *do menor* es "magnífica y está profundamente pensada", siendo así que es extraordinaria. Luego sigue un análisis, inteligente y justo a la par, de un crítico y de un técnico que sabe escribir, dando forma interesante a su criterio. Niega que Beethoven no sepa disciplinar su fantasía, sino que pone en juego la teoría de la "ironía romántica", propugnada por los escritores del norte alemán. Ella es la que impone su lógica a los desarrollos que, vistos desde el plano de la sinfonía clásica, parecerán un caos, y sin embargo son profundamente necesarios, dada la modalidad de su genio.[9] Orquesta, modulación, un examen de los motivos, todo pasa por el agudo juicio de Hoffmann, si bien para sacar conclusiones peregrinas, aunque, a su vez, propias de su momento. El minueto —dice— exhala un "sentimiento siniestro"; da "la impresión de una voz extraña y terrible", suscitando el "escalofrío de lo extraordinario y el temor de los espíritus". El final le parece de "una claridad solar radiante y deslumbradora que ilumina de improviso la noche profunda". La peroración, al recordar los golpes secos del comienzo, "destruye la paz del alma", conseguida en el Andante, pues que el fuego se creía apagado estalla de nuevo en llamas claras.

Los comentarios de Hoffmann a la overtura de "Coriolano" van por el tono de los anteriores, pero curiosamente, encuentra en ella el parentesco que une las almas de Beethoven... y la de Cherubini. Apenas precisa recordar la gran estimación que el siglo sentía por el teatro del maestro italiano que, en un próximo capítulo, veremos más de cerca, y Beethoven mismo era uno de sus admiradores fervientes. La cualidad de Beethoven como pianista, autor e intérprete de sus obras de cámara, no escapa a Hoffmann cuando habla de los Tríos op. 70, cuya característica general responde a la que ha definido para Beethoven: inagotable imaginación creativa, fertilidad arrolladora, dominio largamente meditado de unas formas en las que vierte su inspiración; genialidad y reflexión: Hoffmann quiere que el lector tenga muy presentes ambas circunstancias. El análisis es meticuloso en cada punto de los tríos; pero en seguida saca una consecuencia general: se trata de un lenguaje sublime, expresión de una alegría serena que procede de un mundo desconocido. La alegría viene después, aunque en Beethoven tiene siempre un tono grave (Trío en *mi bemol),* que compara con el "Allegro" de la sinfonía de Mozart en el mismo tono. En cuanto al minueto, es el mismo de Haydn, solamente que raptado por un águila en un vuelo noble y sublime.

Al comentar la música de escena de "Egmont", Hoffmann habla por primera vez de libertad: pero Egmont, que muere heróicamente en su defensa, tiene hasta su último momento el amor de Clara en sus labios, con lo cual, el amor se tiñe de ese tono de heroísmo. Sin perjuicio de ello, Hoffmann reprocha a Beethoven el convencionalismo de alguna de sus páginas de canto, demasiado cercanas al género ópera, aunque no olvida que se trata de una música que debe acompañar a una representación, por lo cual otras escenas "sirven" bien la situación, como es necesario. Más tarde habla de la Misa en *Do mayor,* Op. 86. Su falta de acomodo a la tradición le salta a la vista, pero no le importa mucho. Lo más curioso es que vea a Beethoven en ella movido por "las palancas del estremecimiento y del espanto", más al gusto francés de la Revolución que según la realidad, no tan apocalíptica, en esta obra modesta. Justa en sus apreciaciones analíticas, fiel al tono del tiempo en sus conclusiones, la crítica de Hoffmann, sentaba un precedente: iba a ser leída, escuchada, recordada. Weber, Schubert, Schumann no dejaron de conocerla y de tenerla presente. Los músicos-críticos van a venir en seguida, tras de Hoffmann, y él es su maestro.

Otros testimonios de la época irán definiendo la figura de Beethoven para sus propios coetáneos, los de Bettina Brentano sobre todo, en quien perduró su recuerdo, años después de muerto Beethoven, ya un tanto mitificado. Mas como se ve, Beethoven comenzaba a ser figura legendaria, figura romántica, desde el día siguiente de sus triunfos más señalados. Clemente Brentano, hermano de Bettina, colaborador de Arnim en las poesías del

"Cuerno maravilloso del muchacho", de ese Arnim que fué además su cuñado, dibujó a Beethoven con su pluma afable, de un romanticismo tierno. Aunque no ignorase la música, su intuición iba más lejos que sus conocimientos y Clemente, denostador oficial del "philistin", hace de Beethoven el David gigantesco de ese Goliat minúsculo. Lo que mejor entiende Brentano es el sentimiento poético de Beethoven, desde alguno de sus lieder a la Séptima Sinfonía; su inspiración en la soledad, que traduce en símiles un tanto barrocos en sus poesías tituladas "Ecos de la música beethoveniana". Brentano escribe crítica, aunque episódicamente, y es él quien va a comentar el estreno de "Fidelio" en Berlín, en una revista local. "Debemos dar gracias al solitario Beethoven", "maestro de un arte profundo", humanizador de las inspiraciones que la divinidad le insufla, para la redención del género humano.

Casi veinte años mayor que Beethoven, Johann Friedrich Reichardt, maestro de capilla del rey Jerónimo, en Westfalia,[10] trató a Beethoven en su estancia en Viena entre 1808 y 1809. Sus "Cartas familiares" aparecieron en 1810. Comprende la bondad ingénita de Beethoven pero lo pinta perseguido por sus manías extravagantes que lo sumergen en un estado de espíritu arbitrario y penoso. Tiene un temperamento titánico y un alma generosa; en tal proporción, que constantemente luchan entre sí o con lo que las rodea. Cuando improvisa, lo encuentra lleno de humorismo; otras veces hace cantar al piano como si fuera un violín, con el sentimiento más hondo. Curiosamente, Reichardt insiste en ese aspecto del humorismo beethoveniano que extiende a Haydn y Mozart, pero la overtura de "Coriolano" le parece "aplastante y gigantesca". Ve a la "Sinfonía Pastoral" llena de pinturas vivas y de pensamientos brillantes; sin embargo, la "Fantasía con coros", que figuraba en el mismo concierto, es para él una "extraña invención", tan mal ejecutada, que Beethoven tuvo que parar en medio de la pieza y gritar a sus músicos.* En punto a invención melódica lo encuentra "celestial"; cuando se trata de variaciones, lo cree más bien "extraño". Johann Friedrich Rochlitz visita a Beethoven en 1822 y lleva la comisión de Breitkof de sugerir a Beethoven que escriba una música de escena para "Fausto", en el sentido de la de "Egmont". Rochlitz le encuentra en la cervecería con Haslinger y escribe a sus editores su impresión. No es favorable para su indumentaria descuidada, su pelambre hirsuta, su aire congestionado, sus alternativas de humor entre la camaradería más cordial y la irritación violenta. Sus exclamaciones alegres alternan con sus largos silencios. Su impresión general es la del hombre que medita sus ideas en la soledad de sí mismo. La idea del "Fausto" agrada a Beethoven, quien dice a Rochlitz toda su admiración por Goethe. En otra

* Según Spohr, Beethoven tenía la costumbre de agacharse y elevarse exageradamente para marcar los *PP* y los *crescendi*. A veces gritaba en los *ff* y el público podía oírlo. En cambio, él no oía los *pp*. (SPOHR, *Selbstbiographie*. I, p. 200).

ocasión Rochlitz lo encuentra en Baden. En el paseo elegante circulan importantes personajes. Beethoven se quita su casaca, la cuelga de un palo que se echa al hombro y camina alegremente, indiferente hacia las gentes, haciendo gestos y dando pasos estrafalarios. Rochlitz escribe que este hombre de genio, tan duramente tratado por la suerte, vive en medio de los sueños que le inspira su arte, en momentos de gran felicidad interior.

Poco más tarde, en 1825, es el libretista Heinrich Friedrich Rellstab quien de paso por Viena quiere colocarle un libreto de ópera. Rellstab, berlinés, había nacido el mismo año que Beethoven, pero iba a sobrevivirle hasta 1861. Un año después iban a aparecer unas "Memorias" en donde narra su entrevista con Beethoven, muchas veces repetida por sus biógrafos posteriores. Es él quien describe el desorden y suciedad del cuarto en que vivía Beethoven en la Krugerstrasse, en su época de sordera ya absoluta y en medio de sus días más sombríos. Pero Rellstab habla de los ojos de Beethoven y dice, generosamente, que todo el esplendor del mundo no vale nada "en comparación con las chispas divinas que, brotando del fondo de él mismo, lo iluminan todo con su resplandor". Días después, Rellstab conquista la simpatía de Beethoven diciéndole que ha escuchado el Cuarteto en *Mi bemol* y que, aunque lo ha encontrado muy difícil, le ha producido el "escalofrío sagrado". Frente a él está el gran piano de martillos que le ha enviado Broadwood desde Londres. Beethoven quiere mostrarle su sonoridad potente; pero, dice Rellstab, solo arranca de él acordes terriblemente disonantes. No por casualidad, sin duda. El hombre, casi al borde de la tumba, produce al escritor una impresión profundamente cordial que no intenta disimular y que Beethoven comprende en seguida. Rellstab escribe a Zelter que Beethoven es un santo. Su ternura le pone a punto de lágrimas, y cuando Rellstab se despide, lo estrecha, besándole, entre sus brazos. Beethoven, añade, compone ahora solamente para sí. Su música apenas es comprendida sino por él mismo. Es un arte interior, de una melancolía profunda, como su bondad misma, que transmuta en una alegría sobrehumana todos sus dolores, los dolores del mundo.

Beethoven pone su planta humana en la Vía Láctea, el "camino de Santiago", la "starred galaxy", por donde asciende al cielo del Empíreo. La figura romántica de Beethoven ha ido trazándose en los años mismos de su vida, y, cuando muere, es, para sus contemporáneos más jóvenes como Schubert, no un hombre ya, sino una figura mítica. El alma misma de la Música. De la Música del primer brote, impetuoso y lleno de generosidad, del Romanticismo musical; emanación de un sentimiento que envolvía a Europa entera: no en las mismas brumas ni en los mismos mediodías; en cada caso, con igual concepto de la figura divinizada de Beethoven.

NOTAS

[1] PROD'HOMME, *op. cit.*, pp. 182 y 236.

[2] Donald F. TOVEY en su artículo sobre Brahms en la *Cobbett's Cyclopedic Survey of Chamber Music*, Londres, 1929, vol. I, p. 174.

[3] Edw. DANNREUTHER, *The Oxford History of Music*, vol. VI. The Romantic Period, pp. 147 *ss.*

[4] Rev. W. H. FRERE, *Plainsong*, en la O. H. of M., Introductory Volume, pp. 146 *ss.* y primera parte, cap. IV.

[5] *Vid.* Vincent D'INDY, *Cours de Composition Musicale*, París, s. f., Deuxième livre, seconde partie, pp. 200 *ss.* El más adicto de los discípulos de Franck, al analizar la tectónica tonal de su Quinteto en fa menor, encuentra que el primer tiempo está construído sobre el acorde de Re bemol (fa-la bemol-Re bemol-fa), con frecuentes cambios enarmónicos en la tonalidad que sirve de eje, que no es la tónica, sino la de *Re bemol-Do sostenido*. Pero al analizar el último tiempo, "Allegro non troppo, ma con fuoco", escucha cómo vienen misteriosamente sus giros cromáticos iniciales de los tonos de *Si*, menor y mayor, y de *Fa sostenido*, "sin ninguna tentativa de acercamiento progresivo hacia el tono principal, que no volverá jamás". Ello señala "una *éclatante contradiction* con los principios formales de construcción tonal que el maestro enseñó durante toda su vida", por lo que D'Indy deplora amargamente en su Trabajo el no haberle preguntado a Franck, antes de que muriese, la razón incomprensible de esa anomalía. Probablemente no se la habría dado tampoco, porque los compositores proceden, aunque sean maestros tan reflexivos como Franck, dejándose llevar de su intuición mejor que de sus reflexiones. Se apunta en el texto la posible razón, que consiste en el desarrollo del complejo tonal en el oído del compositor, según un proceso análogo en cierto modo al que presidió en los largos siglos de la evolución del sentido armónico, hasta que éste se convierte en sentido de la Tonalidad con sus tres funciones en consonancias perfectas, quinta y cuarta. Posteriormente, el complejo tonal de una composición busca relaciones más apretadas que aquéllas, en tercera, según se ha indicado. Un complejo tectónico en cuartas —como Scriabin construye en cuartas su acorde tónico en sus obras avanzadas— sería la continuación de aquel proceso. Esto supuesto, el Quinteto de Franck muestra una construcción tonal en cuartas a partir del relativo mayor de la tonalidad principal *(fa menor a La bemol)*, después de cuya tonalidad aparece el tono de *Re bemol, assisè tonale* del Quinteto. Prescindiendo de las enarmonías, la serie puede establecerse como *(fa m)-La bemol-Re bemol-Sol bemol-Do bemol-Fa*. La cuarta aumentada *do bemol-fa*, no es sino la aceptación de la disonancia natural que se presenta en la serie de armónicos entre el séptimo y el undécimo (como quinta disminuída), que Scriabin prefería como *si bemol-fa sostenido*. La tonalidad del "Lento, con molto sentimento", que juega con la nota modal de *Fa (la natural* en lugar de *la bemol)* parece, en cambio, cosa bastante comprensible a D'Indy. Extremando las cosas, este *la natural* no es sino la enarmonía de la cuarta disminuída *fa-si doble bemol*, que continuaría la serie en cuartas de diferente especie de las *assises tonales* de esa obra peregrina.

[6] Según SCHINDLER, citado por WASIELEWSKY, II, p. 245.

[7] Sobre ambos Heredias, principalmente José María Heredia (no "de"), *vid.* M. GARCÍA GAROFALO MESA, *José María Heredia en México*, México, 1945.

[8] E. T. A. Hoffmann (1776-1822) fué durante algún tiempo director del teatro de Bamberg, cerrado el cual se dedicó a la literatura musical, cuyos artículos firmaba como

"Kapellmeister Johannes Kreisler", publicándolos en la *Allgemeine Musikalische Zeitung*. Desde 1813 a 1814 dirigió orquestas en Leipzig y en Dresde. Un singspiel del que escribió la música con el texto de Goethe, *Scherz, List und Rache*, se estrenó en 1801. Compuso una docena de óperas, una de ellas titulada *Die lustigen Musikanten* en 1804, en donde se encuentran graciosos pasajes humorísticos y en el espíritu popular. Compuso además dos sinfonías, música para piano, ballets y alguna música religiosa. Beethoven dirigió espontáneamente una carta a Hoffmann en 1820 y escribió además por algún motivo ignorado un canon que comienza:



(en Nohl, nº 328) aunque otros especialistas sobre Beethoven lo relacionan con otro Hoffmann, compositor radicado en Viena en 1815. E. T. A. Hoffmann era también un pintor notable, cantante, pedagogo, poeta, etc. Carlyle decía de él que "derrochó facultades que podrían haber sazonado el néctar de los dioses". *Vid.* Dr. Franz GEHRING, en el *Grove*. El libro de Hans von WOLZOGEN, *E. T. A. Hoffmann und Richard Wagner*, Berlín, 1906, es de interés por lo que se refiere a la evolución de lo pintoresco romántico. Es asimismo importante C. SCHEFFER, *Die Bedeutung des Musikalischen und Akustischen in Hoffmann's literatischen Schaffen*, Marburgo, 1909. Una traducción de algunos de sus escritos musicales se encuentra en italiano, Florencia, 1931, con prólogo de A. Bonaventura.

[9] BOYER, *op. cit.*, pp. 101 *ss.*, 156 *ss.*

[10] Johann Friedrich REICHARDT había nacido en Koenigsberg, como Hoffmann, en 1752 y murió en Halle, en 1814. Su importancia como compositor de canciones le hizo más conocido que como escritor musical (*Kunstmagazin*, Berlín, 1782 a 1791), *Studien für Tonkünstler und Musikfreunde* (1792) y cartas desde París y Viena entre 1804 y 1810 que son del más alto interés por cuanto narra respecto a la vida política, literaria, artística y social en esas capitales. Era un ardoroso defensor de la política y las ideas francesas y un exaltado entusiasta de la Revolución francesa, lo cual le acarreó muchos disgustos. El puesto que aceptó en 1808 como Kapellmeister de la corte de Jerónimo Bonaparte en Cassel fué el que Beethoven no quiso aceptar. No lo mantuvo por mucho tiempo. En 1783 había fundado los *Concerts Spirituels* en Berlín, cuando sucedió a Agricola en su puesto de director de la capilla de Federico II. Publicó además ediciones de música antigua, con oportunas observaciones críticas. Su autobiografía se publicó en Berlín en 1805. Publicaron estudios sobre él C. LANGE, *J. R. Reichardt*, Halle, 1902; Walter PAULI, *J. F. R.: seis Leben*, Berlín, 1903. Más adelante se menciona el entusiasmo que Mendelssohn sentía por este hombre curioso cuya tertulia, en los últimos años de su vida, reunía gentes de la más alta notabilidad y distinción entre las de la sociedad alemana de comienzos del siglo.

BIBLIOGRAFIA

La bibliografía referente a Beethoven es muy extensa, como todo el mundo sabe. Casi todos los libros de cierta importancia que tratan del gran músico insertan bibliografías parciales que no es menester repetir aquí, pues que se encuentran con facilidad en cualquier parte. Mencionaremos solamente algunas obras que no son tan conocidas, aunque incluyamos también en esta lista las que son fundamentales.

AERDE, R. van: *Les Ancêtres flamands de Beethoven*, Malinas, 1927.

BEETHOVEN, Ludwig van: *Studien im Generalbass, Contrapunkt und in der Compositionlehre, aus dessen handshriften nachlass, gesammelt und hrsg.* von Ignaz Ritter von Seyfried. (Viena, T. Haslinger, 1832.) Segunda edición revisada por Henry Hugh Pierson (Edgar Mannsfeldt) (Leipzig, 1853). Traducción francesa de F. Fétis, dos vols. (Etudes de Beethoven...) (París, 1833), con notas críticas. Traducción en inglés por Henry Hugh Pierson (Leipzig y Nueva York, 1853).

BESTIMMUNG *des musikalische Zeitmasses nach Mälzel's Metronom.* Zweite Lieferung. Beethovens Sämmtliche Quartetten von dem author selbst beseichnet. (Viena, 1814?).

BEETHOVEN, L. van: *Briefe* (editadas por Albert Leitzmann, Leipzig, 1930).

idem Letters. A critical edition with explanatory notes by Dr. A. Kalischer, traducción inglesa de J. A. Dhedlock, dos vols. (Londres, 1909).

BEHREND, W. *Ludwig van B. Pianoforte Sonatas* (trad. inglesa de I. Lund, Londres, 1927).

BEKKER, P. *Beethoven* (Berlín, 1911; trad. inglesa por M. Bozman, Londres; 1925.)

BERLIOZ, H. *Etude analytique des Symphonies de B.* incluído en "Voyage Musical", vol. I. París, 1844. Artículos de Berlioz sobre las sinfonías, tríos, sonatas, la ópera "Fidelio", etc., recojidos en *A travers chants,* París, 1862 (Calman Lévy, eds.).

BILANCIONI, G. *La sordità di B.* (Roma, 1921).

BLOM, Eric. *Beethoven's Pianoforte Sonatas Discussed,* (Londres, 1938).

BOETTCHER, H. *Beethoven als Liederkomponist* (Ausburg, 1928).

BOYER, Jean, *Le "romantisme" de Beethoven.* (París, 1938)

BREUNING, *Aus dem Schwarzpanierhaus.* (Nueva edición, Berlín, 1907)

BÜCKEN, Ernst, *L. van B.* (Potsdam, 1934)

BURK, John N. *The life and works of B.* (Nueva York, 1943)

CARPENTER, Ch. H. *French factors in B. life* (Nueva York, 1935)

CASEMBROT, J. L. de, *Du mouvement dans quelques oeuvres de B.* (Rev. Int. Mus. París, 1899)

CLOSSON, E. *L' Element flamand dans Beethoven* (Bruselas, 1929)

COBBETT's *Cyclopedic Survey of Chamber Music,* (Oxford, 1929)

COLLES, H. C. *The Growth of Music.* 2ª parte, (Oxford, 1913)

CURZON, H. de. *Les Lieder et airs détachés de Beethoven* (París, 1905)

DAWSON, R. V. *B. and César Franck* (Mus. and Lett. Londres, 1930)

DANNREUTHER, Edward, *Beethoven and his works, a study* (Londres, 1876)

DEUTSCH, F. *Die Fugenarbeit in der Werken Beethovens* (Viena, 1927 SfMW)

DILTHEY, W. *Von deutscher Dichtung und Musik* (Leipzig, 1933)

EHRLICH, H. *The ornamentation in B's Pianoforte Sonatas* (Nueva York, 1898)

ENGELMANN, W. *Beethovens Kompositionpläne, dargestellt in den Sonaten fuer Klavier und Violine.* (Ausburg, 1931)

ERNST, G. *Some aspects of B's instrumentals forms* (Londres, Mus Assoc, 1903).

EWANS, Edwin, *Beethoven's Nine Symphonies* fully described and annotated, (dos vols. Londres, 1923-4)

FARINELLI, Arturo, *Beethoven e Schubert* (Turín, 1929)

FISKE, Roger, *Beethoven's Last Quartets* (Oxford, 1940)

FRIMMEL, T. *Beethoven-Handbuch,* 2 vols. (Leipzig, 1926)

idem *Neue Beethoveniana* (Viena, 1888)

idem *Ludwig van Beethoven* (Berlín, 1922)

GAL, Hans, *Die stileigentumlichkeiten des jungen B.* (Leipzig, 1916 SfMW)

GRACE, Harvey, *L. van B.* (Londres, 1927)

GROVE, Sir G. *Beethoven and his Nine Symphonies* (Londres, 1896)

idem Artículo en GROVE's *Dictionary of Music and Musicians*, (3ª ed. revisada por H. C. Colles, Nueva York, 1937)
HAAS, W. *Systematische Ordnung Beethovenscher Melodien* (Leipzig, 1932)
HADOW, Sir W. H. *Beethoven's Op. 18 Quartets* (Oxford, 1926)
idem The Oxford History of Music. Vol. v. *The Vienese Period* (Oxford, 1904)
idem *Collected Essays*, (Oxford, 1928)
HELM, E. *Beethovens Streichquartette* (3ª ed. Leipzig, 1921)
HERNÁNDEZ BARROSO, M. *La Novena Sinfonía de B.* (Madrid, 1915)
HERRIOT, E. *La Vie de Beethoven* (París, 1929)
HEVESY, A. de, *Beethoven, Vie intime.* (París, 1926)
HOWES, F. *Beethoven* (Oxford, 1933)
HUBER, Anna Gertrud, *Aus den Geisteswgen von Johann Sebastian Bach und Ludwig von Beethoven* (con 33 láminas) (Estrasburgo, 1938)
HUSCHKE, K. *Beethoven aus Pianist und Dirigent* (Berlín, 1919)
INDY, Vicent d' *Beethoven. Biographie critique* (París, 1911)
JAHN, Otto. *Gesammelte Aufsätze über musik* (Leipzig, 1867)
JOHNSTONE, J. A. *Notes on the interpretation of twenty-four famous Piano Sonatas by B.* (Londres, 1927)
KALISCHER, A. C. *Beethovens sämmtliche Briefe* (5 vols. Berlín, 1909. Trad. inglesa de la primera edición por J. S. Shedlock, 2 vols., Londres, 1909, Selección de las mismas por A. E. Hull, Londres, 1926)
KASTNER, E. *Bibliotheca Beethoveniana* (2ª ed. Leipzig, 1925, es una Bibliografía general sobre B.)
KASTNER, Rudolf. *Beethovens 32 Klaviersonaten und Arthur Schnabel* (Berlín, 1933)
KNAB, Arnim. Zu B's Tonsprache, (Neue Mus Z. Stuttgart, 1920)
KENTENICH, Gottfried, *Beethovens Deutsche Art und Kunst* Trier (1929)
KLAUWELL, Otto. *L. van B und die Variationen Form* (Lagensalza, 1901)
KUFFERATH, M. *Fidelio, de L. van B.* (París, 1912)
LAISNE, H. *Le Message de B.* (2 vols., París 1929)
LA MARA (Maria Lipsius), *Beethovens unsterbliche Geliebte* (Leipzig, 1900)
idem *Beethoven und die Brunsviks* (Leipzig, 1920)
LEDERER, Félix, *Beethovens Bearbeitungen schottischer und anderer Volkslieder* (Bonn, 1934)
LEITMANN, A. *Beethovenstudien*, (Leipzig, 1918)
idem *L. van B. Berichte der Zeitgenossen.* (2 vols., Leipzig, 1921)
LENZ, Wilhelm von, *B. eine Kunststudie* (Cassel, 1855-60)
idem *Beethoven et ses trois styles* (París, 1909)
LIUZZI, F. *Introduzione alla lirica vocale di B.* (Roma, 1932)
LOWE, C. E. *Beethoven's Pianoforte Sonatas* (Londres, 1921)
MARLIAVE, Joseph de, *Les Quatuors de Beethoven* (París, 1925)
MARX, A. B. *Anleitung zum B. Klavierwerke* (Berlín, 1912)
idem *L. van B. Leben und Schaffen* (Berlín, 1908. Muchas eds. posteriores)
MATTHEWS, J. *The violin Music of B*, (Londres, 1902)
MEERSMANN, H. *B. Die Synthese der Style.* (Berlín, 1922)
MESNARD, L. *Les affinités musicales chez B.* (Oeuvres, vol. 3, París, 1892)
MIDGLEY, S. *Handbook to B. Sonatas for Violin and Pianoforte* (Londres, 1911)
MIES, Paul, *Die Bedeutung der Skizzen Beethovens zur Erkenntnis seines Stiles* (Leipzig, 1925). (Trad. inglesa por Doris L. Mackinnon, Oxford, 1929)
MILNE, A. Forbes, *Beethoven: The Piano Sonatas* (2 vols., Oxford, 1925-28)

NAGEL, W. *Beethoven und seiner Klaviersonaten,* (2 vols., Lagensalza, 1923)
NAUMANN, Hans. *Strukturkadenzen bei B.* (Meissen, 1931)
NEF, Karl, *Die neun Sinfonien Beethovens* (Leipzig, 1928)
NEWMAN, Ernst, *The Unconscious Beethoven* (Londres, 1927)
NOHL, L. *Beethovens Leben* (3 vols.) Leipzig, 1864-77)
idem *Beethoven, Liszt, Wagner* (Viena, 1874) (contiene: 1. Beethoven und seiner Zeit. 2. Ein Skizzenbuch Beethovens)
idem *Goethe und Beethoven* (Regensburg, 1927)
idem *L. van B. Konversationhefte* (Munich, 1923)
NOTTEBOHM, G. *Beethoveniana* (2 vols., Leipzig, 1925)
idem *Thematisches Verzeichnis der im Druck erschienenen Werke von L. van B.* (Leipzig, 2ª ed. 1925)
idem *Zwei Skizzenbücher von B. aus den Jahren 1801 bis 1803* (Leipzig, 1925)
OULIBISCHEFF, A. D. *Beethoven, ses critiques et ses glossateurs* (Leipzig, 1857)
PARRY, C. Hubert H., *Studies of Great Composers* (Cap. IV) (Londres, 1886)
PROD'HOMME, J. G. *La jeunesse de B.* (París, 1920-1927)
idem *Les Symphonies de B.* (París, 1926)
idem *Beethoven raconté par ceux qui l'ont vu* (París, 1927)
idem *Les Sonates pour piano de B.* (París, 1936)
REINECKE, C. *Die Beethovenschen Klaviersonaten* (Leipzig, 1912. Trad. inglesa por E. M. T. Dawson, Londres, 1898)
RIEMANN, H. *L. Van B. sämmtliche Klaviersonaten* (3 vols., Berlín, 1918)
RIEZLER, Walter. *Beethoven* (trad. inglesa por G. D. Pidcock, Londres, 1938)
RODA, Cecilio de, *Las Sonatas para piano de B.* (Madrid, 19...)
idem *Los Cuartetos de B.* (Madrid, 19...)
idem *Un cuaderno de autógrafos de Beethoven* (con los apuntes sobre los cuartetos op. 130, 132, 133, en posesión del autor). Madrid, 1905 (trad. italiana. R. M. I. Turín, 1907)
ROLLAND, Romain, *Beethoven* (2 vols., París, 1928)
idem *B. Les Grandes Epoques Créatrices* (París, 1929)
idem *Goethe et Beethoven* (París, 1927)
idem *Vies des hommes illustres: Beethoven* (París, 1903)
SANDBERGER, A. *Neues Beethoven-Jahrbuch* (Ausburg, 1924-30)
idem *Ausgewählte Aufsätze zur Musikgesch.* (Munich, 1921-24)
SCHAUFFLER, R. H. *Beethoven, the Man who Fred Music* (2 vols., New York, 1929)
SCHENKER, H. *L. van B: IX Sinfonie* (Viena, 1912)
SCHERING, A. *B. und die Dichtung* (Berlín, 1936)
SCHIEDERMAIR, L. *Der Junge B.* (Leipzig, 1925)
SCHINDLER, A. *Beethoven-Biographie* (1ª ed. Munster, 1840. Nueva edición por A. C. Kalischer, Berlín, 1909) (5ª ed. Munster, 1927) (Trad. inglesa editada por Ignaz Moscheles, Londres, 1841)
SCHMITZ, A. *Das romantische Beethoven-Bild, Dastellung, Kritik und Berichtigung* (Berlín, 1927)
idem *Beethoven's Zwei Principe* (Berlín, 1925)
SCHWEISHEIMER, W. *Beethovens Leiden, ihr Einfluss auf sein Leben und Schaffen* (Leipzig, 1922)
SHEDLOCK, J. S. *Beethoven* (Londres, 1903)
idem *B. Pianoforte Sonatas* (Londres, 1918)
idem *The mannerisms of. B.* (Londres, 1886)

SCHURIG, A. *Von Gluecke Beethovens,* Kleine Geschichten (Nuremberg, 1926)
SONNECK, O. G. B. *Impressions of Contemporaries* (Oxford, 1927)
idem B. *Letters in America* (Nueva York, 1927)
SPECHT, R. *Beethoven as he Lived* (trad. inglesa por A. Kalisch, Londres, 1933)
SHITTA, PH. *Zur Musik* (Berlín, 1892)
SQUIRE, P. C. *B's concept of the whole* (Am. Jour. of Psych. 1936)
STEINITZER, Max. *Beethoven* (Berlín, 1927)
SULLIVAN, J. W. N. *Beethoven: his Spiritual Development* (Londres, 1927)
THAYER, A. W. *Chronologisches Verzeichnis der Werke Ludwigs van Beethovens* (Berlín, 1865)
idem *Ludwig van Beethovens Leben* (Berlín, 1866-1879. Edición inglesa revisada según el MS del autor por H. E. Krehbiel, 3 vols., Nueva York, 1921-25)
TIERSOT, J. *B. Musicien de la Revolution* (París, 1910, La rev de Paris)
TOVEY, D. F. *A Companion to B. Pianoforte Sonatas* (Londres, 1931)
idem *Beethoven's Ninth Symphony* (Oxford, 1928)
idem *Essays in Musical Analysis* (Oxford, 1934)
idem *Beethoven,* (Oxford, 1945)
TURNER, W. J. *Beethoven. The Search for Reality.* (Londres, 1927)
UNGER, M. *Beethovens Handschrift* (Bonn, 1927)
VEIDI, T. *Der musikalische Humor bei Beethoven* (Leipzig, 1929)
VERMEIL ED. *Beethoven* (París, 1929)
VOLKMANN, Hans, *Neues ueber B.* (Berlín, 1905)
WAGNER, R. *Schriften ueber Beethoven* (Leipzig, 1916)
idem *Beethoven* (trad. inglesa por E. Dannreuther, Leipzig, 1916)
WALKER, E. *Beethoven* (3ª ed. 1920)
WASIELEWSKY, J. W. von, *L. van B.* (2 vols., Berlín, 1888)
WEBER, W. *Beethovens Missa Solemnis* (Leipzig, 1908)
WEGELER, F. G. und RIES, F. *Biographische Notizen ueber L. con B.* (1ª ed. Coblenza, 1838, nueva ed. por A. C. Kalischer, Berlín, 1906)
WEINGARTNER, F. *Ratschläge fuer Aufführungen Klassischer Symphonien,* vol. I. (2ª ed. Leipzig, 1916 (Trad. inglesa por J. Crosland, On the performance of B. Symphonies, Leipzig, 1907)
WENZEL, J. H. *B. Violinsonaten nebst den Romanzen und dem Konzert analysiert* (Berlín, 1925)
WYZEWA, T. de, *Beethoven et Wagner* (París, 1898-1914)
WESTPHAL, R. G. H. *Algemeine Theorie der Musikalische Rhythmik seit J. S. Bach auf Grundlage der Antike... um B's Sonaten* (Leipzig, 1880)
WETZLER, H. H. *Die Geburt der Musikalischen Idee bei B.* (Stuttgart, 1923)
idem *Wege sur Musik* (Zurich, 1938)

CAPITULO VII

El teatro lírico, del siglo XVIII *a Weber y Rossini. Elementos de la orquesta dramática en el sinfonismo clásico. Unidad orgánica y color pintoresco. La orquestación de los operistas franceses. Méhul, Gossec, Grétry. Cherubini, Salieri, Spontini, Boieldieu. Los dos "Anacreontes". Spontini en Berlín. El "Freischütz". Tradición romanticista. La orquesta en el teatro de Weber.*

Rossini. Sus épocas. Efectos orquestales. El público operístico. Los "abellimenti". Su tradición. Rossini, revolucionario en el canto. El "bel canto": apogeo y decadencia. G. B. Velluti, el último "sopranista". Los grandes cantantes de su tiempo. Manuel García y sus hijas. El nuevo estilo en el canto. Cantantes de la época romántica. Cantilena y ornamento en Rossini. Su agilidad. Operistas del "viejo estilo". Nuevos tipos de cantantes. "Guillermo Tell." Meyerbeer. Eclipse de Rossini. La "Sinfonía Fantástica" y "Roberto el Diablo". La Opera histórica. La Gran Opera.

MIENTRAS que la orquesta apropiada para servir de instrumento a la sinfonía fué evolucionando en el sentido que ha quedado indicado, hasta llegar a constituir el instrumento ideal que, desde ese punto de vista, es la "orquesta de sinfonía" u "orquesta sinfónica", otra rama instrumental iba progresando dentro de su propio terreno, que era el de la escena. En su especial manera de evolución tomaba caracteres especiales que llegaron a hacer de ella otro tipo orquestal de análoga importancia al de la "orquesta sinfónica", y que es el de la "orquesta escénica" o "teatral". En rigor, debería oponerse a la "orquesta sinfónica", cuyo carácter es más severo, más homogéneo de materia, más propicio a las ideas de carácter abstracto, aquel otro tipo instrumental que podría denominarse "orquesta dramática". Pero esta distinción pronto resultaría confusa. El dramatismo implícito en la forma Sonata, según ya se ha descrito, y la creciente aspiración a la expresión melódica y en seguida armónica, con una intervención incesante del colorido instrumental en la sinfonía y géneros derivados de la overtura, hizo que entrasen en este terreno (donde el principio formalista se respetaba por encima de todo, pues que el género nacía de él) elementos directamente derivados de la orquesta de la escena, del teatro lírico, a veces fuertemente dramático, como el de Rameau y Gluck; otras veces, de efectos más ligeros, como fueron los que procedían de la ópera cómica. El dramatismo de la sinfonía de Mozart y el de las últimas de Haydn, por más que tenga un carácter más abstracto, más impersonal que el de las óperas mozartianas, es, sin embargo, tan grande que va a con-

ducir hasta la sinfonía beethoveniana, donde toma su mayor amplitud; pero Beethoven, al intensificar sus efectos dramáticos, —que no son ya tan impersonales, aunque no se refieran a un personaje que los declame en la escena, sino que se refieren a él mismo, a su propio drama, según lo que va requiriendo el proceso romántico en su época—, toma a la orquesta de Gluck y de Mozart efectos instrumentales y maneras técnicas que eran propiedad, hasta él, del teatro y no de la sinfonía.

Por otra parte, lo mismo la orquesta operística que la de la naciente sinfonía se apoyaban, por sus hechos físicos, en las mismas bases. Progreso en la técnica de los instrumentos; técnica de su homogeneidad para lograr la robustez del conjunto, de la masa, y de la variedad de efectos en contraste con aquella; expresividad de los instrumentos, tanto desde el punto de vista de su capacidad "cantabile", expresiva, como desde el carácter de los motivos; en fin, realización por medio de los timbres orquestales y por la dinámica instrumental de los efectos de la armonía, cuya capacidad dramática fué creciendo parejamente con todo aquello.

A pesar de esos puntos comunes, las dos orquestas marchaban en planos diferentes, porque el ideal de la orquesta de sinfonía, como el del tipo de forma a cuyo servicio estaba, era llegar a una unidad "orgánica", propia del concepto sinfónico, mientras que la orquesta teatral era fundamentalmente episódica y sus efectos estaban supeditados a las circunstancias pedidas por la escena. Más vivas éstas de carácter, de movilidad sentimental, de rapidez en sus efectos que las ideas propias del arte sinfónico, pidieron a los músicos desde los más viejos tiempos del drama lírico, con Monteverde como primer ejemplo, después con los operistas italianos y franceses del Barroco, finalmente con la ópera seria y la ópera cómica, una invención instrumental que estimuló notoriamente el arte de los orquestadores.

Quedó apuntado, al hablar de los tiempos en donde la orquesta de la sinfonía ponderaba cuidadosamente sus elementos, en busca de cohesión y de flexibilidad en el organismo total, cómo los compositores italianos y franceses de óperas llevaban a su orquesta efectos pintorescos con arpas; percusiones variadas; subdivisiones de los violoncellos con Cherubini; el empleo de cuatro trompas por Méhul; tentativas que iban dando forma a la disposición instrumental que asume, en la "partitura", una verdadera construcción arquitectural. Entre los operistas franceses que siguieron las huellas de Gluck, músicos de amable genio como Gossec y Grétry intervinieron eficazmente en el arte de la sinfonía; los trozos instrumentales de Méhul, como su overtura a *La chasse du jeune Henri* (1797);[1] los de las óperas cómicas de Berton, Sacchini, Salieri, que fué el maestro de Beethoven en la técnica de la composición vocal; y, sobre todo de Cherubini, Spontini y Boieldieu, van marcando los pasos de un arte de la orquesta enteramente diferente del de la

sinfonía.[2] Para que, tiempo después, cuando la sinfonía se dramatice de tal modo que será propiamente música de teatro sin teatro, y para que cuando el drama lírico wagneriano trate al desarrollo temático de una manera puramente sinfónica, se llegue a una confusión de géneros que dará por consecuencia la creación de un tipo de orquesta "de concierto" cuya constitución y efectos quedan fuera enteramente del arte de la sinfonía romántica. Este tipo de orquesta "moderna" habrá creado, en las postrimerías del siglo pasado —no a consecuencia de la expansión de la sinfonía dramática y del teatro sinfónico, sino de aquella otra rama del teatro lírico—, la orquesta pintoresca o colorista empleada hasta un grado eminente en el teatro lírico con caracteres nacionales. Veamos rápidamente sus primeros pasos hasta que aparece la primera gran figura del teatro nacional, alemán, Carlos Mª von Weber.

Italiano y francés, el teatro lírico de las últimas décadas del siglo XVIII y el de las primeras del período romántico, sus libretos y su técnica vocal respondían a las grandes líneas del período clásico en la ópera del Barroco y del Rococo, de cuyo empaque y formalismo se emancipó la ópera bufa en aquél y la ópera cómica en este otro. El apogeo de este género de transición entre el postclasicismo y el primer romanticismo se alcanza entre "Les deux journées", en 1800 y el "Anacreonte" de Cherubini, en 1803, con el "Joseph" de Méhul y la "Vestale" de Spontini, que llegan simultáneamente en 1807, el año de la quinta Sinfonía de Beethoven. "Anacreonte" es la creación máxima de ese período que está a punto de cerrar una época. El mismo Cherubini es personalmente, un hombre del viejo siglo, el "estafermo" (como en el juego medieval) que va a derribar con sus lanzadas el joven Berlioz, pero que Beethoven todavía admiraba profundamente, aunque aquél no le correspondiera con la misma efusión. La overtura de "Anacreonte", que hoy se sigue tocando con frecuencia, es una obra de alta y fría nobleza, evocación de los tiempos ya periclitados del teatro llamado "clásico" en Francia, y que lleva a un punto de perfección el tipo de la overtura a la Scarlatti, la *sinfonía avanti il dramma* como los italianos la denominaban, cuyo nombre de "sinfonía" alcanza hasta las obras mismas de Rossini: la de "Guillermo Tell", que es ya un trozo de música sinfónica romántica, con sus efectos pastoriles tan característicos en su instrumentación colorista, data de 1829. Las obras de índole análoga de Berlioz, coetáneas de aquella, "Waverley" y los "Francs Juges", desterrarán en 1828 el título de sinfonía aplicado a esos trozos de música, no inspirados ya en los modelos italo-franceses, sino que proceden de la overtura sinfónica, de Gluck a Beethoven.

Dos "Anacreontes" sirven para marcar el corte entre la orquestación antigua y la moderna en el teatro francés entre el XVIII y el XIX. Uno es del de Grétry, de 1797, cuya orquestación se ordena de este modo: timbales (en lo

alto de la partitura), trompas y trompetas, oboes y clarinetes, violines, trombones, violas, fagotes y bajos. Es, pues, una ordenación que para nada alude a las "familias" instrumentales, base de la gran orquesta romántica. La overtura del "Anacreonte" de Cherubini, contemporánea de la "Heroica", presenta ya una disposición que corresponde al patrón de la orquesta de sinfonía: gran flauta y pequeña flauta (más tarde se escribirá la flauta pequeña en la parte superior); dos oboes, que tocan al unísono o separadamente; dos clarinetes; cuatro trompas (en dos tonos, para completar mejor la armonía); dos trompetas; tres trombones (1º y 2º juntos, debajo el 3º) timbales; cuerda.

La orquestación de Méhul es rica en efectos superficiales, imitativos al viejo modo, con sus rápidas series de tresillos en los violines, sus "fanfares" de las trompas de caza, la imitación en la cuerda de una jauría perruna. Todavía en boga en los conciertos parisienses de Pasdeloup van a enlazarse con las "suites pintorescas" y las "escenas" de diversa procedencia en los orquestadores franceses de mediados del siglo y sus músicas claras, bien equilibradas, superficiales en su color pintoresco barato, pero cuya influencia se extendió a los países que como España, Bélgica y América no tenían una robusta tradición sinfónica. La orquestación teatral llegó hasta a Rusia y preparó al camino al primero de sus músicos nacionales, a Glinka, a quien vamos a encontrar más adelante. Un efecto de Méhul, que tuvo su boga, fué el de acompañar a un cuarteto de cantantes con un arpa, dos trompas y dos flautas: efecto casi "impresionista" ya, que sirve, por lo pronto, para mostrar por donde va caminando la paleta instrumental fuera del plano sinfónico.

Gasparo Spontini es la primera de las grandes figuras del arte lírico cuyo imponente dominio de los efectos orquestales comparte con Meyerbeer, y va a ejercer una impresión, extensa, si no profunda, en la propia ciudad natal del autor de *El Profeta:* en Berlín. *La Vestale,* que se estrenó en París en 1807, y *Fernando Cortez,* que siguió a aquella en 1809, son dos obras que tienen a la par todo el empaque del viejo teatro clásico y muchos efectos dramáticos y de color propios del romanticismo temprano. Todavía *La Vestale* se ha podido escuchar hace pocos años,* en Italia, y, verdaderamente, merecería continuar en el repertorio de los grandes teatros líricos. En su severidad y nobleza contiene momentos de intenso lirismo y excelentes pasajes orquestales, todo ello en una construcción robusta.

Pero el efecto sobrecojedor que las óperas de Spontini produjeron en Europa, y del cual Beethoven da fé, con cierto asombro, aunque sin amargura, va a eclipsarse rápidamente. En el año 1821 estrena Spontini en Berlín una pieza "melodramática" con "tableaux vivants" basada en el poema de Thomas Moore *Lalla Rook,* con diálogos hablados, música de escena y danzas. Por el mes de mayo se estrena su ópera "Olimpia", en el teatro de la

* En Florencia, en el *Mayo Musical* de 1933.[3]

corte prusiana, cuya traducción había hecho E. T. A. Hoffmann. Enorme éxito. Nadie duda de que Spontini es el genio más grande de la época. Nadie lo duda durante cinco semanas. El 18 de junio aparece en un teatro recién construído en Berlín una ópera de un joven compositor poco conocido, aunque no un principiante, que procedía del norte alemán, casi de la frontera con Dinamarca, y que, de familia con pretensiones de nobleza, guardaba la partícula aristocrática en su nombre de Carl Maria Friedrich Ernst *von* Weber. Tenía entonces 35 años. Había escrito siete óperas de las cuales algunas como "Das Waldmadchen" y "Rubezahl", o "Der Beherrscher des Geister", y "Silvana" pertenecían por completo al romanticismo alemán, ya inconfundible en este momento; otras como "Abu-Hassan" estaban más cerca del exotismo de Gluck en sus óperas cómicas, color pintoresco tan repetido en el repertorio francés de la "Opera comique". La nueva ópera se titulaba "Der Freischütz" y se basaba en una narración célebre del poeta romántico Apel. Como género, pertenecía al "singspiel" tradicional; pero todo en ella era alemán neto: el "gemuth", el argumento, los bosques encantados que ronda el diablo; el tono legendario; el estilo de canto procedente en derechura del canto popular alemán, del "lied" semiburgués y sus coros de las "verein" o "liedertafeln" donde se canta y se bebe cerveza bajo las grandes cornamentas de los ciervos, cuya sabrosa carne fué devorada tiempo atrás, con su condimento de coles agrias y dulces mermeladas. También era netamente alemana, o por lo menos sonaba a cosa enteramente alemana, sin contagio extranjero alguno, la orquesta del "Freischütz". Las trompas de caza en el bosque umbrío: todo el romanticismo alemán, fresco todavía, el del "Knabes Wunderhorn", está ahí. Estaba en el "Freischütz" y por eso su éxito fué delirante;* "popular", de un pueblo en el que un sentimiento común unía todas las clases sociales, menestrales, altos funcionarios (apenas puede hablarse de aristocracia en esta época alemana), pequeños comerciantes, "philistins", burgueses gordos y flacos; en fin, los estudiantes, el pueblo de la ciudad, todavía una capital pequeña y de un aire que quería perder su provincialismo.

Weber escribe dos óperas inspiradas en el romanticismo españolista que era uno de los aspectos más favorecidos en ese movimiento, como el oriental. Beethoven en "Fidelio", Schubert en "Alfonso und Estrella"; después, desde Schumann a Hugo Wolf y a Ricardo Strauss, incluso a la "Donna Diana" de Reznicek y a la "Tiefland" de d'Albert, todo el Romanticismo y el postromanticismo alemán habían sacrificado a este tópico. "Los tres Pintos" y

* Las cincuenta primeras representaciones produjeron un ingreso de 30,000 thalers. Los empresarios obsequiaron a Weber con la espléndida suma de... cien thalers. Los derechos al autor, que se consideraban elevados en el caso del *Freischütz*, fueron 80 "federicos de oro" para el músico y diez para el libretista. El libreto, de Kind, está sacado del *Gespenterbuch* de Apel y Laun.

"Preciosa" de Weber no son sino un ejemplo que el teatro lírico alemán ofrece a otros países, a fin de que prenda en ellos la simiente nacional. La más netamente alemana florecía con Weber en sus últimas óperas, "Euryanthe" y "Oberón".

El cuerno de Oberón es el símbolo del teatro romántico alemán. Con esa obra, basada en un poema de Wieland, termina la producción de Weber, que muere en 1826, el año mismo de su estreno. La orquesta teatral, rica en colorido instrumental y en situaciones que se resuelven en un sentido pintoresco de la escena muestra en su apogeo el arte de Weber como orquestador. Su gran recurso procedía de su conocimiento del carácter instrumental, que aplicaba a la situación dramática con un acierto admirable, dejando que el instrumento cantase en solista, apenas rodeado de un ambiente armónico discreto.[4] La orquesta de Weber, en efecto, es siempre clara, de una escritura tan simple que la aleja de las aglomeraciones de su condiscípulo Meyerbeer, aunque con un sentido del color enteramente original. La frase del clarinete entre trémolos de la cuerda en la overtura del "Freischütz" es característica, así como su empleo en la región grave del instrumento, con su misterioso efecto, a veces junto a un tercer trombón. Weber, sin embargo, prefiere el empleo de los *corni* al de los trombones incluso en los *ff*, tratando con moderación a esos instrumentos que tienden a hacerse demasiado brutales. El satanismo de la caza infernal, el de la fundición de las balas malditas, en el "Freischütz", está pintado con una novedad de paleta tan grande como segura: Berlioz fué el primero en recibir su lección. Los aullidos de los *corni*, el silbido de los flautines, el tono siniestro de los fagotes dan a esas páginas una novedad que tuvo que producir un efecto irremediable, y entre los auditores del "Freischütz", el día de su estreno, estaba un músico adolescente que se llamaba Félix Mendelssohn, quien no habría de olvidarlo. Por contraste, Weber pinta la calma y la paz serena en timbres graves y densos de clarinetes, fagotes y trompas. Las cuatro trompas entre los trémolos del cuarteto alcanzan en Weber la evocación inequívoca del tono que mejor concierne al romanticismo teatral nacional; pero a veces le basta un corno solo, una sola trompeta entre la cuerda dividida, como en el segundo acto de "Oberón", para lograr efectos de una claridad y transparencia que tienen al mismo tiempo un tono penetrante, no olvidado por los orquestadores modernos, cuando el arte de la nueva orquestación, en las últimas décadas del siglo, haya adquirido una extraordinaria brillantez que es correlativa de la que asume la escena de su teatro nacional y pintoresco, de donde proceden los más agudos acicates para la invención de efectos orquestales.

La orquesta de un hombre genial, tan mordaz como Rossini, no podía limitarse a seguir a la de sus antecesores, pobres en este sentido, aunque lo fueran más en cantidad que en invenciones, frecuentemente inspiradas en

la música del pueblo y en sus caracteres. Rossini, menos gracioso y sin la finura de Cimarosa; menos delicado que Paisiello, los superaba, en cambio, por su fuerza de carácter, que llevaba a veces hasta un punto de caricatura, pero que iba de par con los papeles que escribía para sus bajos bufos. Los diletantes del tiempo protestaron contra los "estrépitos" del metal en "Tancredo" (1813) y, tras de sus famosos "crescendos", Rossini se ganó el remoquete de "signor Vacarmini".[5] Pero en "La italiana en Argel", que es del mismo año, hay efectos cómicos puramente orquestales donde se anticipan cosas de la orquestación futura. "Semiramis" y "El Sitio de Corinto" (1823 y 1826) emplean una orquestación apretada y tumultuosa que presagia el final de la invención rossiniana. Su punto de equilibrio está en "Il Barbiere di Siviglia" *(Almaviva, ossia L'inutile precauzione)*, en el año 1816. Sus páginas, de tan vivo color orquestal, están realzadas por un sentimiento del humorismo más fino, con una comicidad de la mejor ley que corresponde a su admirable libreto y a su música asimismo admirable, de cuya inmortalidad es prenda el propio testimonio de Beethoven.

El empleo de las notas rápidamente repetidas en la trompeta es un efecto típicamente rossiniano, como sus *col legno*, en los instrumentos de arco, que sabe manejar dentro de una originalidad segura en la "sinfonía" del "Guillermo Tell", con sus violoncellos a solo, divididos en cinco partes. Efecto nuevo (a pesar de que Cherubini había hecho algo parecido), capaz de encantar a sus oyentes, ya en pleno Romanticismo francés; mientras que su tempestad, su pastoral, su "ranz de vaches", no hacían sino mirar hacia otros horizontes en los que el eco de las trompas, del corno inglés en diálogo con la flauta, de las arpas, de las cuerdas en tumultuosos tresillos son rasgos que les pertenecen en propiedad. No sin consecuencias.

Recordar lo que pasaba en este tiempo fuera de Alemania es cambiar por completo de panorama. Hay un capítulo en la *Vie de Rossini* de Stendhal titulado: *Le public, relativamente aux Beaux-Arts* que, en su brevedad y en su estilo ligero nos da idea del cambio que sufre el "goût" de la sociedad francesa de la Ilustración cuando, al pasar de ella a una zona más amplia, no tan exclusiva, esa sociedad aristocrática va a convertirse en una masa menos elegante pero más apasionada que ya no es "le monde", ni menos el mundo elegante, sino *le public:* el público que, a falta de elegancia tiene pasión, y que trueca el conocimiento meticuloso de las reglas de un arte por el sentimiento. Con ello abre las puertas a un mundo nuevo socialmente, a nuevas costumbres y diferentes relaciones entre el pacto que suponen las que existían en los siglos XVII y XVIII. El público mismo va transformándose. Antes, "entendía"; después, "ama". El *connoisseur* se transforma en el *amateur*. El

espíritu con que el aficionado anterior juzgaba las obras será ahora pasión. En el viejo tiempo, se desdeñaba a un autor no estimado con un mohín, con el movimiento de un abanico, con alzar el hombro. Ahora el público inundará al autor o al intérprete favorito con sus aplausos atronadores o lo rechazará con pavorosas rechiflas. Una cortesía premiaba al autor dieciochesco; y como el dinero es siempre el mejor premio, aunque no es elegante otorgarlo, el señor de ese siglo lo disimulaba en una tabaquera cincelada. El nuevo público es ruidoso, pero paga su parte, y muchos pocos hacen un mucho. Lo que en los salones se estimaba como un artista brillante, se elevará ahora a la categoría de ídolo. El *beau esprit* irá a convertirse en algo propiamente divino, como los Césares. Llega la era de los "divos", que más que los autores de bellas melodías serán sus intérpretes. Toda la vieja polémica entre los partidarios de la ópera bufa y la ópera cómica, entre el arte de Gluck y el de Piccini, no tendrá por objeto reivindicar a la música francesa o a la italiana, sino el "canto" italiano o el francés. Del alemán no hay por qué hablar todavía.

El público de la burguesía incipiente comienza a hacer sentir su fuerza y el poder de sus convicciones. Stendhal habla ya de *deux peuples en France* (como ha podido hablarse de "las dos Españas"). Son dos públicos, mejor que dos pueblos. Unos ejercen su facultad de despreciar; su elemento es el *mépris.* Los otros tratan de apreciar, y como ambos partidos se desprecian mútuamente y estiman que sus opiniones provienen de su clase social, ambos hablan de *parti pris.* Cuando el Romanticismo va llegando y levanta la bandera de la sinceridad, el *parti pris* será el peor reproche que pueda dirigirse a un *amateur.* Pero, tratándose de "divos", los partidos tienen mayor fuerza aún que en la política. El siglo XVIII es el de las grandes pasiones por los divos vocales; los virtuosos de laringe, que primero entusiasman por su capacidad de sentimiento, por los matices "infinitamente pequeños", como dice Stendhal de Crescentini, que, tras de largos años de estudiar la misma pieza, llegan a darle una interpretación enteramente única y personal. El virtuosismo se aplicará pronto a la mecánica de lo voz. Rigurosamente, Stendhal, cree que se trata de diferentes inclinaciones: el italiano prefiere esos *abellimenti,* que no se hicieron incompatibles, desde el siglo XVII, con el deseo de un mayor dramatismo en la melodía declamada, *in armonia favellata.* Los franceses, en cambio, prestaban mayor atención *(autrefois,* dice Beyle) a la palabra cantada; nunca *a la cantilena* con la cual se la canta; para él, añade, es la palabra lo que pinta el sentimiento, *no el canto.* La frase famosa de Fontenelle: *Sonate, que m'en veux tu?* se explica así mejor que de ninguna otra manera. Toda la teoría musical de los Enciclopedistas, y las polémicas de Rameau contra ellos, también.

La llegada de Rossini supone, pues, nada menos que toda una revolución. Otra revolución, menos cruenta. En este terreno, la transición del siglo XVIII al XIX se verifica por esos dos caminos, el de la palabra cantada y el del gorjeo vocalizado. Uno u otro darán carácter al género de arte en el que se incluyen con preferencia, aunque no sin una tendencia al eclecticismo que va apoderándose del ambiente cuando las "buenas tradiciones" palidecen y la pureza del gusto va contaminándose. Resulta clara una deducción: como la tendencia de la época va por el lado del sentimiento, decaído en sentimentalidad; la sensibilidad, decaída en sensiblería, la nueva época favorecerá mejor a la cantilena sensitiva que se aplica a poesías sentimentales. Todo un género nace en Alemania de esas premisas: el "lied" de salón, que hemos de encontrar en un próximo capítulo. En los países latinos el camino que se separa del virtuosismo de técnica impecable conduce a un estado de cosas donde el *bel canto*, —que es el nombre que recibe el arte laríngeo—, va a compaginarse con la sentimentalidad de la ópera romántica italiana. Entre el viejo estado de cosas y este otro, se interpone la figura de Gioacchino Rossini, "revolucionario" de los gustos, del canto en particular y cuyo inmenso suceso en las primeras décadas del siglo XIX hace decir a Stendhal que desde la muerte de Napoleón no había habido otro hombre de quien se hablara cada día en Moscú tanto como en Nápoles, en Londres como en Viena, en París o en Calcuta. Son sus palabras.[6] Y podría añadirse que, en efecto, en Viena se hablaba tanto, y tan bien de él, que una sola voz bastaría para confirmarlo: la de Luis van Beethoven. Beethoven mismo va a rendir homenaje al genio fulgurante de Rossini. Al ir éste a Viena para estrenar su "Zelmira", el 13 de abril de 1822, el gran sinfonista llama a su puerta para visitarlo. Cuando en 1824 (23 de mayo) se toca en un concierto público la Novena Sinfonía, trozos de la Misa en Re y alguna otra obra de Beethoven, no parece incongruente injertar en el programa el aria de Rossini *Di tanti palpiti*, que Paganini iba a tratar en su deslumbrante virtuosismo violinístico no mucho más tarde. Ya entonces *le public*, según sus comentaristas, se había transformado en *les foules*.

A informaciones más sabias preferimos las más sabrosas de Stendhal.[7] "El bel canto, dice, comenzó en 1680 con Pistocchi. Bernacchi, su discípulo, le trajo inmensos progresos (1720). La perfección de este arte se alcanza en 1778 con Pacchiarotti. Desde que no se hicieron más *soprani*, cayó". Las óperas de la época barroca,[8] apenas eran, en algunos pasajes, sino cañamazos que el cantante bordaba a su placer: Millico, Aprile, Farinelli, Pachiarotti, Ansani, Babini, Marchesi, a quienes Stendhal cita por este orden, constituyen la gloria de aquella escuela. De ella proceden también algunas damas cantoras: la Gabrielli, D'Amicis, Banti, la Todi están entre el número. Isabel Colbrand, que iba a convertirse en Signora Rossini, fué discípula de Vellutti.

Si la modesta Madama Favart fué la amable intérprete de las óperas cómicas de su marido, Mademoiselle Laguerre causaba escándalos al interpretar las óperas de Paccini. Pero al lado de las grandes cantoras italianas como Faustina Bordoni que fué la mujer de Hasse; la Cuzzoni, su rival, y Catarina Gabrielli, de las que se ha hecho mención, o la francesa Sophie Arnould, preferida por Gluck, y que tuvo su "salon" en París, los artistas que aparecen en el siglo XIX temprano, Nourrit, Levasseur, Duprez, la Cinti Damoreau, Mademoiselle Falcon o Madame Dorus Gras, representan ya un plano mucho menos brillante de un arte que todavía mantuvo por algún tiempo su esplendor, pero que apenas emulaba al de los grandes cantantes como la florentina Angelica Catalani (1780-1749), la londinense Elizabeth Billington (Weichsel), (1770-1818) Giuseppina Grassini (1773-1850), el tenor John Braham (1774-1856) Giuditta Pasta (1798-1865),[9] y sobre todo como el sevillano Vicente del Popolo Rodríguez, ilustre entre todos bajo su nombre de Manuel García (1775-1832) cuyo nombre está tan fuertemente ligado al de Rossini, de cuyo "Barbero de Sevilla" fué el primer intérprete (1816).[10] Con García el arte del canto entra en el nuevo siglo y es ya otro arte profundamente distinto del "bel canto" propiamente dicho de los "castrati". García fué el padre de María Felicia Malibrán, (1808-1836) cuya rival, la renana Harriette Sontag (Coblenza, 1806) vino a morir a México en 1854, y de Paulina Viardot, quien con su hermano Manuel, "el centenario", llegan hasta la época moderna del canto de gran estilo. El *Tratado completo de canto,* que García hijo (1805-1906) publicó en 1847 es el Nuevo Testamento de la técnica y del arte moderno del canto.[11]

Un nuevo arte, este, que tiene su origen en la "revolución" llevada a cabo por Rossini. Para mencionar sus dos polos, dentro ya de la época romántica, citaré solamente a Wilhelmina Schroeder-Devrient, que fué la más ilustre intérprete alemana (Ausburgo, 1804-1860) de "La Flauta Encantada", "Fidelio", "El Buque Fantasma" y "Tannhauser", en 1843, y a Sofía Cruvelli, la excéntrica y gran intérprete de "Fidelio" (1826-1907). Del otro lado están los nombres de Giulia Grisi, Rubini, Tamburini, Lablache, Mario, Nicolás Tacchinardi y de su hija Fanny; de Marietta Alboni, la más grande de las contraltos modernas; de Jenny Lind, "el ruiseñor noruego", que fué discípula de García; grandes cantantes todos ellos, vinculados a la ópera del siglo XIX en sus diversos aspectos y de los que no nos toca sino hacer simple mención.

Stendhal quiere que el amante de las bellas artes "sienta fuertemente", si es que intenta comprender las de su tiempo. Más aún, expone una teoría arriesgada que podría ser todavía un peligro en nuestros propios días: "las

gentes que aman apasionadamente una mala música —dice— están más cerca del buen gusto que los hombres sensatos que gustan con buen sentido, moderación y razonablemente la música más perfecta que haya podido existir".[12] "Por el *movimiento* (según Stendhal denomina a lo que después se consideraría como *emoción),* es por lo que la música eleva el alma hasta los sentimientos más delicados... Un grueso millonario conmovido llega a sentir, por un instante, tan hondamente como un hombre espiritual". Justamente el movimiento es lo que da al canto ese matiz indefinible que es el secreto de los grandes cantantes que menciona. Cuando Rossini comenzó su carrera (en Venecia, el año 1810, con la ópera bufa "La Cambiale di Matrimonio"), intentó proseguir el estilo de canto de sus predecesores que había conducido al triunfo de las voces: es el sistema que le lleva hasta el "Tancredo", la primera de sus óperas célebres, en 1813. Al escuchar a Velluti * sus prodigiosas acrobacias vocales, al año siguiente, escribe para él, en su nueva ópera "Aureliano in Palmira", una cavatina llena de adornos. Cuando la representación llega, Rossini no logra oír nada de lo que había escrito. Velluti había improvisado sobre las notas de Rossini otra cavatina enteramente nueva. Velluti se llevaba el triunfo y el pobre compositor quedaba en un plano escondido. Sus deducciones fueron justas: Velluti es un gran artista, un hombre de gusto. Pero, ¿y si los demás improvisadores carecen de él? Rossini comenzó a pensar que el "estilo en concierto de violín" no era lo que le convenía. Como en tantos otros casos, Rossini comenzó su "revolución" simplificando el canto. Van a venir las arias en un movimiento *spianato* y *sostenuto.* "Las fioriture, los adornos harán *parte integrante* del canto y estarán escritos, *todos,* en el papel".[13] Cada época requiere, pues, sus revoluciones, y todas son las mismas. Cuando más tarde encuentra en Nápoles a Mademoiselle Colbran o Colbrand, que había de ser su esposa, y cuya voz estaba un tanto fatigada, lo "spianato" en el cantabile vendría, por una razón nueva, a confirmar el anterior criterio. La revolución progresa. Aun cuando las partituras de Rossini parecen tan difíciles como para hacerlas accesibles solamente a un número elegido de cantores, no ocurre así, sino que podrán ser ejecutadas por artistas modestos, con tal de que tengan la voz ágil, aun suprimiendo la mitad de los adornos; a causa, dice Henri Beyle, de *l'agrément séduisant de la cantilène.* Dada la situación del momento, semejante agradabilidad hace que "la música sea eminentemente romántica". El no lo es todavía enteramente, y confiesa que, de ambos sistemas, prefiere "el antiguo, un poco modernizado"; pero el cambio está a la vista.[14] Rossini, en su revolución tragicómica recoje los límites del canto, disminuye las cualidades *touchantes* de aquel arte, mata la originalidad de los cantantes, o sea las cualidades *indivi-*

* Giovanni Battista Velluti, el último sopranista, nació en Montorone, Ancona, en 1781 y murió en 1861.

duales y *nativas* de sus voces, la expresión particular de su propia manera de sentir. El virtuoso, en este plano, como en el de la música instrumental, va a ceder el paso al intérprete. Cantantes como Velluti, que preparaban dos o tres maneras de "embellecer" su arieta, cantarán aquella que mejor les inspire su situación de ánimo. Con ello el carácter del trozo puede cambiar radicalmente. "Por el efecto de un simple cambio en el movimiento, la frase principal de una aria puede presentar un sentido casi diferente. Tal frase que debía pintar el furor, no expresará ya sino el desdén". Peligroso *ad libitum*, sobre todo si el compositor tiene empeño en pintar musicalmente una situación determinada, o si quiere expresar un sentimiento que a él le interesa, aunque no interese al cantante. Esto, en cambio, para Stendhal, tenderá a mecanizar al cantante, a hacerlo cada vez más frío. Sin duda ese mismo peligro se corre con aquel otro procedimiento, confiado en demasía. Otro peligro hay, y es que un compositor mediocre no pueda ser elevado a la categoría de lo sublime cuando su imaginación escasa no está auxiliada por las acrobacias del virtuoso. No es este el caso de Rossini, aun cuando haya muchos así, sobre todo en Alemania. Salva a Rossini "la fuerza de su genio, su imaginación, su rapidez, que hace que nunca sea aburrido".[15] *Ennuyeux:* terrible palabra, todavía en 1823. Pronto va a perdérsele el miedo.

Rossini va a dar a sus trozos de canto "el tinte de la pasión" y la ventaja de la palabra, "que indicará a los auditores el género de episodios que deben imaginarse".[16] La idea, ahora una idea romántica, tiende a aproximarse al concepto que se tenía del canto en la ópera cómica. De hecho, el teatro lírico italiano vendrá a confundirse, a mezclarse a lo menos, con el francés, y esta alianza se deberá en parte principal a Rossini. Por lo que al canto se refiere. Por lo que concierne a la expresión dramática sobre la escena, la ópera de Salieri, Cherubini y Spontini, que no pertenecía al "bel canto" virtuosista, había realizado ya esa fusión de ambos aspectos del espíritu latino.

De este modo, Rossini, último eslabón en la cadena del viejo arte de la virtuosidad vocal, vendrá a engancharse con los del arte lírico francés e italiano en Francia. El viejo estilo habrá desaparecido. El que supone esta fusión de elementos va a desaparecer también muy poco tiempo después, tan pronto llegan a París los vientos líricos del centro de Europa, cambiando las tornas. Por el momento y finalmente, interesa mencionar cuales fueron los eslabones de esa frágil cadena áurea cuyo cabo está en Rossini. La lista está redactada por Stendhal: para nosotros tiene el valor inestimable de que muestra el punto de vista de un "amateur" apasionado; el punto de vista propio al auditor romántico, cuya preferencia no consiste en la música de su tiempo, sino en la que él estimaba como del buen tiempo viejo. La lista se refiere al momento en que los artistas que se menciona "brillaron" con mayor capacidad de deslumbramiento. Pórpora es el primero: sus destellos alcanzan su

más alto brillo en 1710. Siguen: Durante, 1718. Leo, 1725. Galuppi, el Buranello, 1728. Pergolese, 1730. Vinci, 1730. Hasse, 1730. Jomelli, 1739. Logroscino, "inventor de los *finales*", 1739. Guglielmi, "creador de la ópera bufa", 1752. Piccini, 1753. Sacchini, 1760. Sarti, 1755. Paisiello, 1766. Anfossi, 1761. Traetta, 1763. Zingarelli, 1778. Mayer, 1780. Cimarosa, 1790. Mosca, 1800. Paër, 1802. Pavesi, 1802. Generali, 1810. Rossini, por fin, en las seis obras que inauguran, en 1812, su carrera deslumbradora con "La Pietra del Paragone" y "L'Ocassione fa il ladro, ossia Il cambio della Valiglia", entre ellas.

Al desaparecer la bárbara costumbre de los "castrati",[17] Rossini va a sustituir los contraltos femeninos: este tipo de voz asumirá nuevas perspectivas. Por otra parte, mientras que reduce las libertades del "primo uomo" y de la "prima donna", va a dar un papel nuevo a las voces graves, no admitidas en la ópera bufa hasta la época de Pergolese. El bajo cantante y el bajo bufo van a ser objeto de una predilección especial en Rossini, conforme la habían tenido en Mozart, cuyo Leporello es, en este sentido, insuperable. Agilidad, volubilidad silábica que van a perder pronto su empleo, al entrar la ópera italiana por nuevos rumbos, especialmente desde que en 1823 termina lo que se ha llamado la carrera italiana de Rossini. En 1822 comienza su etapa "europea". Se ha aludido a su aparición en Viena en 1822, cuando recibe la visita de Beethoven, que Rossini va a devolverle poco más tarde (24 de mayo). En diciembre de 1823 está en Londres. Va a escribir la cantata fúnebre a la muerte de Lord Byron, que titula, con buen estilo: *Il pianto delle Muse per la morte di L. B.** El Thèatre Italien de Paris le ofrece el puesto de director y Rossini se instala en él a fines de 1824. Una obra antigua, el "oratorio en tres actos" titulado "Moisés en Egipto", que Rossini va a reformar para que se estrene como ópera seria en París, en 1827, señala el punto más alto de su genio bajo el aspecto, poco conocido, de compositor de altos vuelos, de profunda inspiración y, en efecto, cuando recientemente se representó en Florencia (1935) esa obra, la impresión que produjo en sus oyentes fué tanto de sorpresa como de admiración.

Rossini escribe en París sus tres últimas obras escénicas, entre 1825 y 1829. Su alegre musa de pies ligeros parece que entra en un momento de receso. Tres óperas en cuatro años es mucha lentitud y aun alguna de ellas no es sino *rifacimento* de otra más temprana. "Guillaume Tell" llega en 1829: con ella Rossini alcanza el apogeo de su genio. Lo encierra con doble llave y se dedica al arte culinario. Tenía treinta y siete años y va a vivir, preferentemente en París y sus alrededores, hasta cumplir los setenta y seis: es un caso único en la historia del arte. Pero no sin motivo.

El motivo se llamaba Meyerbeer. El operista judío acaba de clausurar

* En 1808 había escrito una cantata titulada *Il Pianto d'Armonia per la morte d'Orfeo.*

la etapa italiana de sus óperas. Está en un momento de crisis, motivada por penas familiares. Al llegar a París lleva dentro de la cabeza proyectos que harán temblar al mundo, y a Rossini. Se encuentra con Scribe. "Roberto il Diavolo" asoma el cuerno y Rossini, que había hecho sonar en el suyo el melancólico "ranz de las vacas" de la "sinfonía" de "Guillermo Tell" decide retirarse por el foro. Sabía demasiado bien que soplaban por toda Europa vendavales de renovación. Había llegado a Viena cuando el éxito del "Freischütz" levantaba en alto los corazones germánicos. Desde que Weber había pasado por París, en 1826, rumbo a Londres, los jóvenes músicos franceses como Berlioz habían comenzado a odiar el rossinismo para entregarse en cuerpo y alma al romanticismo que venía del Levante germano. La "Sinfonía Fantástica" va a aparecer al año siguiente del "Guillermo Tell" y "Roberto el Diablo" al año siguiente de la "Fantástica". Un mundo nace y otro mundo muere; pero durante algunas décadas el mundo intermedio va a oscilar furiosamente entre los dos términos del teatro lírico romántico: el de tono popular, tradicional, alemán, cuyo modelo es el "Freischütz" y el de la "gran ópera francesa" de gran empaque, gran espectáculo, más burguesa que romántica, con pretensiones de "cuadro de historia", al modo de los pintores napoleónicos. "Guillermo Tell" inaugura este camino que en Meyerbeer llegará a su hipertrofia, antes de que, mediando el siglo, el romanticismo faústico degenere en el faustismo sensiblero de Gounod. Entre tanto, Berlioz inventa; hace que su genio estalle, poco menos que en vacío. Ricardo Wagner vendrá para asestarle el golpe definitivo. Cuando Berlioz muere, en 1869, el Romanticismo va de bajada: con él, había conocido su momento más admirable el sinfonismo romántico francés. Una época del Romanticismo, admirable también, será la alemana, aunque lo sea en un tono y un modo enteramente diferentes. Es el magnífico espectáculo que vamos a intentar describir desde el capítulo siguiente.

NOTAS

[1] Michel BRENET, *Histoire de la Symphonie à Orchestre*, París, 1882. Lionel DE LA LAURENCIE, "La musique française de Lully à Gluck (1687-1789), Troisième partie, La musique de Chambre, de Concert et d' Eglise", en la *Enc. du Cons. de Paris*, 1ª parte, vol. III, pp. 1535 *ss.*

[2] Henri LAVOIX, *Histoire de l'instrumentation*, París, 1878. PIERNÉ ET WOOLLET, *L'époque rossinienne*, en *Enc. du Cons. de Paris*, pp. 2502 *ss.*

[3] Adolfo SALAZAR, *La música actual en Europa y sus problemas*, Madrid, 1935; *La Vestal* de SPONTINI, p. 365.

[4] A. COEUROY, *Weber*, París, 1925; cap. III, con bibliografía.

[5] "A Milan Rossini vola l'idée de *ses crescendo*, depuis si célèbres, à un compositor nommé Joseph Mosca, qui se mit dans une grande colère." STENDHAL, *Vie de Rossini*,

cap. IV. Se refiere a Giuseppe Mosca, compositor de la escuela napolitana (1772-1839). Escribió cuarenta y cuatro óperas entre serias y cómicas, algunas para el Teatro Italiano de París, donde residió por algún tiempo. Se le atribuyó la invención del *crescendo*, aunque sin gran exactitud; en todo caso se trataba solamente de una progresión dinámica aplicada a un pasaje operístico, con el efecto consiguiente. Este efecto, con la situación a la cual sirve, es lo que habría copiado Rossini. Luigi Mosca, de quien no se dice que fuera pariente de Joseph, nació, como él, en Nápoles, tres años después, y escribió algunas óperas y música de iglesia. Entre aquéllas, una *Italiana in Algeri* (Milán, Teatro de la Scala, 1808) anterior, por lo tanto, en cinco años a la de Rossini.

[6] STENDHAL, *Vie de Rossini*, prefacio. Hay ediciones modernas. Nos referimos a la paginación de la de Calman Lévy, París, 1927.

[7] *Ibidem*, pp. 264 *ss.*

[8] Sobre la más antigua práctica de los *abellimenti*, en los momentos en que nacía la *opera in musica* florentina, véase el cap. III de la cuarta parte de esta obra, vol. II, pp. 46 *ss.*

[9] Sobre estos artistas puede verse: George T. FERRIS, *Great Singers*, Nueva York, 1889. Primera serie: desde Faustina Bordoni a Enriqueta Sontag. Segunda serie: desde la Malibran a Titiens. Comtesse DE BRÉMONT, *The World of Music*, Londres, 1892, desde Braham a Titiens (Tietjens). Sobre cantantes posteriores, desde Faure a Van Zandt, Henri DE CURZON, *Croquis d'Artistes*, París, 1898.

[10] Sobre Manuel García como cantante y compositor, véase: Rafael MITJANA, *La musique en Espagne, Enc. du Cons. de Paris*, vol. IV, pp. 2254 *ss* y 2292 *ss.* Sobre él y sus hijos Manuel, María Felicia (Malibran) y Paulina (Viardot): Louis HÉRITTE DE LA TOUR, *Une famille de grands musiciens*, París, 1922. John MEWBURN LEVIEN, *The Garcia Family*, Londres, 1932.

[11] Sobre la técnica general del canto puede verse el segundo volumen de la segunda parte, en la Enciclopedia del Conservatorio de París: Dr. J. y H. GLOVER, *Physiologie de la voix*, con abundante bibliografía; A. de MARTINI, *Histoire du chant; ibidem, Traité du chant;* R. DUHAMEL, *Gymnastique prévocal;* Jane ARGER, *Evolution de la technique vocale dépuis l'Ere Chrétienne*, con bibliografía, principalmente histórica. Sobre Manuel García, hijo (Manuel GARCÍA *El Centenario*): M. STERLING MACKINLAY, *Garcia the Centenarian and his times*, Londres, 1908.

[12] STENDHAL, *op. cit.*, p. 249.

[13] *Ibidem*, p. 257.

[14] *Ibidem*, p. 265.

[15] *Ibidem*, p. 274. "Rossini a été quelquefois Allemand, mais c'est un Allemand aimable et plein de feu" (cap. XIV).

[16] *Ibidem*, p. 277.

[17] Sobre los "evirati", véase vol. II, pp. 395 *s.*

OCTAVA PARTE

EL SIGLO XIX

EL MOVIMIENTO ROMANTICO

Segundo período:

1830 - 1860

CAPÍTULO I

El Romanticismo en Francia. Madame de Staël. Confluencia del romanticismo inglés y del alemán en sus obras. París como centro intelectual. La poesía inglesa prerromántica. Naturaleza y jardín. La novela burguesa. Extensión del romanticismo inglés. La novela negra. El demonismo. Exotismo sentimental y pintoresco. Orientalismo e hispanismo en Alemania. El paisaje. La melancolía. Las tumbas. La nocturnidad. La balada romántica. El bandolero y el extravagante. Acentuación de la personalidad sentimental. Los lakistas. Wordsworth. Coleridge. Walter Scott. Thomas Moore. La trinidad romántica inglesa: Byron, Schelley, Keats. Sus coetáneos en Alemania, Francia y España.

El salón de Madame Necker. Educación de Ana de Staël. Influencias inglesas. Las escuelas del Norte. Napoleón. Benjamín Constant. Chateaubriand. Viajes a Alemania. Goethe. Los hermanos Schlegel. Años de destierro. Retorno a Francia. Avances del Romanticismo francés. Las teorías literarias de los Schlegel. Su hispanofilia. La Edad Media. El Oriente. Imaginación y filología.

Los cenáculos románticos. Auge del Romanticismo francés. Víctor Hugo. Héctor Berlioz. Los extranjeros en París. Hugo en España. La España pintoresca. Musset. Gautier. Merimée. Bouterwek. Sismondi. Byron. W. Irving. G. Borrow. Glinka. Liszt. El "Conservateur Littéraire" y el grupo de Lamartine. "Le Globe" y los románticos liberales. "Cromwell" y su Prefacio.

Los románticos españoles. El espejismo de la tradición. España vuelve a verse en los románticos extranjeros. El Romancero. Influencias extranjeras. El paso del siglo XVIII *al* XIX *en España. Goya. Paralelismo entre Goya y Beethoven.*

LAS BRISAS románticas comienzan en Francia a tomar un sesgo doctrinal con el libro de Madame de Staël *De la littérature,* publicado en la primavera de 1800. Dos corrientes literarias que proceden, una, de Inglaterra, la otra de Alemania, van a encontrarse en sus páginas y a producir un torbellino que, en su tumulto —en la polvareda que arrastra tantas hojas secas— apenas va a desplazarse cambiando de lugar, porque su centro rotatorio es París. Ese torbellino es el Romanticismo francés. Las corrientes de las literaturas inglesa y alemana se abrazan en Francia tiempo después de que, de un lado y de otro, llegaran, mesuradamente, los avances de ambas; los de la inglesa, sin duda, fueron de mayor intensidad e importancia, de belleza sensible también, que los que vendrían después del oriente europeo, en gran parte aventados por el entusiasmo de aquella escritora. Cuando el Romanticismo se define con caracteres propios en Francia (y con mayor motivo en los otros países latinos, que estaban recibiendo desde el siglo XVIII su influjo, no sin lucha

contra las tradiciones nacionales) ya estaban formulados con bastante claridad en los países anglogermánicos. Con ello, el Romanticismo francés, aunque sus orígenes naciesen directamente o por reacción contra los principios vernáculos de Clasicismo e Ilustración, tomaría caracteres especiales; ese inconfundible color que lo distingue respecto del Romanticismo de los demás países y que, en Francia, tiene todo el aspecto de una revolución contra sus propios principios: una revolución literaria y artística que está atizada por la otra Revolución, la política, pero cuyos orígenes son los mismos. "Más que una crisis, dice David-Sauvageot, en la *Historia de la Lengua y Literatura francesas* de Petit de Julleville,[1] más que una manifestación de escuela, fué una revolución, comprometida por sus propios excesos, pero legítima en sí y necesaria para renovar la inspiración poética". Es el tono con que lo definen otros escritores. "En el siglo XVIII y XIX se desarrolló entre nosotros[2] un drama intelectual cuya importancia sería difícil exagerar. Por decirlo así, nuestra literatura cambió de alma. Rechazó los principios estéticos y morales que la habían inspirado hasta entonces para adoptar otros, enteramente opuestos. El centro de este drama intelectual es el Romanticismo, cuya preparación se extiende por todo el siglo XVIII"... Sin embargo, la renovación en las letras y las artes que iba de par con la de las costumbres y el pensamiento, no dejaba de tener en Francia raíces tradicionales. Es verdad que Ronsard y los poetas de la Pléyade quisieron fundar su sistema de poesía en los metros clásicos y que el mejor modo de lograrlo habría de consistir en que se calzasen el coturno y se envolvieran en las túnicas entre griegas y romanas. Pero, por su mismo tiempo, otros espíritus no menos agudos se hurtan a ese modo de sentir la poesía. "Du Bartas en *la Septimaine*,[3] d'Aubigné en *los Trágicos*, Vauquelin inclusive, en algunas partes de su *Art Poétique*, Cyrano por sus bellas locuras, Saint-Amand por la vaguedad de sus ensueños y el realismo de sus "caprichos" merecen el título de románticos", de prerrománticos a lo menos que, dice M. David-Sauvageot, no les escatima la crítica moderna. El mismo lenguaje podrían emplear los críticos italianos al recordar tantas inflexiones poéticas de su tradición, no tan "clasicista" por la forma ni por sus acentos como la francesa; mientras que los españoles pueden reivindicar para sí muchos matices que el romanticismo alemán, inglés y aun francés va a buscar, en una paleta de más castiza raíz, en la literatura española, transformándola a los nuevos gustos merced a la vieja fórmula de Fenelon o Dubos del "color local", de acuerdo con un rasgo favorito del romanticismo francés: el españolismo pintoresco. Todos los países han tenido sus antecedentes pre-románticos; porque lo esencial al espíritu de esos países no estaba esperando para manifestarse a que llegase el siglo XIX. Lo que no ocurrió más que en Francia, fué el haberse producido allí una fusión idónea de los caracteres nacionales y la teoría literaria que produjo el clasicismo. Nada

más lógico, pues, que al promoverse la reacción contra ese clasicismo, ascendiesen con el Romanticismo naciente las esencias vernáculas a un plano más destacado. Como entre los países que menos habían aceptado el principio clasicista estaba España en primer término, manteniéndose en ella con mayor robustez y más fuerte olor las tales esencias, se comprende que los países que entraban en la vorágine romántica vieran en las viejas tradiciones españolas, góticas, cristianas, caballerescas, motivos muy sugestivos en que ahora irían a inspirarse, aunque muy de otra manera de la que llevó a los franceses del XVII a refundir, según sus gustos, nuestro teatro.

Francia ha vivido en todo tiempo bajo los influjos variados de las artes extranjeras: su posición geográfica, qué hace de París la encrucijada de todos los caminos del mundo, es una razón clara, entre otras más profundas. Sin remontarnos a tiempos más lejanos que los que motivan este capítulo bastará recordar que al comenzar la Revolución, los lectores franceses conocían y gustaban ardorosamente de la literatura inglesa y alemana prerromántica. "Antes de 1789 [4] Francia conoció casi todos los escritores que los románticos iban a invocar al momento. Milton, por lo menos de nombre; Shakespeare y el conjunto de su teatro; Lessing y sus ensayos de drama burgués; Fielding, Richardson, Goldsmith, es decir, la novela de las realidades domésticas; Swift y Sterne, o el humor y las confesiones sentimentales; Gray, Thomson, Gessner y la frescura idílica; Klopstock y el lirismo en la forma épica; Bürger y lo fantástico; Young y Macpherson, y Goethe ya con ese *Werther* que debía hacer su obra de renovación y de estragos después de 1789, sobre todo. Nuevos puntos de vista sobre estética penetraron en Francia con la *Dramaturgia de Hamburgo* de Lessing y con los trabajos de Wolf y de Winckelmann. La filosofía de Locke se entronizó para entrar pronto en conflicto con el idealismo alemán... La Revolución detiene de momento el comercio internacional de los espíritus, en seguida lo precipita... Los clasicistas acusan de escándalo, de traición; protestan contra la invasión de los nuevos bárbaros a quienes llaman "godos", "bructerios", "sicambros"... Pero los románticos, más anchos de miras y más clarividentes se burlan de la *patriotería* literaria"... Los españoles, que tienen bien cortados los puntos de su pluma, no les irán a la zaga a los franceses cuando de insultar al invasor se trata, y el extranjerismo se convertirá entre nosotros en acusación nefanda. No mucho tiempo después que aquellos. Todavía en 1824 Emile Auger, director de la Academia, expresaba en un discurso célebre sus temores y los de sus colegas ante la proximidad de "un nuevo cisma literario" y hablaba, a esas fechas, de "ortodoxia literaria" frente a la "poética bárbara".[5] La provincia seguiría temblorosa los inquietantes movimientos de París. Más recia, nuestra provincia tenía acentos fuertemente acusados, tanto para reivindicar los fueros tradicionales como para aceptar las novedades que se colaban abajo de los Pirineos. Pero en 1823

Stendhal había escrito su famoso alegato sobre "Racine y Shakespeare", donde la dualidad entre clasicismo y romanticismo está expuesta a la larga,* y en 1827 Víctor Hugo escribía su "prefacio" al "Cromwell". Si Stendhal moja su pluma en la tinta de violentos tonos de Johnson, Víctor Hugo derrama sobre sus páginas el tintero de Schlegel: con todo, nadie tan francés, ni tan romántico como los autores de "Le Rouge et le Noir" y de "Hernani" que, con la "Sinfonía Fantástica" son las obras de 1830.

El paisaje es rico y atractivo; sus colores son tan transparentes como cambiantes, pero conviene recordar, por lo pronto, de qué manera el sensualismo inglés trastornó a la Francia aquejada de racionalismos cuando la poesía inglesa prerromántica descubrió la belleza de una Naturaleza enteramente distinta de la Naturaleza del francés clásico: este, hacía de ella su "centro": su hombre, era el del XVIII, con un paisaje alrededor; un paisaje de abanico, pintado por Watteau, que cuando se embarca para Citerea lo hace al viento levantado por tales plumas. La Naturaleza de los poetas ingleses dominaba al poeta, en vez de estar dominada por la retórica inflexible del clasicismo; lo absorbía en su seno; hacía que en el tono de sus versos se escuchasen sus propios rumores silvanos o fluviales, anticipándose a lo que los poetas franceses, plenamente románticos ya como Lamartine y Hugo, habrían de sugerir a sus músicos, tal como el Liszt de "Los Preludios" o en "Lo que se escucha desde la montaña": absorción del poeta en el seno de la Naturaleza que tiene en Byron su más perfecta definición, cuando en los "Childe Harold Pilgrimages" dice:

I live not in myself, but I become
Portion of that around me.

Si el pintor Kent crea al comenzar el siglo XVIII el jardín inglés,[6] Le Nôtre había creado los de Versalles: estos eran "clásicos", aquellos eran "románti-

* Stendhal abandonó el término *romantisme* que empleaba en 1818 por los de *romanticisme* y *romantique:* "Ce que c'est que le romanticisme" *(Racine et Shakespeare* (1822) cap. III. "Qu' est-ce que le romantique" *(Racine et Shakespeare* nº II ou reponse au "Manifeste contre le Romantisme prononcé par M. Auger... 1825).

En ambos casos el problema es para Stendhal una simple distinción genérica entre el teatro contemporáneo y el teatro clásico francés. "En 1818, en Milán, Stendhal, deseoso de tomar parte en la querella sobre el Romanticismo italiano al lado de sus amigos, escribió, como si fuese italiano también él, tres ensayos ("Qu' est-ce que le romanticisme?" "Des unités de temps et de lieu." "Histoire de la poesie"). Estos ensayos eran una respuesta a C. G. Londonio, que a fines de 1817 había dado unos "Cenni critici sulla poesia romantica" en los que presentaba al Romanticismo como una doctrina confusa e inaceptable. (R. TERNOIS, Nota a la edición abreviada de *Racine et Shakespeare,* Larousse, editor París).

La tesis es sencilla. "El romanticismo —dice Stendhal— es el arte de presentar a los pueblos las obras literarias que, en el estado actual de sus costumbres y sus creencias, son susceptibles de darles el mayor placer posible"... *op. cit.* Cap. III.

cos" ya, y por esos senderos amables comienza a pasear la nueva literatura. James Thomson (1700-1748) es su primero y más delicado pintor, fuera de los que manejaban el pincel, desde Richard Wilson y Gainsborough a George Morland y a Constable, tan inspirados como estaban por la escuela de paisajistas flamencos, pero en cuyos cielos grandiosos y en sus dilatados horizontes Wilson ponía un toque romántico con unas ruinas y unos templos cuya clasicidad envolvía en delicadeza y misterio, bajo la clara sugestión de Claudio Lorena. Gainsborough, que, como Wilson, murió antes de terminar el siglo XVIII, tan influído por Van Dyck en sus retratos, fué el primero de los grandes paisajistas ingleses,[7] de una suavidad que, en ocasiones, procedía de Watteau; pero su sentimiento profundo de la naturaleza se expresaba de un modo solamente superado en los paisajistas franceses, que vendrían un poco más tarde con el Romanticismo plenario, como los de la escuela de Fontainebleau, o con Constable mismo, tan sereno y tan noble, al lado del cual J. M. W. Turner, apenas un año mayor que él, era ya el paisajista romántico sin dudarlo; romanticismo de ilusión, este, al lado del romanticismo naturista de Constable.

Las musas de Thomas Gray, (en 1771), las de los dos Philips, las de Pope en sus pastorales, conducen gravemente al Thomson de las "Estaciones" y deambulan por aquellos paisajes, más cerca de la orilla natural o más cerca de la orilla de la fantasía; en todo caso, márgenes de linfas románticas que refrescan la poesía inglesa y van a rizar las crinolinas francesas. En ese paisaje se insertan las alusiones populares de Robert Burns, en un naturalismo poético que se equilibra con el aire de viejas sagas que Macpherson da a sus Cantos de Ossian, en una época llena de mixtificaciones literarias.[8] Un provincianismo así había conducido a la poesía casera de Cowper, anteriormente aludida.* La novela familiar de familia burguesa, que al mediar el siglo se extendía por Inglaterra con la *Clarissa Harlowe* de Richardson y *El Vicario de Wakefield* de Oliverio Goldsmith, casi veinte años después, cuando la boga de la *Clarissa* y su hermana mayor *Pamela* (bien que fuese una criada), había traspasado las fronteras, en un género de literatura que va a ejercer inmensa influencia en los prerrománticos franceses, con Diderot y Rousseau. Es curioso leer hoy los panegíricos exaltados que Diderot dispara a Richardson, a quien dice en su "Eloge" que habría de poner a salvo sus libros si un incendio destruía los de Sófocles, Homero, Eurípides y los de la Biblia, con lo cual, de paso, dispara también algunas flechas contra la "Nueva Eloisa", cuya tinta estaba entonces fresca. La boga de las novelas de Richardson, tanto como la de los dramas de Lillo,** se hace a cuenta de su tendencia individualista, derivada de la religión de la Naturaleza; pero su naturalismo, que dis-

* Cap. IV de la Sexta parte.

** Samuel RICHARDSON (1689-1761). George LILLO (1693-1739).

culpaba a Diderot sus excesos colindantes con la pornografía ("Les Bijoux Indiscrets", "Supplément au voyage de Bouganville", "le Rêve de d'Alembert", "La religieuse"), no consiste en la naturalidad de las cosas, sino en lo que tiempo adelante va a constituir el repertorio del melodrama, con sus secuestros, sus venenos, sus incendios, sus relámpagos, a cuya luz se reconocen los amantes, etc.

La influencia inglesa va, por encima de Francia, a Alemania, de lo cual se ha hecho suficiente referencia, tanto del influjo de Milton sobre Klopstock pasando por los escritores de Zurich que combaten a Gottsched y su ilustracionismo. Pope y Thomson influyen sobre el hamburgués Brockes y sobre el suizo Haller que oscila entre ellos y Swift, entre Mandeville y Leibniz. En él, la descripción poética de los Alpes es una de las que rompen filas en un género que culminará en "Manfredo" y en "Obermann". La gran ventaja del alpinismo poético, según Haller, es que puede vivirse allí la vida "natural" frente a la vida "civilizada", la peste para los románticos, aunque todo su naturalismo y anticivilidad venga a reducirse al concubinato y al "amor libre", consecuencia muy atrasada de otra libertad, la del pensamiento; pero los ingleses, que inventaron el "free thinking", no lo hicieron compatible con un "free loving" que nunca se atrevieron a definir, filosóficamente a lo menos.

Tras de Haller y Klopstock con su miltonismo, otro suizo como aquél, Salomón Gessner (1730-88), va a prolongar la influencia de Thomson en Alemania, pero a través de un helenismo edulcorado a lo "Dafnis y Cloe" que, mezclado con la Grecia de Winckelmann va a producir en Alemania un pseudoclasicismo lamido del que ni Goethe mismo va a escapar. Gessner traduce las Pastorales de Pope y va a ser tan leído en Francia como en Alemania. Algunas obras suyas como la "Muerte de Abel" menos que a Milton a quien evoca es a esa otra especie de Milton menor, entre poeta, dibujante y místico que es William Blake (1757-1827), ilustrador en caracteres plenamente románticos de los "Poemas" de Thomas Gray y de las "Noches" de Young, y en quien no debe de estar lejos la influencia del sueco Swedenborg, que había muerto en 1772. Sus prédicas, entre filosóficas, místicas y cristianas dan por resultado en su país una especie de pietismo que cristaliza en su "Nueva Iglesia de Jerusalem" ("De Nova Hierosolima", 1758). Su obra de ese mismo año "De coelo et Inferno" es la que pudo haber sugerido a Blake el *"Mariage of Heaven and Hell"*, treinta años más tarde, y como el sueco decía que "las puertas del Paraíso se le habían abierto" para dejarle contemplar celestiales visiones, Blake las contempla asimismo cuando se abren para él "The Gates of Paradise", poco tiempo después de aquellas otras. Obra esta, la más leída entre las de su autor, que tiene hasta ahora mismo sus devotos y cuyos dibujos coloreados se exponen constantemente en bibliotecas y museos de los Estados Unidos, con su miguelangelismo de segunda mano.

Mientras que Blake es austero, Gessner oculta su sensualismo bajo su helenismo convertido en bibelots de porcelana, y se ha dicho de él que aun cuando transformó en bomboneras la poesía de sus antecesores, dentro de ellas hay un "anarquismo cándido" [9] que provendría de su "dejarse ir" en las alas de sus querubines y ninfas de azúcar, muy del gusto romántico alemán.[10]

Lo que viene a corresponder con esos gustos en el teatro prerromántico francés del XVIII es la "comedia lacrimosa" de La Chaussée, transformación de la comedia "sérieuse" que Destouches y Dubois habían importado de Inglaterra y que hacía el papel, en el teatro, de la novela de asuntos familiares. Con la teoría de un teatro realista de Diderot, la comedia burguesa va a afianzarse en Inglaterra y en Francia, paralelamente al auge de la ópera cómica y sus consecuencias nacionalizadas en todos los países. Algúnos dramas de Lillo como "El hijo Natural", "El Jugador", "La curiosidad fatal", que se titulaban como "domestic dramas" tienen ya todas las cualidades sensibleras tan explotadas durante el siglo XIX por el melodrama y los folletinistas. Antes, tuvo que hacer su efecto la novela terrorífica, desde Ana Radcliffe, (m. 1823) la "Salvator Rosa de los novelistas ingleses", Horacio Walpole, que había creado el género en su *Castillo de Otranto* ultragótico y "haunted" por los malos espíritus, Clara Reeve, Beckford, en el admirable *Wathek* que todavía interesaba a Mallarmé, Lewis y Mathurin cuyo influjo pasa a Charles Nodier como el de Poe y su cuervo, que hacían "frissoner" a Baudelaire. Walter Scott y Lord Byron vienen en buena parte de estas "black novels" que se prolongan hasta la Nueva Inglaterra en Nathaniel Hawthorne y sus casas con siete gabletes, sus brujas de Salem, mediando el siglo, y de las cuales todavía es posible ver algunos vestigios en el apacible puertecito de Massachussets, abierto en aquellos tiempos misteriosos, de vencida el siglo XVII, a un comercio con el Oriente asiático que, para llegar hasta él, había tenido que dar bastantes vueltas...[11]

El demonismo va a inspirar elocuentemente a los primeros románticos desde *La Dame Blanche* al *Freischütz*, a Hoffmann y a Berlioz, con la importante consecuencia de las invenciones que suscita en la confección de los motivos y en el ambiente armónico e instrumental, a bastantes años de su boga. Antes de eso, lo que privaba en la burguesía prerromántica era el sentimentalismo, el candor, la ingenuidad azucarada; no solo en la Alemania de Schiller, sino en la Francia anglófila desde Rousseau a Madame de Genlis, en cuyos "Tales of the Castle" aprendíamos el inglés los niños de mi tiempo, sonado ya el siglo nuevo, cotejando nuestras versiones con la traducción castellana que llevaba por título "Las veladas de la Granja". Mediocre imaginación que se nos daba a leer juntamente con las cartas del conde de Chesterfield a su hijo, donde nos llenaba de extrañeza la recomendación que le hacía de que no dejase que la espada se le enredara entre las piernas al entrar

en un salón; pero los niños que fueron nuestros papás la llevaban todavía en sus trajecitos infantiles, como los "seises" sevillanos, según puede verse en las fotografías pueriles de Isaac Albéniz o Manuel de Falla.

El sentimentalismo contagia hasta a los viajeros, que, en aquel tiempo en que viajar era tan duro, no resultaba lo más sugestivo para hacerlos. Incluso cuando se llegaba lejos, como Chateaubriand, —uno de cuyos Natchez ha sido, hoy mismo, el primer soldado norteamericano que entró en Berlín luego de la caída del imperio nazi—,[12] o Bernardino de Saint Pierre, a quien todavía se toma demasiado ligeramente, por más que alguna de cuyas páginas y no solo en *Pablo y Virginia*, sean admirables. Pero Alejandro de Humboldt viaja de verdad por la otra cara del planeta. El exotismo favorito en el teatro de ballets desde Lully y Molière, estuvo cultivado solícitamente durante todo el siglo XVIII y fué motivo de infinidad de óperas cómicas y bufas, sin que Gluck y Mozart dejasen de darles su colaboración. Quizá los últimos ecos sean la *Turandot* de Weber, (para la pieza de Schiller, en 1810) y la "música turca" de la Novena Sinfonía. Exotismo chino, persa o manitú que Rousseau hace entrar "científicamente" en su Diccionario de Música, al lado mismo del "Air suisse appellé le Rans des Vaches" en su cornamusa, ya que no en el "cor des Alpes".* Rousseau también, ¿no se había confeccionado una hopalanda y un gorro de kalmuco a título de primitivismo exotista? Que en Voltaire procedía del Lago de Hurón; en Thomson, de Laponia, y de los cuales Robinson Crusoe (1719) no es sino la anticipada vuelta por pasiva. Más tarde, al descubrirse Tahiti, entre 1768 y 1771, este primitivismo exótico tomará un aspecto científico. La etnología ganará terreno y con ella lo que los alemanes llaman "Volkerskunde".

Como Defoe, Sir John Mandeville, siglos antes que él, se había dejado ir lejos por un planeta a gusto de su fantasía. Swift no va menos lejos en los que su Gulliver emprende, en 1725, y Montesquieu en las cartas que escribe desde su Persia imaginaria, en 1721. Estas van a decidir a Joseph Cadalso (que había estado en Inglaterra y cuyas "Noches lúgubres" se inspiran en las de Young) a escribir en 1793 las suyas desde su supuesto, aunque más próximo, Marruecos, tan poco sugestivo para los románticos españoles, y solo un poco más para los franceses, quienes con todo, prefirieron a los musulmanes del lado del Oriente: todo aquello para satirizar esa deleznable *vie selon la civilisation*, en vez de vivirla según la naturaleza, como Haller lo hacía, sin ir más lejos, en su Suiza alpestre. En nuestros tiempos, Samuel Butler visitó aquel *Erewhon* colindante con el país de Brobdingnag que Swift descubrió en 1703 A. D. en la costa occidental de los Estados Unidos, como puede verse (así como la isla de Lilliput) en los mapas insertos en edicio-

* El "air chinois" sobre el que Weber construye la overtura de "Turandot" ("overtura chinesa" que data de 1804) está tomado de ese Diccionario.

nes recientes. Menos buída que la de Swift, la ironía de Butler es más melancólica. Así es, justamente, el tono de los verdaderos viajeros románticos, que no necesitan desplazarse mucho de sus lares, como Sterne, a quien le basta solamente (en 1768) el París de Francia, o Xavier de Maistre, para quien su sillón es, poco antes de acabar el siglo, un vehículo suficientemente propenso a los viajes imaginarios... alrededor de su cuarto. La melancolía va acentuándose. Obermann, Childe Harold, Don Juan, hasta el mismo Mathew Arnold pasean, desde los primeros años del nuevo siglo a los que lo van mediando, sus añoranzas, sus humores negros, sus saudades, sus nostalgias; bien por los Alpes, bien por Andalucías más soleadas, por los Abruzos o las islas de Grecia. Variaciones sobre un mismo tema en escenarios diversos. "Vacío interior" lo llamó Schopenhauer, recordando la máxima horaciana sobre la inutilidad de cambiar de horizontes cuando no puede cambiarse de alma, y Oliverio Goldsmith en "The Traveller" vuelve a repetirlo, ahora oportunamente:

Still to ourselves in every place consigned
Our own felicity we make or find.

El exotismo pintoresco del XVIII tomó más tarde caracteres crecientemente serios al examinar las literaturas orientales y las "inscripciones" cuyo estudio integró academias y "societés savantes". El exotismo decorativo llamaba ya la atención en la Inglaterra de Samuel Pepys, cuyo diario habla de la boga de las lacas japonesas en la decoración y encomia el gusto de las bebidas y "aguas calientes" que van llegando de los trópicos, como el aguardiente de caña, el cacao y el café; curiosidad que va a tener antes de terminar el siglo XVIII el aspecto entre científico y deportivo de las exploraciones. F. le Vaillant va al Africa Ecuatorial hacia 1785. René Caillié, sin otro equipaje sino su paraguas, que admiraba a los congoleses, y su larga nariz que hacía reír a las sudanesas, llega a Tombuctú la misteriosa entre 1824 y 1828. Sucesos políticos como la toma de Argel por los franceses, en 1830, y la batalla de Navarino, en 1827, estimulan el gusto por países tan diferentes de clima, religión y costumbres. En su literatura también, parte de la cual comienzan a traducir gentes de muy aguda sabiduría por esa misma época en que los estudios de las lenguas orientales van tomando carácter y método científicos, ya culminados en Ernesto Renan, mediando el siglo ("Averroes y el Averroísmo" es de 1852 y su "Historia de las lenguas semíticas" de 1855) a través de sabios orientalistas como sus maestros Garnier, Le Hir o Gutbier y los filólogos alemanes como Wolf y Max Müller en quienes el estudio de las lenguas orientales, las semíticas en primer término, era una consecuencia necesaria de la exégesis y crítica de los libros hebráicos, fomentada por el protestantismo.

En un terreno más modesto, aunque no menos científico, si bien estuviese aproximado en sus primeros tiempos de un modo un tanto diletantesco, las traducciones de los poetas persas y árabes fué un extraordinario estimulante para la imaginación romántica. Las "gacelas" (el "zéjel" árabe andaluz) descorren su velo tan airoso en una traducción mal conocida de un poeta que ofreció, sin éxito, alguno de sus argumentos a Beethoven, que detestaba el exotismo: Hammes Purgstal. Su traducción se imprimió en 1813; pero las cuatro series de *Ghalesen* del conde de Platen datan de 1821 a 1824 (Auguste von Platen-Hellermünde, 1796-1835) y su "Spiegel der Hafis", de 1822, poco antes de su viaje a Italia, donde se quedó ya toda su vida. Allí redactó su historia de los Abasidas, terminada el año mismo de su muerte, en la helénica Siracusa, que sombrea el volcán de Empédocles. Tal vez esas Gazelas (traducidas más tarde por el inglés Palmer y el francés Devillier) [13] inspiraron a Goethe su "Westoestlicher Divan" aparecido en 1819, cuando dichos versos de Hafiz estaban todavía en manuscrito; quizá también pudo haber conocido la versión antedicha de Purgstal. La más perfecta de todas las traducciones orientales, aunque más que traducción sea una versión libre que, por lo que puede verse en otras, supera al original, es la de los *Rubaiyat* del persa Omar Khayyám, el cual poetizaba por los tiempos en que Alfonso el Sabio escribía y recolectaba sus cantigas piadosas. El traductor inglés de aquellas cuartetas, Edward Fitzgerald, las publicó anónimamente en 1859. Poco antes había impreso, anónimamente también, seis dramas de Don Pedro Calderón. Orientalismo y españolismo van juntos en el interés romántico y hemos de verlo un poco más detalladamente, porque sus consecuencias en la música de la época fueron grandes y llegan hasta nuestros días. Von Platen tuvo un compañero de aficiones orientalistas en Rückert, uno de los grandes románticos alemanes. Rückert murió diez años después que él y contribuyó notablemente al conocimiento o vulgarización de la poesía árabe, hindú e incluso persa. El persianismo del Conde de Gobineau, mediando el siglo, es todavía un tanto diletantesco, aun cuando el conde, más famoso por sus teorías raciales que por esos estudios, los hiciese sobre el terreno. Un fondo de mejor escuela y más sólida documentación aparece poco después en el arabismo del conde Adolfo Federico von Schack ("Poesía y Arte de los árabes en España y Sicilia") * que sigue de cerca a R. Dozy ("Historia de los Musulmanes en España", Leiden, 1861) rectificados hoy por sus continuadores quienes, con todo, no los hacen olvidar, como tampoco las imaginaciones netamente románticas de los cuentos de Hauff en *El califa Cigüeña*, hacia 1825, o de *El viaje de Turquía*, de Cristóbal de Villalón, que se había anticipado casi tres

* La segunda edición aumentada, es la que se conoce hoy (Stuttgart, 1877). Fué vertida al castellano por D. Juan Valera, que, inoportunamente, traduce en verso las versiones de Schack.

siglos a todos ellos. Dígase de paso que la "Guerra de Granada" de Don Diego Hurtado de Mendoza se adelanta también no menos de trescientos años, poco más o menos, a aquellos arabistas, y, aunque en esa narración no se ocupe de las letras, no deja de haber en ella un aroma que, sin duda, olfatearon los poetas ochocentistas en trance de arabismos.

Lo que diferencia al hombre de ciencia del poeta consiste en que aquel va buscando la verdad objetiva; este otro, la verdad subjetiva; su propio ser, reflejado en los paisajes cambiantes. El orientalismo de los exploradores, sobre el lugar o sobre los papiros, ha hecho nacer toda una ciencia multiforme: Arqueología, Lingüística, Etnología. El exotismo de los poetas y de los músicos prerrománticos, de allí en lo sucesivo, fué afinando, matizando su sensibilidad. Los viajeros por paisajes imaginarios se descubren a sí mismos al comprobar la verdad horaciana: *Coelum non animum mutant qui trans mare currunt.* Pero su ánima habrá ido tiñéndose de luces cambiantes; su sensibilidad se habrá enriquecido con tonos todavía no escuchados. El racionalismo francés sacaba al hombre de sí para transportarlo a lo universal: por eso el racionalismo dará paso al clasicismo francés, en el cual la Naturaleza, la sociedad, el hombre y lo que le rodea, son categorías universales; no están sometidos a lo contingente individual, y la Ley, la Regla, se alza por encima de todos, dando a la Retórica un carácter inapelable. El sensualismo inglés va a cambiar por completo el punto de vista. La sensibilidad es ya cosa nuestra; nuestro ser, como sujeto sensible, es inalienable; la estética, "aísthesis" es justamente *sensus,* sentido, sentimiento, sensibilidad ("aísthetos" es la cosa sensible, el hombre "aísthetikos" es el *vim habens sentiendi,* el dotado de fuerza perceptiva a través de su sensibilidad, no de su facultad de raciocinio, que es otra facultad distinta). Al aguzar el sensualismo materialista de los filósofos ingleses la percepción del artista en sus pinturas, sobre todo en sus paisajes y en sus poetas, (donde la descripción del paisaje tiene tanta importancia como en los pintores), algo que es fundamental en el Romanticismo naciente queda afirmado. Tanto atractivo, tanta novedad tiene, que los artistas de todos los países van a aceptarlos gozosamente. Escocia es un país pródigo en bellezas naturales de un género especialmente susceptible para ser contemplado poéticamente, porque en ese escenario la individualidad de quien lo contempla surge a la superficie del sentimiento, con una sensación de impotencia ante las fuerzas naturales, de tristeza, que el paisaje, húmedo y neblinoso, le comunica. Indefinible sentimiento de melancolía y nostalgia que el Romanticismo, una vez que lo descubre, no va a abandonar ya. La poesía "gaélica" de Macpherson en sus "cantos de Ossian", en "Fingal", va a producir una conmoción inmensa cuyos últimos ecos llegan hasta Mendelssohn, Weber y Chopin, pero que Johnson había sabido tomar con precauciones en su "Viaje a las Hébridas", al paso que Mendelssohn sabe

guardarse de los mortales encantos de aquellos climas en los que la humedad, que asciende de los lagos, propende a convertirse en fantasmas, desde entonces hasta Walter Scott. La nocturnidad, si el drama personal colabora con las circunstancias, es la nota más propicia para agudizar la situación que, en Young, puede llegar a lo terrorífico, porque Young (aun cuando exagerase el caso, como conviene al estilo, de tal manera que pronto romanticismo y exageración van a ser sinónimos) se ve precisado, como en la copla andaluza, a enterrar a su propia hija...

—¿De dónde vieñes Juan Simón?
—Soy enterraor y vengo
de enterrar mi corazón.

Las "Noches" de Young (*"The Complaint, or Nights Thoughts"*, 1742) tan temprano como aparecen, van a producir una sensación inmensa. La noche y los sepulcros se habían unido en una pareja pródiga en emociones aun desde antes de Young, porque el "Nocturno de la Muerte" de Thomas Parnell (en su *Night Piece)* databa de los primeros años del siglo (1722), y luego llegan *The Grave* de Robert Blair, que necesita explicarse en no menos de 767 versos; las "Meditations among the Tombs" de James Hervey, en 1745; los *Pleasures of Melancholy* de Thomas Warton, en 1747, a todo lo cual supera en expresión y belleza de conceptos, no sin cierto tinte a lo Omar Khayam, la *Elegy in a Country Churchyard* de Gray, en el centro mismo del siglo (1750). Los poetas caseros, antes aludidos, son posteriores a estos; al cambiar de ambiente no cambian de sentimentalidad y los admiradores franceses o alemanes que les siguen oscilarán de unos a otros en sus preferencias. Gessner y Hebel prefieren el tono cándido, inocente. Bürger, el siniestro, en su "Lénore" (1774), con sus parejas amatorias que galopan velozmente a través de la noche y el viento, como en la otra "balada" de Goethe, que tendrá su continuación en la "Mazeppa" de Byron y de Liszt, tras de Beethoven y Schubert, músicos de aquel lied en el que el segundo ganó al primero. Esas cabalgatas se convertirán en tema favorito de los litógrafos románticos que, al modo de Tony Johannot, necesitan un acompañamiento sobrenatural de seres misteriosos en que están trasmutándose las piedras a la luz de los relámpagos. Delacroix, por su parte, hace cabalgar a Fausto y Mefistófeles entre un acompañamiento de ahorcados. Nada más natural que una danza macabra en un ambiente semejante. La *Noche del Walpurgis* no es sino una consecuencia que se extenderá a la "Sinfonía Fantástica" y, en las postrimerías del Romanticismo, a la *Noche en el Monte Pelado* y a la poesía de Cazalis que en Saint-Saëns inspira solamente un cuadro irónico, para llegar hasta nuestros días mexicanos con sorprendente carácter romántico en las aguas-fuertes de José Guadalupe Posada. Baudelaire mismo había meditado frente a alguna carroña, de la que brotaba una vida inmunda.

Por otra parte, los trastornos sociales dentro del área económica en tiempos románticos, si se mezclan al "hombre según la Naturaleza" y se sitúa todo ello en un ambiente pintoresco, como las montañas de los Abruzos, los montes de Córcega o de Sierra Morena, arrojarán un tipo nuevo muy al gusto de los ilustradores en los semanarios de la época, los cuales constituyen de por sí toda una rama del arte romántico, y no la menos característica o interesante. Ese tipo es el del bandido o bandolero que, al ser excelente persona, corazón de oro, justiciero ejemplar, desterrado de la sociedad por alguna contrariedad amorosa, habrá de convertirse en el "bandido generoso", desde Schiller a Merimée, pasando por Byron. En él se acentúan hasta un punto extremo los caracteres "singulares" de la personalidad. El ser de excepción, poeta o bandido, va desde el extravagante inofensivo al "out law". Las prisiones, su término natural, son muy del gusto romántico, y comienzan con las de Federico, barón de Trenck, tan ásperas, pero nada inviolables, a las de Silvio Pellico ("Mis prisiones", 1832) dramaturgo medievalizante al modo clásico. Por su parte, la "stravaganza", que es mucho más significativa que la "bizarrerie", pero cuyo significado legítimo entienden bien los ingleses en su "extravagate", (mientras que la "ueberspannung", lo "ueberspannt" es justamente en alemán lo exaltado, la sobreexcitación, y, correlativamente, lo romanesco), cuando es moderada, conduce al humor beethoveniano; al "frolic" de Charles Lamb, que era su coetáneo (1775-1834) y de ellos se extiende por París al "quartier Latin", en una "bohemia" cuyos fastos celebra Henri Mürger, en páginas tan graciosas que siendo de 1848 no se han olvidado todavía.*

Puesto que la sensibilidad ponía al desnudo al yo íntimo y la "personalidad" se convertía en fuente del lirismo, el individuo habrá de convertirse en el centro de la inspiración romántica. Su arte, por inspirado que esté en la Naturaleza, tendrá un creciente carácter de "confesiones", como Juan Jacobo lo había comprendido al titular así a las suyas. La literatura de Memorias y correspondencias toma su estilo. Las *Cuitas de Werther* no se exponen sino epistolarmente, en un tono que nada tiene ya que ver con el de las grandes escritoras del siglo clásico: estas, correspondían a los "salones"; aquella manera de correspondencia, al hogar familiar. Lo que en unas es alto estilo, en las otras es confidencia, y habrá de ser el piano-forte romántico, el piano de la casa burguesa, lo que desde Schubert habrá de ir tomando el sentido íntimo del bufete; su música, la del "diario" en donde el músico poeta va anotando las cotidianas peripecias. El ambiente de intimidad será necesario a ese arte que en poco tiempo habrá renunciado a los grandes vientos de las primeras etapas románticas para dar su preferencia al jardín, apenas entrevisto al través de un balcón del que fácilmente se regresa al salón en cuyo piano arden las bujías y cuyas lámparas de lágrimas cristalinas reflejan los espejos. El

* *La Bohème* de Puccini data de 1896.

nuevo tono romántico se aleja de los aires siniestros a lo Young o a lo Bürger tanto como de la poesía doméstica y de la novela familiar. Una nueva promoción poética surge en Inglaterra cuyo tono más elevadamente lírico, más noble en sus acentos, más serio en sus actitudes, repercutirá en el Romanticismo de las primeras décadas del siglo, sobre todo en Francia. Más en su poesía que en su teatro. Aquellos poetas ingleses son los conocidos con el nombre de "lakistas", porque procedían de los lagos de la región inglesa del Westmoreland, los pantanos del noroeste, país pródigo en bellas perspectivas. Varios de esos poetas nacieron alrededor de 1770 y sus obras se extienden hasta las décadas centrales del nuevo siglo. El primero y más considerable de todos ellos es William Wordsworth (1770-1850), inconfundible en el tono de su poesía, hombre liberal que había visto en Francia los albores de la Revolución y que unido a Samuel Taylor Coleridge en una amistad que recuerda la de Goethe con Schiller, publican en 1798 las *Lyrical Ballards*, punto decisivo de partida para el Romanticismo. Si las anteriores baladas de Percy influyen sobre los poetas alemanes como Bürger, el *Prelude*, comenzado a su regreso de Alemania y terminado en 1805, resuena en Lamartine, cuyas primeras *Meditations Poétiques et Réligieuses* vienen poco después (1820). A su influjo se levantará el genio del joven Liszt. Meditaciones líricas, se entendía, que eran las que Wordsworth recoje en *Tintern Abbey*, después de haberlas paseado por los Alpes, según era de norma, al aire de una inspiración nocturna, que no era menos tópica ("Tour in the Alps" y "Evening Walk" son de 1793). No está de más recordar que los "Nocturnos" del joven pálido y melancólico que Clementi recogió en su taller de pianos, John Field, y que tan directamente influyeron sobre los de Chopin, son poco anteriores al viaje a Rusia de Field, en 1804 (los que primero aparecieron en edición son los tres de 1814), uno de cuyos conciertos para piano (el nº 5) lleva el título inequívocamente romántico de *L'Incendie par l'Orage*.

Melancolía y exotismo se unen en Coleridge (1772-1834). "The ancient mariner" es un exquisito ejemplo de esa inflexión nostálgica; "Kubla Khan" (1816), lo es de una imaginación plasmada en espléndidos versos. Robert Southey, otro de los lakistas, es particularmente interesante para los españoles, porque después de su viaje por la Península, en 1800, lleva nuestra literatura a Inglaterra, realizando allí en cierto modo lo que los Schlegel habían hecho en Alemania. La balada alemana vuelve de retorno a Inglaterra. Southey es quien lo acusa en sus epopeyas, donde el medievalismo tiene ya todos los matices románticos. "Roderic, the last of the Goths" (1814) se junta a otras versificaciones de carácter exótico como "Thalaba", "Madoc", "The curse of Kehama". En prosa escribe una historia del Brasil y la de la guerra en nuestra Península (1823-32). El romanticismo social le lleva a reunirse con los dos poetas anteriores para formar una especie de falansterio

que ellos denominaban "pantisocracia" y que no es sino una anticipación a lo que tanto habrá de hacerse en el siglo XIX. Coleridge había escrito un drama sobre *La caída de Robespierre.* Southey escribe una *Vida de Nelson.** Los románticos franceses no dejan de intervenir en la historia y en la política social. Víctor Hugo es uno de los "profetas" del siglo. Lamartine escribe la *Historia de los Girondinos.* Alfredo de Vigny la de *Cinq-Mars.* Béranger es un cancionero "social", conforme George Sand fué la novelista de un socialismo amable y generoso. Con Chateaubriand la Historia se afirma, y en seguida de él llegan Barante y su sistema crítico de la Historia; Thierry, Cousin, Guizot, cuyo pensamiento "burgués" contrasta con el de Quinet, "poeta" de la Historia. Michelet señala una época nueva en lo que es ya una ciencia cerrada. Los sociólogos, Fourier y Saint-Simon, hacen también lo suyo. Con Pierre Leroux la fraternidad revolucionaria toma un tinte romántico acusado, que hoy merecería un avivo, porque sería un gran tónico para la conciencia democrática del mundo.[14]

Falta mencionar a dos de los últimos lakistas, que no son los menores. Walter Scott y Thomas Moore. Sobre todo *The lay of last minstrel, Waverley, The Lady of the Lake, The bride of Lamermoor* (entre 1805 y 1820, "The Pirate" sigue en 1821) producen en toda Europa una impresión inmensa. Coleridge había traducido el "Wallenstein" de Schiller, y en Italia había conocido a Tieck y a Humboldt. Walter Scott traduce la *Lenora* y *El cazador salvaje* de Bürger, y publica en 1799 una traducción del *Goetz von Berlichingen.* Escribe además una "Vida de Napoleón", una *Historia de Escocia* (1830); sobre todo son importantes sus estudios sobre la vieja poesía escocesa *(Minstrelsy of Scottish Border, 1803)* y, a más de eso, fué un conocedor minucioso de la poesía medieval italiana y de la renaciente. El perfil de los románticos de la época más granada se define así en sus rasgos variados. Como se ve, la imaginación se compagina bien con la erudición, con la historia antigua y la contemporánea. Fieles a la sociedad de su tiempo se interesan por ella en sus aspectos de belleza y de libertad política. Los sociólogos y economistas que vienen enseguida son también poetas a su manera. Y románticos ejemplares, como lo habían sido aquellos utopistas del Renacimiento.

Lo que Walter Scott había hecho con los viejos poetas de su patria escocesa, Thomas Moore lo hizo con los de la suya, la verde Erin. Las *Irish Melodies* (1807) de carácter popular, son las que le hacen poeta. Su músico, Sir John Andrew Stevenson, también irlandés, adapta las melodías populares a los poemitas de un carácter "volkstümliches", según el criterio de la Alemania del tiempo. A fin de estar dentro de las disciplinas comunes a los lakistas, Moore escribió también su correspondiente "History of Ireland", que

* Trad. española por Ernestina de Champourcin, Fondo de Cultura Económica, México, 1945.

no le dió mucha gloria, y su "Life of Byron", (1830) a quien había visitado en Italia. Para no ser menos que él, su músico había escrito, reciente el suceso, un poema sobre "The Burning of Moscow". El orientalismo de *Lalla Bookh* (1817) hace época en la historia del género. Del poema de Stevenson sobre *The Bédouins,* de 1810, más de treinta años anterior a *Le Désert* de Feliciano David, no se acuerda hoy nadie.

La trinidad romántica inglesa se levanta entre 1810 y 1820 con Byron, Shelley y Keats, que son los coetáneos de Uhland, Eichendorf, Schopenhauer, Grillparzer, Eckermann, von Platen, Heinrich Heine en Alemania, la última promoción del setecientos. Su labor se extiende desde las décadas mencionadas en adelante con Stendhal, Lamartine, Scribe, Auguste Compte y Balzac, el último gran hombre que nace en Francia en el último año de esa centuria para morir en el centro de la siguiente (1799-1850). Quintana, Juan Nicasio Gallego, Reynoso, Arjona, Blanco White, el amigo de Southey, son los españoles de esa época que se mostraba un poco renuente a las novedades poéticas excesivas, pero que no dejaba de sentir el anhelo de libertad tan firmemente como aquellos otros. Byron fué el primero de los románticos de genio tempestuoso que deslumbró a Europa por el tiempo en que la música de Rossini chisporroteaba en todos los teatros de ópera. George Gordon (1788-1824) es el joven hermoso, rico, disipado, escandaloso en sus amores, sospechoso de incesto, orgullosamente "original" en la persona y en su poesía; amante de la libertad bajo todas las formas y de la luz mediterránea: ambos amores le llevan a la Andalucía de su mefistofélico Don Juan, el Cádiz de varia reputación que Marcial había cantado ya, mil años antes:

facunda loquitur Corduba
*gaudent iocosae Canio suo Gades,**

Por la indispensable Suiza, por las orillas del Rin, por España y por las montañas italianas, pasea a Childe Harold, su "alter ego"; se instala en Italia, en distintas ciudades de tan vivo color romántico como Venecia y Ravena. El Oriente le atrae, y Grecia, que luchaba por sus libertades, le regala un constipado que lo hace morir en Missolonghi a los treinta y seis años. Sólo Mozart había sido tan genial como él en tan corta existencia y tan movida.

"Don Juan" conoce sus últimos versos en Pisa, en 1822, donde Byron funda con Leight Hunt un periódico que se titula "The Liberal". "The Corsair" rinde tributo al bandidofilismo del tiempo y más tarde repercutirá en Espronceda con sus "octavillas a la italiana" que proceden del escenario de la ópera belcantista;** *Lara* sigue, y *Manfredo,* especie de Fausto sin metafí-

* *Epigramas* I - LXI.

** También aparecían en V. Hugo (cf. "Les Djins", en *Les Orientales.* 1828).

sica, pero con energía. Son la contribución byroniana al medievalismo. *The Giaour,* con sus cinco vocales, al orientalismo; *Marino Faliero,* al historicismo, sin que faltase el tono bíblico a lo Blake en *The vision of Judgement* y *Cain.*

Shelley es el "freethinker" que pasa de la raya, asustando al filisteo, a quien empavoriza la pira que Byron levanta para incinerar el cadáver de su amigo. Porque Shelley había muerto ahogado en el mar italiano, frente a Génova, donde, ambos, habían leído el "Fausto". Apenas contaba treinta años. Su "Himno a la belleza intelectual" parece que estuviese dedicado a Shaftesbury. *Los Cenci* son su participación en la historia poetizada, como la llamada "Revolución del Islam", escrita en 1817 con el título de "Laon and Cythna". El gran aire lírico sopla en su *Prometheus Undbound* (1820). Sobre todo sus sonetos unen su inspiración soberana a la forma soberbia. *O world! O life! O time!* suspira, y parece que prevé su fin próximo. En su *Adonais* había cantado la muerte de Keats.* En su *Epipsychidion* parece que se canta a sí mismo. Shelley y Byron estaban un poco emparentados a través de sus respectivos amores con las señoritas Godwin, hijas de William Godwin, filósofo, novelista y ensayista interesante cuyo *Essay on Sepulchres* merecería ser traducido, y no menos el dedicado a las *Lives of Necromancers* que completa su novela "St. León", en la que trata del mismo tema. Otra novela: *Mandeville,* se remonta a los viejos tiempos, que son historia literaria en su *Life of Chaucer* (1803). Godwin interesa además en otros sectores por sus investigaciones sobre la justicia política, en tonos sombríos que recoje su novela "Caleb Williams" tan injustamente olvidada como las demás obras de este hombre curioso e intenso.[15]

El pobre Keats fué la flor de un día de la poesía inglesa, que no había hecho viejos a Byron ni a Shelley. John Keats, el más delicado, el más tiernamente lírico de los románticos ingleses muere en Roma de tisis a los veintiseis años no cumplidos. Keats (1795-1821) es el Schubert de la poesía romántica temprana, conforme Shelley es un poco el Schumann: no creo exagerado decir que Byron es el equivalente más aproximado a Berlioz. Con ello nos aproximamos al romanticismo musical en su segunda época, la más acentuada e hiperestésica, que es la que corresponde al teatro de Hugo. De Keats, *La Belle Dame sans merci, Isabella, The Eve of St. Agnes* y algún soneto o poema corto, contienen toda la esencia, delicada y sutil como el perfume de los "sweet peas", de su poesía. El, Shelley, Leigh Hunt, Hazlitt, el sugestivo ensayista; Charles Lamb, Coleridge, formaban una tertulia admirable con Godwin y Thomas Paine que retrata la Inglaterra del Romanticismo en flor.[16] Ahora vamos a encontrarnos con el Romanticismo en fuego en el París donde habían confluído aquellas corrientes que partieron de Inglaterra y de Alemania. Vamos a verlo desde que el siglo comienza y en seguida lo encontrare-

* Trad. española de M. Altolaguirre y A. Castro Leal (México, 1938).

mos en el apogeo de su genio, cuando Víctor Hugo y Héctor Berlioz, que habían nacido con el siglo, salen a la liza.

El libro de Ana de Staël había sido la nube preñada de rayos. Ana Germana Necker, parisiense, nacida en 1766 de un matrimonio en el cual el marido era genovés con un tinte protestante que Ana heredaría y del que hizo pivote de sus predilecciones literarias y políticas, era hija de un mujer que sostenía un salón intelectual donde se rendía culto a la anglofilia y sus consecuencias. Buffon, Marmontel y La Harpe daban allí lecturas y comentaban las obras ajenas, especialmente las teatrales como las de Montesquieu, Marie Joseph Chénier y Fabre d'Englatine, que por entonces se llamaba solamente Fabre. El salón, aunque clasicista por sus huéspedes, era liberal por parte de los dueños de la casa, con tanta transigencia para las opiniones que incluso Madama Necker permitía a La Harpe que leyese sus parodias y sus burletas del teatro de Shakespeare. Una visitante asídua era Madama de Genlis y Ana fué como discípula suya, cuyos cuentos adoraba; pero cuyos demasiados cuentos y lengua ligera con relación a vidas ajenas habrían de separarla más tarde de la amistad de la joven educanda. Madame Necker era la transigencia misma. Acepta que se dijese que Grétry era el Pergolese de Francia;[17] escuchaba a Grimm, que protegió a Mozart jovencito y se desentendió de él más tarde; a Diderot, que leía a veces sus páginas "grivoises", no sin un mohin de desagrado por parte de la dueña de la casa; escuchaba sin intervenir en sus disputas religiosas y años después de la muerte de Voltaire reune dinero para que Pigalle traslade al mármol la estatua que a petición suya le había hecho en 1770 y que, en esa materia, todavía se ve en el "foyer" del teatro parisiense de la Comedia Francesa.

La influencia inglesa desterró de la educación de Ana a los clásicos auténticos y la inclinó por los tintes del prerromanticismo conforme se iban presentando en lo que ella llama "las escuelas del Norte". Ana encuentra que en ellas se realiza la idea del "progreso" respecto a los gustos y criterios que dominaban en la Francia de sus años infantiles, con lo cual, cuando se decide a publicar su libro *De la Litterature* es porque cree hacer un servicio a Francia recomendándola que acepte las literaturas nórdicas; la inglesa, que ya había aceptado, y la alemana, que estaba a punto de aceptar, contribuyendo así a completar la obra de la Revolución, a fin de evitar que se siguiese cultivando los gustos por la literatura (y la música) del Mediodía. El Sur, es decir, los países latinos, eran para ella los países clásicos. El Norte, los países románticos. Sus literaturas respectivas resumían lo uno o lo otro. Lo que Ana, —que se había casado, en 1786, a los veinte años, con el embajador

de Suecia Barón de Staël Holstein, y que en 1798 * se había separado amistosamente— conocía mejor, era la literatura inglesa. Todavía no había visto suficientemente la alemana, pero no tardará en tener motivos para conocerla a fondo. Cuando lo haga, verá que su conocimiento de las letras españolas es insuficiente y es un maestro alemán quien va a demostrárselo. La vieja literatura es frívola porque da demasiada importancia a la forma. La nueva, que sale del Cristianismo y del poso germánico que habían dejado las invasiones, es más rica porque es más sentimental; propende a la melancolía; tiene mayor sentido del infinito y está llena de efluvios filosóficos. Como lo clásico en la política es la tiranía ilustrada y lo romántico es el liberalismo, Ana de Staël tendría que chocar contra un monolito erguido ante la primera y la última página de su libro, en las que se resume toda su filosofía. Ese monolito era Napoleón Bonaparte. Está claro que los disgustos van a venir enseguida, comenzando por las groserías que el corso la dirige a propósito de su exuberancia que, decía él, no tenía su mejor empleo amamantando poetas. Las críticas surgen y Chateaubriand es el primero en las más nugatorias. El vizconde se pone de parte del "laocoontismo" de Lessing (el *Laocoonte* databa de 1766); combate la "confusión en los géneros", que va a ser un tema periódicamente levantado, bien por Pierre Lasserre en Francia o por Irwing Babbitt en la Nueva Inglaterra. Pero con ello, y con su idea del bello ideal y del derecho del poeta a idealizar sus motivos, Chateaubriand caía en la filosofía alemana antiilustracionista, aunque contrariase otros puntos de vista de la escritura. Los sucesos que vendrán enseguida, si van a molestarla un poco obligándola a viajar, van a traerla el éxito más resonante para sus teorías literarias, claro está que por boca de un alemán.

Joven todavía, Ana sentía ardores reformistas. Sus entusiasmos por Napoleón culminan en sus entrevistas de 1797. Ella coquetea; él siente desconfianza. Cuando la campaña de Egipto, ella se siente inflamada; él lee sus obras a la sombra de las Pirámides. A su regreso, le hace presente sus ideas para dar fin a la obra de la Revolución, que según ella ha entrado por sendas de arbitrariedad. Benjamín Constant la espolea y Ana sueña con gobernar apoyándose en la influencia de Constant. Pero Napoleón, a quien cansan sus insistencias, llega a molestarse. Los periódicos oficiosos la atacan; finalmente recibe la orden de retirarse al campo en los primeros meses de 1800. Poco después, en abril, aparece *De la Littérature considerée dans ses rapports avec les institutions sociales* cuyas conclusiones filosóficas desagradan a Na-

* Monsieur de Staël no murió hasta el año 1802. Benjamín Constant, entonces amigo "oficial" de Germana, le pidió su mano, a lo que ella se negó. Más tarde (1811) se casó con un M. de Rocca que era mucho más joven que ella. La novela de Constant, *Adolphe* (1ª ed., 1816) tiene por argumento "sentimental" los amores del escritor y de Ana de Staël.

poleón que las estima dirigidas contra él y, en consecuencia, no disimula sus desdenes hacia los "metafísicos". Una tregua con Ana, regocijada de antemano con la supuesta derrota de Napoleón en Marengo, se estipula; ella amaina un tanto, pero cuando Constant es eliminado a consecuencia de una "purga" en el tribunado (1802), Ana se irrita y se llega a hablar de complot. Se ataca a Napoleón por su "consulado vitalicio" y él atribuye a Ana esa campaña. Con ello la prohibe regresar a París.* Escribir *Delfina* y meditar sobre la filosofía de Kant son el forzado consuelo de su retiro, en el castillo ginebrino familiar. Protestantismo y anglofilia se intensifican en estas lecturas de Ana, que comienza a pensar en Alemania. Tras de la ruptura de Napoleón con Inglaterra en 1803, Ana se empeña en volver a París; pero Madama de Genlis informa a sus enemigos y Ana se decide a marcharse a Alemania en octubre de ese año, a donde llega por la vía de Metz.

Lo primero que hace es ir a ver a Goethe, a Weimar, poco antes de las Navidades. Goethe comprende que tanto como conocer las ideas y la vida alemanas quiere que la conozcan a ella y a las suyas, y como el dinamismo de Ana fatiga al olímpico weimariano, él no oculta lo que piensa de ella, que comete el error de creer que toda Alemania era Weimar. Allí había frecuentado a Wieland y a Schiller, a quienes también cansa con su despotismo y porque ellos hablan mal el francés y ella no habla el alemán. Por fin se va a Berlín, donde la acojen bien, aun cuando ella no disimula que Berlín es una copia francesa, mientras que Weimar es ejemplo de la inocencia y el candor alemanes. Desde la guardilla de Rahel Levin, una inteligente judía, que recibe allí a las gentes más finas de la capital prusiana e incluso a algún español de garbo como Don Rafael de Urquijo, a quien se presenta adornado de todas las tenebrosidades de carácter y celos otelianos que corresponden a un español romántico,[18] Ana pasa al medio más elegante, pero más simple, de la Corte, donde se incuba el odio contra el Primer Cónsul, lo cual contribuye a que Ana ponga en su corazón a Alemania al lado del sitio que Inglaterra ocupaba en él. Ana brilla en la corte prusiana, más inteligente, y sobre todo más inquieta, que todas aquellas gentes, príncipes o filósofos, cuya capacidad de fuerza acumulada en constante crescendo ella no comprendía aún. La ejecución del duque de Enghien, príncipe de sangre, por un advenedizo, nacido de nadie, irrita a los aristócratas alemanes; pero Ana sabe desviar la ira que dirigen contra ella haciendo que recaiga sobre la cabeza de Bonaparte. Ana respira con delicia la atmósfera caldeada de pasiones. Hace saber a Napoleón toda su potencia, pero él se burla. En su aturdimiento, llega a escribir a Constant que los prusianos son superiores a los franceses y

* En octubre de 1803 recibe orden de alejarse de París a una distancia no menor de 40 leguas. Ana elige como lugar de destierro el castillo familiar de Coppet, de donde va y viene a Alemania e Italia.

Constant lo repetirá en su diario, tiempo más tarde, cuando las pasiones se han calmado, lo cual es peor todavía.

Entre tanto, Ana de Staël va a ver a alguien que Goethe le había recomendado: es Augusto Guillermo Schlegel. Ambos se producen buen efecto recíproco y Ana toma a este Schlegel, el mayor de los dos hermanos, que tenía un año más que ella solamente, como preceptor de sus hijos. El acepta el cargo proponiéndose "educarla" a ella. Ana creía haber engrosado su ejército con una buena pieza. En rigor, es ella la que ingresa en el ejército de los nacionalistas alemanes, los cuales ascienden al cielo del Romanticismo arrojando a la cabeza del Papa latino su individualismo protestante; al frontis griego del teatro francés el portal gótico del teatro español y utilizan el extranjerismo de la Staël para mejor servicio del antifrancesismo de ellos, que se bastan a sí mismos sin necesidad de nadie y menos de los franceses. La idea quedará bien embutida en el cerebro de Ana, que va a desarrollarla en su libro *De l'Allemagne*, difícilmente impreso unos años más tarde, tras de haber aprendido bien la lección de los dos Schlegel y de haber paseado por Italia con Augusto y Berjamín Constant.[19] Algún tiempo de reposo en Coppet, sirve para que Augusto, que se había divorciado de su esposa al llegar Ana a Alemania, —porque aquella dama se había enamorado de Schelling—, recobre fuerzas y vuelva a la carga antifrancesa y antinapoleónica en 1808. Cuando llega a Viena con Ana, en un máximo de iracundia antiimperial, Schlegel pudo enterarse de que Beethoven se le había anticipado unos años antes, rasgando la dedicatoria de la *Sinfonía Heroica*. En 1812 vuelve a acompañar en otro viaje, aún más largo, a Madama de Staël: esta vez a Rusia, donde Ana escucha a los rusos cómo silban a Racine; después van a Suecia. Medio confidente, medio secretario, Schlegel hace un papel de agente político que va dando forma a las intrigas "coalicionistas" de Ana. Ella, entre tanto, ha ido haciéndose célebre y poderosa.

Antes de ese largo viaje, más político ahora que literario, Ana había deseado dos cosas de Napoleón: que la dejase volver a París y que la devolviese los millones que su padre le había prestado. Naturalmente, Napoleón se niega a ambas cosas. No es ilógico comprender que los sentimientos antinapoleónicos de Ana aumentasen, pero los antifranceses crecían también para regocijo de Schlegel, a quien todos llaman ahora "el pedante". Una muestra clara de esos sentimientos es *Corinne*, que aparece en 1807 y que es un libro de confesiones entre paisajes italianos. *Corinne* indigna menos por lo que a Ana se refiere que por la relajación de costumbres que se achacan allí a la égida napoleónica. El retiro, nominal, en Coppet sirve de tónico a Ana y a su preceptor, y el "chateau" se convierte en un "salón" literario, filosófico y político. De allí va a salir el libro de Ana *De l'Allemagne* cuya publicación va a costarle no pocos disgustos, porque se empeña en regresar a Francia, donde

la policía no dejará de visitarla con amabilidades que ella sabe interpretar bien; pero que tropiezan contra su terquedad, sus insistencias cerca del Emperador y la terquedad de este. Ana se instala en el castillo de Chaumont, rodeada de Benjamín Constant, del fiel Augusto, de los Barante; del poeta alemán de sangre francesa Adalberto von Chamisso, el autor de *El Hombre que perdió su sombra*, y que no fué Augusto Schlegel; a más de algún príncipe que otro, y un profesor de guitarra. Después de seis años de preparación, corrige por fin las pruebas de *De l'Allemagne* cuando una atenta invitación policíaca la conmina para marcharse, sea a Suiza sea a un puerto donde se pueda embarcar para América. Entre tanto, el original y las pruebas del libro caen en manos de la policía y van a parar al "pilón". Hasta 1813, cuando Ana regresa de su gran viaje centro y norteeuropeo, *De l'Allemagne* no verá la luz. Pero las cosas habían cambiado mucho. Napoleón había perdido la campaña de Rusia en 1812; Europa se coaligaba contra él, en lo cual Ana puso su voluntad más enérgica; por fin, el 11 de abril de 1814 el emperador abdicaba, y el 18 de junio de 1815, se entregaba a los ingleses. Napoleón había perdido la batalla de Waterloo y Ana había ganado la batalla de Napoleón.

Las demás obras de Ana, solo aparecerán después de su muerte. A última hora, Ana, que había meditado sobre el suicidio (y cuyas meditaciones se imprimieron al mismo tiempo que el libro sobre Alemania), cambia de ideas acerca de Napoleón. El está también dispuesto a concederla una tregua, al paso que le devuelve sus millones, galante regalo de boda a la hija de Ana, que va a casarse. Ahora la Staël teme el resultado de su obra, ante los anuncios de una invasión extranjera en Francia, y piensa marcharse a Inglaterra, donde había sido acogida con entusiasmo en 1813 y donde Lord Byron le hace la corte, pero donde ella había encontrado la peor de las desilusiones, escribiendo a Schlegel que es menester ser natural del país para poder aguantarlo. Todo se presenta mal. Schlegel le falta. Su viejo amigo Narbonne la desdeña y su hijo Alberto muere degollado por un sablazo que le dan en un duelo. Con todo, habla y habla. "Escribe in-octavos y habla en in-folios" dice Byron della. La aparición del libro *De l'Allemagne* cae en un mal momento. Europa está en ebullición y Ana había echado alguna tea al fuego. Su entusiasmo decae. Ya no puede decirse que las tres potencias europeas son Inglaterra, Rusia y Madama de Staël. Dos años después de la caída de su enemigo de por vida, Ana muere en Coppet, el 17 de julio de 1817. Napoleón recibió la noticia con tristeza en sus rocas de Santa Helena.

Ana de Staël ha podido, con razón, ser llamada la Papisa del Romanticismo. Lo tomó de Inglaterra y lo llevó a Alemania. Aumenta allí su ba-

gaje y vuelve con él a Francia. Entre tanto, el movimiento romántico había hecho su camino en las letras francesas. Las letras iban a mostrárselo a los paisajistas, quienes habrían de seguir a los poetas, si no en las ideas, en un sentimiento de la Naturaleza que todavía no se había despertado en los primeros años del siglo XIX, cuando nacen los futuros pintores de Barbizon. Corot, el más finamente romántico, es el más viejo de ellos, porque había nacido en 1796. Delacroix, que es el Berlioz de la pintura romántica, nacido en 1798, no siente aún el paisaje, preocupado como está por el drama de los caracteres y la renovación en las composiciones. No había habido en la pintura quien hiciese lo que Ana de Staël en su dominio literario. Los primeros pintores románticos franceses no leían ya a Diderot ni sus "Salones". El mismo Grétry había hecho mucho en su terreno musical para preparar la nueva época, pero todavía era menester a que algún gran temperamento recogiese los tímidos atisbos románticos del Caballero Lesueur. El libro de Ana de Staël sobre la literatura considerada desde el punto de vista de sus relaciones con la sociedad, con que se inaugura el "ochocientos", es doblemente importante por sí mismo y porque expone ya la idea de que un arte está en "función" de la sociedad del momento, que cuando Ana de Staël escribía, se hallaba en plena renovación. Es, por lo tanto, una obra típica de la transición entre el viejo mundo francés de la Ilustración, cuyos últimos destellos recoje Ana desde niña en el salón de Madame Necker, su madre, y el siglo nuevo, en cuyas primeras fases ella colabora tan enérgicamente. El anglofilismo, que era viejo en la sociedad francesa, desde Voltaire, Diderot y Rousseau, empapa ese salón donde resuena la tónica sobre la cual se mueven los primeros románticos franceses que son a la vez los últimos clásicos, como Chateaubriand, Benjamín Constant, Bernardino de Saint-Pierre y Lamartine, antes de que entrase en flor la joven generación, sobre cuyos años más tiernos vino a hacèr su efecto la segunda gran obra de Madame de Staël, la que escribe a consecuencia de sus viajes por Europa.

Los dos Schlegel, pero sobre todo Augusto son, a su vez, quienes establecen la transición entre el primer período del romanticismo inglés y francés y el alemán ya maduro, transición que se inicia con las lecturas que Ana hace de su primer libro en Berlín, apenas llegada, y el "Curso de arte y literatura dramática" *(Ueber dramatische Kunst und Literatur)* que Augusto Schlegel explica en Viena en 1808, tras de varios años de convivencia con aquella. Su deuda hacia el libro *De la Litterature* está reconocida desde el primer capítulo de la obra de Schlegel. De ella recoje la división fundamental entre las literaturas latinas o "clásicas" y las del norte o "románticas", cuyo dramatismo implícito escucha en la inquietud que pone, en las almas nórdicas, el combate entre su sangre remotamente oriental, pero con sólidas tradiciones vernáculas, y el espíritu que trae a ellas el cristianismo, doctrina

oriental también que los germanos recojen en sus excursiones al mediodía. La tesis, semejante a la de Fichte, aunque menos exajerada, va a verterse en Schlegel por otros cauces, uno de los cuales consiste en pensar que había en los países del Sur uno en el cual un drama semejante se había producido entre la sangre gótica, instalada en él varios siglos hacía, y el espíritu cristiano, con el atractivo especial que daba a su caso peregrino el hecho de que en tiempos paganos hubiera contribuído notablemente a las artes romanas. Otra raza de sangre ardiente, más romántica que clásica, lo había invadido por el sur, instalándose secularmente en ese terreno donde los godos del norte iban a disputarle la hegemonía para que, al final de cuentas, unos y otros solamente dejaran allí algunos vocablos dentro de su idioma latino; algún recuerdo de sus propias características nórdicas o meridionales, austeras o sensuales, severas o ricas de imaginación, todo lo cual habría de constituir la última mezcla en tal país bajo el cual yacía, potente, la cimentación romana que es la que da su color definitivo al pueblo construído así, definitivamente cristianizado. Fácil es comprender que ese país donde todo se junta y donde un mundo nuevo nace es España que, en efecto, va a derramar su enorme contenido potencial sobre un occidente lejano en donde va a crear países nuevos, fiel hechura suya. La literatura española desde sus orígenes apasionaba en este momento alemán y hemos visto cómo los literatos de la "hainbund" de Gottinga traducían la historia de la más vieja literatura española de Don Joseph Velázquez.[20] Antes de su gran obra mencionada, Augusto Schlegel había publicado a partir de 1803 (cuando Ana de Staël va a encontrar fresca la edición) sus traducciones de Calderón, impresas con el título de *Spanisches Theater.* En 1804 publica un ramillete, *Blumensträusse,* de poesías españolas, portuguesas e italianas, que traduce, al paso que su hermano Federico había escrito en 1808 un drama calderonizante, *Alarcos,* y a su vez iba a publicar en 1815 una historia de la literatura antigua y moderna *(Geschichte der alten und neuen Literatur).* El orientalismo de ambos Schlegel, además, estaba lejos de ser un gusto de poetas, sino que tenía bases filológicas robustas. Augusto había estudiado la lengua de oc y publicado en francés sus *Observations sur la langue et la litterature provençales.* En 1818, tradujo y publicó el *Bhagavad-Gita,* el *Ramayana* en 1823 y 29 y trazó el repertorio de una *Indische Bibliothek* entre 1823 y 1830. Federico, buen crítico, como su hermano, se había aplicado en el análisis de la literatura clásica greco-romana, pero había estudiado además las lenguas orientales y en 1808 publicó sus resultados *Ueber die Sprache und Weisheit der Indier.* Su esposa, Dorotea Mendelssohn, mujer de notable talento, había traducido la *Corinne* de Ana de Staël. Su impresión apareció firmada por su marido, como otra notable de aquella, cuyo título es significativo: *Sammlung romantischer Dichtungen des Mittelalters* (1804), es decir: poesías románticas de la Edad Media.

El tema del medievalismo, que hemos visto en los ingleses del Romanticismo temprano, se confiesa paladinamente aquí. Y si goticismo y españolismo medieval a tomar parte muy señalada en los gustos románticos es, ahora, por razones muy distintas a aquellas por las cuales el clasicismo francés del XVII se inspiraba en nuestros dramaturgos.

La influencia de las ideas de los Schlegel sobre la nueva generación romántica francesa fué definitiva para dar carácter a alguno de sus más señalados aspectos. El "Curso de literatura" de Augusto Schlegel aparece traducido al francés en 1813 por una prima de Ana, Madame Necker de Saussure. En seguida va a llegar a los lectores franceses el libro de Ana sobre Alemania, que había sido impreso en Inglaterra en ese año. Ambas obras producirán conmoción en Francia y discusiones violentas: el espíritu romántico en ebullición no podía esperar nada mejor. En los años de juventud de Napoleón, los ingleses favoritos iban desde Ossian a Young y Gray. Los poetas a quienes el corso protegía y que, como David, procuraban adular sus gustos, imitaban aquellos modelos. Baour-Lormian escribe en 1801 unas *Poesías gaélicas;* Lesueur, pone en música un *Ossian o los bardos.* Girodet, Gros, Ingres, discípulo favorito de David; el viejo Joseph-Marie Vien; el no menos viejo Jean Baptiste Greuze, con su pintura sentimental entre anglófila al modo de Richardson y Goldsmith, diderotiana en sus escenas familiares. Laneuville y Prud'hon, reflejan, según la hora, el clasicismo en decadencia o el romanticismo que se anuncia en la sensiblería de salón: un salón también en vías de transformaciones, que ya no es el de tan alto tono que conocieron los contertulios del Hotel de Rambouillet, en los buenos tiempos de Mademoiselle de Scudéry, y las madamas de Geoffrin, Du Deffand, el musical de La Pouplinière; el gastronómico de Grimod de la Reynière, tantos otros hasta "el santuario" de Madame Necker, que fué el último y tras del cual los "salones" casi desaparecen hasta que llegue la nueva sociedad burguesa algunas décadas más tarde. Ya sin la prestancia, el tono intelectual, la fuerza política que tuvieron aquellos. Su último eco es el que Marcel Proust nos hace llegar en sus crónicas y novelas: la sociedad post-romántica francesa en su extrema decadencia.[21]

No fueron "salones" sino "cenáculos" los que en los primeros años del XIX, cuando los románticos de la nueva etapa eran aún muy jóvenes, reunían entre sus paredes mal decoradas y en sus inmuebles modestos a la flor del genio francés del Romanticismo en su apogeo. Teófilo Gautier, testigo de mayor excepción, nos ha contado en páginas graciosas las tertulias de los primeros "cenáculos", reunidos en torno a Víctor Hugo, radiante Apolo de la juventud poética en las primeras décadas románticas.[22] Ya se ha hecho alusión a aquellos otros "caveaux" donde era la música, mejor que la poesía, la que amenizaba cenas suculentas, sin que lo fuesen tanto entre los modestos y frecuen-

temente impecunes poetas. El vicio del café, que Voltaire confesaba a sus ochenta años, acusándolo de ser un veneno lento, era, en su tiempo, gustoso refinamiento de puertas adentro; en el siglo XIX temprano lo era de puertas afuera. El "café" se hace institución pública en tiempos románticos. En Italia reune a los poetas lombardos bajo su nombre, "Il caffé", que no era un grupo agresivo, porque publica, en bellas hojas azules, un periodiquito que titulan "Il Conciliatore".[23] Los catalanes siguen enseguida; su hoja tiene más altos tonos y se llama "El Europeo", lo que quiere decir que recibe en su redacción los efluvios románticos que va a dispersar por toda la península. En Madrid, las fondas de San Sebastián, en la plaza del Angel y la botillería de Canosa son célebres. Mesonero Romanos ha contado su historia, mientras que "El Parnasillo" llega hasta el año cumbre de 1830, con sus frecuentadores que se titulan a sí mismos como "los entusiastas". Las viejas "academias" reviven en nuevos tonos, y darán origen, en su posterior transformación, a los "Liceos" y "Ateneos", edición ochocentista de las tertulias del "buen gusto" en el siglo anterior.

Al día siguiente de Waterloo entra en Francia una nueva invasión romántica, fresca la tinta *De l'Allemagne* y de la traducción del curso de Schlegel. Son, sobre todo, las novelas de Walter Scott y los poemas de Byron, con algún drama sentimental de Kotzebue. Es la nueva etapa en la cual se alzan dos gigantes: en la poesía, Víctor Hugo, en la música, Héctor Berlioz. El uno había nacido en 1802, el otro en 1803 y de ambos, más que poeta y músico, habría que decir mejor, poeta-dramaturgo y músico-dramaturgo, porque es la presencia y esencia del drama lo que dará carácter a esta fase del Romanticismo que, en Francia, es el tono en que el movimiento culmina. Un romanticismo de matices muy distintos al romanticismo inglés y alemán, aun cuando tanto deba a ambos y que, mezclado con medievalismos, españolismos y exotismos que le son indispensables va a dar por resultado inmediato y formidable el drama de Hugo, la poesía de Musset y Gautier, en primer término, en Francia; la de Leopardi en Italia; la de Heine y Lenau en Alemania, la de Mickiewicz en Polonia, la de Lermontof en Rusia y la de Espronceda en España. Es, como se ha dicho, el tercer acto del "drama romántico". En él van a colaborar genios potentes como Delacroix, en la pintura; Berlioz, en la gran sinfonía dramática; Meyerbeer, alemán, en la ópera; Federico Chopin, polaco, de origen francés, en la música de piano y Franz Liszt, húngaro, en el piano también y en sus grandes páginas orquestales que titula "poemas": París los une a todos. La sociedad parisiense de la tercera década del siglo, sociedad fuertemente internacionalizada (a lo cual contribuyen los dramas políticos locales) y rica, además, es la escena donde ese acto,

el del "climax" o ápice del movimiento romántico, se desarrolla. Si el acto no es muy dilatado, sus consecuencias lo son, extraordinariamente. La flor del Romanticismo va a entrar en una dehiscencia maravillosa, como no ha de conocerse en otros países. Sus fases se llamarían "Parnaso", "Naturalismo", "Simbolismo", "Impresionismo"... Eso es, como se ha dicho, el "lendemain de 1830",[24] el año que sirve de pivote al torbellino romántico; nebulosa rotatoria constelada de las más claras estrellas. *Guy Mannering* parece haber sido la primera novela de Walter Scott conocida en Francia, en 1816. Charles Nodier es quien al año siguiente comenta en el famoso *Journal des Débats*, donde Berlioz habría de ingresar como crítico musical años más tarde, los *Puritanos de Escocia* cuya forma operística se estrenó, con música de Bellini en el Teatro Italiano de París en 1835. Ese mismo año, Donizetti estrena en Nápoles su *Lucía*, que su libretista Cammarano saca de *The Bride of Lamermoor* conforme Tóttola había ofrecido otro libreto al mismo músico basado en *Kenilworth* y no es Berlioz quien se expresa con menor amabilidad sobre los pasajes dolientes que esas óperas insertan entre sus cadenas de gorjeos y fioriturás,[25] para las que tiene todo su desprecio, pero que harían su efecto sobre un músico eminente en el movimiento romántico, Chopin, quien les da una vida nueva en el teclado.[26] Por su parte, Liszt había convertido las óperas en boga en motivo de lucimiento para su virtuosidad deslumbrante en efímeras "Fantasías",[27] siguiendo a Paganini, que hacía otro tanto con pasajes de las óperas de Rossini. La primera obra de Berlioz es una overtura sobre *Waverley*, en 1828. El joven Hugo es otro de los entusiastas del novelista inglés, cuyo historicismo novelístico sucede al "black roman" imitado en París por Pixericourt o Pignault-Lebrun y que habría de imitar el mismo Hugo, a medias entre lo siniestro y lo histórico. La boga del inglés es tanta que los historiadores señalan no menos de ciento cincuenta novelas francesas, remedos suyos, en cinco meses del año 1822. El romanticismo pictórico que culmina en Delacroix en estos momentos busca también los argumentos walterscottianos como tema propicio para sus desarrollos espectaculares sobre el lienzo. La primera traducción de Byron es de aquel mismo año de 1816 y apela al gusto oriental para dar *La novia de Abydos* bajo el título de *Zuleika y Selim*. Byron cuenta con admiradores curiosos; uno es Malte-Brun, danés afrancesado que pasó a la historia como geógrafo.[28] Sobre todo son Stendhal y Merimée quienes le defienden con mayor celo. Senancour lo había hecho ya, como es comprensible, porque *Obermann* había sido uno de los modelos de Byron. *Manfredo* exalta a los románticos, y si Berlioz hace correr por su cuenta nuevas aventuras en Italia a Childe Harold, es Roberto Schumann quien hace del *Manfredo* un vasto poema dramático con orquesta, solos y coros, conforme años antes había hecho otro tanto con *Lalla Rook*, de Thomas Moore, que titula *El Paraíso y la Peri* en su versión alemana. *Don Juan* es mucho

asunto para ponerlo en música, sea ópera sea drama. Los franceses se contentan con imitarlo en sus actitudes. Van a llegar los "Jeunes-France", con la Restauración. El crecimiento capital se pone de moda, aun cuando Gautier comente todavía con asombro las barbas insólitas de Petrus Borel, poeta que hubiera "podido posar para el héroe de Byron", y la de Eugène Devéria, el litógrafo, los dos únicos valientes que se arriesgaban a llevar barba en la época del *Cromwell*. "Il fallait pour les porter —dice Gautier— un courage, un sang-froid et un mépris de la foule vraiement héroiques!". Lo cual se comprende, puesto que Hugo llevaba el mentón afeitado y, lo que es peor, cuello blanco en la camisa, ¡como los filisteos! [29] La abundancia en los cabellos no exigía tanta audacia. La media melena, al estilo de los pajes medievales, se hizo indispensable, aunque Borel llevase un "defi" al extremo de simultanear la barba y el pelo en cepillo. Los alemanes, Schiller y Goethe, extienden su influencia hasta cerca del año 30. El *Guillermo Tell*, que Rossini tomó del primero, es uno de los mejores testimonios, así como los tan abundantes "Faustos" musicales basados en el segundo, que se extienden por toda Europa, y de donde Berlioz extrae ocho escenas, ya publicadas en 1829, pero que más tarde llevará al teatro, corrigiendo al autor, con el título de *La Damnation de Faust*. Delacroix ilustra ardorosamente el "Fausto" y el "Goetz", en estampas que resumen todos los caracteres del Romanticismo en esta época, su medievalismo y sus tonos siniestros, al género de los ilustradores de las "baladas" alemanas. Pero si el "Fausto" de Berlioz y aun las estampas de Delacroix se tomasen como testimonio del sentido que los jóvenes románticos franceses dan a esas obras sería para ver que el espíritu "fáustico" les ha escapado, a lo menos lo "fáustico" alemán, lo cual era lógico, puesto que los franceses, por su parte, habían descubierto otro espíritu "fáustico" que, aunque derive de esas fuentes, tiene matices propios, franceses netamente, lo mismo que cuando Gustavo Doré ilustra el *Manfredo*, cuyos últimos destellos de imaginación llegan a Fantin-Latour. Mefistófeles y su camarada Don Juan han dejado menos huella en la plástica romántica, para venir a morir en el escenario de la gran ópera parisiense con el enfático y linfático *Fausto* que Gounod tarda no menos de siete años en componer, por el tiempo en que Berlioz llevaba a la escena aquellas ocho suyas que no la tenían. Otra época se acerca y debemos ver más de cerca el gran período Hugo-Berlioz que aquél inaugura con *Cromwell* en 1827 y cuyo prólogo, tan directamente influído por el "Curso de Literatura Dramática" de Schlegel, a través de las recientes experiencias de Walter Scott y de Byron, se convierte en una especie de declaración de principios del Romanticismo francés en su apogeo. Su españolismo, sin embargo, por pintoresco que sea, no necesitó de Schlegel para que Hugo sintiese sus atractivos, porque él, y luego Mérimée y Gautier, como los italianismos de estos y de Stendhal, están tomados "sul

loco". Gautier viene a España, donde Hugo niño había estado en tiempos de José I, y a cuyos colegios madrileños había asistido. Y es Gautier quien va a contemplar con asombro en Valladolid una representación del *Hernani* según la traducción de Don Eugenio de Ochoa, conforme había descubierto, con estupefacción aún mayor, en un muro, entre el parador y la catedral de Jaen, *une ville d'aspect africain et féroce,* el anuncio de *El campanero de San Pablo,* "por el ilustrísimo señor Don José Bouchardy", que era otro de los afiliados al "Petit Cénacle", genio que buridanizaba entre el grabado a la punta seca o el drama a la punta húmeda. Este, terminó por consagrarle, según puede verse.

Hugo no olvidó nunca sus impresiones infantiles en la España napoleónica; pero es natural que cuando quiso aludirlas dentro del enrejado de sus versos las retocase para ponerlas a la moda y porque, con el tiempo que entre tanto había pasado, habían perdido mucho de su realidad y habían adquirido un gran caudal de fantasía. Algo semejante había ocurrido con el españolismo de los Schlegel, que eran filólogos e historiadores, y en quienes esa simpatía se convierte, como en sus colegas y compatriotas, en pura imaginación o estímulo de ella; así en Tieck, que secunda a aquellos en su entusiasmo por Calderón y traduce *Don Quijote de la Mancha,* al paso que es en el barón de Eichendorf (1788-1857) —que escribió también historias del drama y de la poesía alemana; que tradujo los autos de Calderón con el título de *Geistliche Schauspiele* (entre 1846 y 52) y que escribió novelas sobre episodios españoles—, en quien se encuentra una primera defensa del catolicismo español, como tema romántico, frente al romanticismo protestante de los alemanes y de la Staël.

En este punto va a dividirse la corriente del romanticismo francés, como vamos a ver enseguida; pero, volviendo a Hugo, parece que sus recuerdos más tempranos del Colegio de Nobles, en Madrid [30] no eran demasiado agradables pues que solo encontró gentes hoscas y presuntuosas, que llevaría después a su teatro. Aprendió rápidamente y mal el castellano, como es fácil comprobarlo en sus citaciones, casi siempre defectuosas, pero no olvidó nunca, en cambio, las fábulas de Don Tomás de Iriarte. El niño Hugo, futuro luminar del Romanticismo francés, vino a Madrid con su padre, el General Hugo (que fué Gobernador de Madrid), y con su hermano Abel, algo mayor que Víctor y que servía como paje en la escolta de S. M. Abel era poeta también, muy aficionado a la literatura castellana, de la que tradujo cierto *Romancerillo del rey Don Rodrigo* que sirvió a Víctor para sus primeras experiencias en nuestra literatura, recordando de paso cómo nuestro teatro clásico había influído en los franceses desde Corneille, aunque en un sentido del clasicismo tan distinto entre el español y el francés que ahora podría tomarse a aquel como punto de partida para el nuevo acento romántico. El Roman-

cero, en efecto, produce una impresión profunda en los prerrománticos, alemanes tanto como franceses. Johann Gottfried von Herder (1744-1803) que tanto influyó sobre el talento joven de Goethe, es uno de los primeros en asomarse, casi con vértigos, al Romancero del Cid, y lo estudia, junto a su *Geist der ebraischen Poesie* (1783), para sacar consecuencias que parecen peregrinas, pero que eruditos como Wolf y Niebuhr parecen aceptar en el sentido de que hay en nuestros romances huellas de poesía semita y homérica, de las sagas germánicas y de los más viejos poemas de gesta, gálicos y franços. Parece que la ciencia un poco embrollada de Creuzé de Lesser enreda las ideas de Abel Hugo, y como lo que interesa más a Víctor es su color medieval, él no va a preocuparse con puntualizaciones históricas, dando a las inspiraciones que deriva de los romances un tono más encendido y una mayor altura pasional que la que encuentra en la poesía trovadoresca del mediodía francés o la de los troveros del norte, no muy estudiados entonces, pensando que todo ello forma una cadena que va a parar a los cantos de Ossian y, con ellos, al Romanticismo de último cuño. Entre Creuzé de Lesser y el hispanismo de Víctor Hugo, que tiene el doble aspecto del cristianismo castellano y del arabismo andaluz, se interponen gentes de mayor responsabilidad intelectual. El más importante de ellos es Friedrich Bouterwek,[31] quien encuentra en sus *Reflexiones generales sobre la historia de la literatura española* que España fué, "entre todos los pueblos modernos, la única nación que descubriera y utilizara la poesía del cristianismo católico", lo cual hay que dejarlo a su cuenta. Aunque Schlegel se basase en gran parte en dicha obra, no siguió este criterio de Bouterwek, pues que queda desmentido con una simple ojeada a la poesía religioso-popular de la baja Edad Media en Italia. J. Ch. de Sismondi * lo había advertido ya en su obra de 1813 *De la littérature du Midi de l'Europe*. El aspecto exaltado del cristianismo en nuestra literatura se acentúa en los *Etudes françaises et étrangères* de Emile Deschamps, que llevan hasta los Hugo, y desde el arabismo romanesco del *Romance mauresque* de Víctor hasta las *Orientales* de 1829, donde el poeta ha caminado un largo trecho. *Hernani ou l'honneur Castillan* y su españolismo de capa y espada va a llegar, aunque no para destronar al Cid, que sigue ganando batallas en el Romanticismo francés con Cornille, Antoine Real y la traducción de Damas-Hinard, entre 1836 y 1844, época en la que Delacroix, Musset, Gautier, Merimée, Washington Irving, Jorge Borrow, Glinka y Liszt vienen a la Península para saborear mejor un exotismo que quieren "actual" y no medieval ni "romanesque", sino "romantique". Byron se había adelantado a todos en 1806 y había cantado en 1812 aquella Andalucía deslumbradora en la que escucha

* Su nombre original era Jean Charles Léonard de Sismonde (1773-1842) de familia suiza. Durante la Revolución se refugió en Inglaterra. Vuelto a Europa se radicó en Italia, cambiando su nombre por Sismondi.

ecos moriscos y africanos; contempla a las doncellas que cuelgan sus guitarras en los sauces y en donde ve algún combate de toros. Pero cuando tiene que referirse a Don Juan, su héroe, no piensa por un instante que haya en él nada árabe ni oriental, sino que es, a través de considerable número de generaciones, *the most Gothic gentleman of Spain. Lovely Spain* —exclama— *renown'd romantic land!* y este tono es el que va a resonar en el españolismo de Víctor Hugo, cualquiera que fuesen sus impresiones y recuerdos personales.

La traducción de los romances por Abel Hubo se imprime en 1822. En ese mismo año aparecen las primeras *Odes et poésies diverses* de Víctor Hugo que, ya en esta fecha y en esta obra, por tempranas que sean, es un agitador formidable de la opinión literaria y, dice en el prefacio de esa edición, de la política también, porque para él y para un grupo en el que figuran Deschamps, Alfred de Vigny, Gaspard de Pons, Jules Lefévre y otros, el Romanticismo es una doctrina de combate en todos sus aspectos, y no es el menor el político, puesto que el momento es uno de los más inquietos de la historia de Francia. Esos poetas ven su mentor en Chateaubriand y en el *Genio del Cristianismo*, en contra de la falaz clasicidad pagana e ilustracionista; de manera que su romanticismo es, lógicamente, cristiano y, en consecuencia, nacionalista y monárquico, es decir un "Romanticismo francés" frente a Romanticismos extranjeros materialistas, protestantes y republicanos. Las dos tendencias del Romanticismo francés en esta época están tan claramente marcadas así que incluso algún escritor como Charles Nodier va a fulminar su anatema (¡en nombre del Romanticismo!) contra Byron, cuya influencia, está claro, es la más próxima y más peligrosa.

Desde un punto de vista del estilo en la poesía es Lamartine el maestro del grupo. Este tiene una revista para hacerse público: el *Conservateur Littéraire*. También es autor de las *Meditations poétiques et réligieuses;* es legitimista en política y católico en creencia, ambas cosas indisolublemente unidas, porque, escribe peregrinamente el joven Hugo, "la historia de los hombres no presenta poesía más que juzgada desde la altura de las ideas monárquicas y de las creencias religiosas". Esos poetas, como se ve, son quienes preparan el camino a Auger para sus exabruptos, sin detenerse a examinar la influencia inglesa sobre las "Meditaciones" y la byroniana sobre todos los más jóvenes, aún sobre el propio Lamartine, que tiene en él el arranque de su lirismo. Los entusiastas de Byron, Stendhal, Musset, Merimée, Vigny también, son quienes formarán pronto la oposición al grupo anterior. En *Le Globe* tendrán su órgano correspondiente para defender su punto de vista "liberal" en política y en el arte; escuela romántica de nuevo tipo que se enfrentaba al grupo "conservador",[32] cuyo cuartel general se reunía en el salón de los Stapfer, que eran protestantes. Pero tanto estos románticos disidentes como los tradicionalistas rendían a Walter Scott un doble homenaje. Al ha-

cerlo así, los heterodoxos querían marcar desde él una doble corriente: la que por un lado llevaba a la novela o al teatro historicista, de tan directa importancia sobre la "ópera histórica", con Meyerbeer en su más alto punto y con los románticos italianos, desde *Guillermo Tell* a las óperas con libretos históricos de Bellini y Donizetti. La otra corriente era más fiel a la balada alemana y seguía inspirándose en lo sobrenatural de silfos, ondinas, hadas, apariciones fantasmales, repertorio cultivado preferentemente en la ópera romántica alemana con Weber, Marschner y Lortzing. Las óperas "nacionales", que iban a surgir pronto en el centro y oriente de Europa, compartirían su predilección por lo histórico tanto como por lo sobrenatural (Smetana y Dvorak, Glinka en parte, ambas cosas rechazadas por la ópera cómica francesa (después de *La Dame Blanche),* tan "realista", y en la cual, conforme avanzaba el romanticismo pintoresco, no dejaba de apelar a ese realismo, en lo dramático sobre todo. *Carmen,* es el mejor ejemplo.

A pesar del historicismo de Víctor Hugo, del que *Cromwell* es el paso decisivo, el tono de la balada alemana e inglesa no desaparecerá en él ni en sus sucesores y va desde Alfredo de Vigny con sus trompas emboscadas en las que resuenan las tocatas de los Arnim y Brentano, las de Weber inclusive:

J'aime le son du cor, le soir, au fond des bois

a *Hernani* y Leconte de l'Isle, para transformarse, con Heredia, en el nuevo aspecto de una mitología que no será ya nórdica, sino clásica, como los centauros y los seres del neoclasicismo romántico de *Les Trophées:* allí escucha, no la trompa germánica, sino la flauta griega:

Ma flûte, faite avec sept tiges de cigüe.

Goethe también había escuchado idílicamente sus tonos más amables, y Verlaine la escuchará de nuevo con un timbre sensual que, en Mallarmé, será capaz de pintar, en sus sabias sílabas, todo el paisaje y el color de la hora. Lo que Byron había escuchado eran las guitarras y castañuelas, no de Andalucía, sino de Alicante.[33] Hugo reune ambos sones, trompas y guitarras en las "Orientales", *cors aux guitarres melés,* lo cual si no ocurre nunca, a lo menos supone una buena política conciliatoria, y conviene recordar que Próspero Merimée sigue un camino semejante, aunque de un realismo acentuado, que le lleva desde otro *Cromwell,* poco conocido, a *La Jacquerie* y a la *Crónica del reino de Carlos IX,* y desde el *Teatro de Clara Gazul* a *La Guzla,* donde parece resolver el anagrama anterior, y de allí hasta *Carmen.* La sombra de *Don Juan* se cierne sobre todos ellos, imaginativos o pretendidamente realistas. Al penetrar en la novela o en el drama histórico o pseudohistórico termina por inclinar la balanza de este lado, con *Notre Dame de Paris* y sus personajes byronizantes, y con *Hernani.* Hugo ha dado cima a las

teorías schlegelianas de un teatro que procedía de Shakespeare en su mezcla de fantasía y de historia, de sublime y de grotesco, de predominio del elemento lírico, es decir, del verso, sobre la prosa; esta, a su vez, empapada o de sarcasmo o de emoción. Los representantes de la vieja escuela francesa, con sus resabios clasicistas, se batían en retirada después del prefacio del *Cromwell* y de los *Etudes* de Deschamps, pero sus últimos coletazos eran rabiosos, asestándolos a quien se acercase a su trinchera de la Comédie Française, desde donde disparaban fracasos a los románticos de no importa qué grupo. Impiden que *Cromwell* se represente (a lo que contribuía su longitud y otros excesos) y causan el fiasco de la *Marion Delorme* de Hugo y la *Cristina de Suecia* de Soulié; pero dejan que el shakespirianismo de *Romeo y Julieta,* con Deschamps y Vigny en colaboración, sea aceptado en ese teatro, aunque logran con sus intrigas que no se represente. Los románticos, sin embargo, van ganando aquel reducto clásico con la excusa de Shakespeare: en 1829 Dumas estrena allí su *Enrique III* y Vigny su *Othello.* El donjuanismo se filtra en la obra mencionada de Hugo, en el *Marino Faliero* de Delavigne, que no es sino una imitación de la obra de Byron del mismo nombre, y tiene en *Hernani* una confirmación rotunda. Su estreno, en 1830, es la batalla decisiva entre los partidarios del viejo teatro y los del romántico[34] que estos van a ganar; pero, con ello, gana también el romanticismo "liberal" y byroniano frente al "conservador", lamartiniano y chateaubriandesco. La fuerza de la corriente arrastraba a Hugo y a todos los demás, arrojando a la orilla su lastre político, de una ideología menos arraigada que sus sentimientos. Todo lo que era extranjero en esa corriente, llegase de Inglaterra, de Alemania, de España, toma fuerza nacional, es decir, legítimamente francesa, por la virtud asimilativa de su genio propio. El Romanticismo francés se afirma así en el drama y en la novela histórica, conforme va a afirmarse en la ópera de Rossini y Meyerbeer; en la sinfonía poética de Berlioz; en la gran ópera y en la ópera cómica, donde la esencia francesa sobresale, pese al origen de sus inspiraciones y aun del de sus autores mismos.

Puesto que había por varios sitios de Europa, en Inglaterra, en Alemania y en Francia quienes creían encontrar el Romanticismo —que no se denominó "oficialmente" así hasta 1824, cuando los franceses aceptaron definitivamente ese vocablo inglés adaptado a la ideología alemana y que es el gran regalo que les hacen Schlegel y Ana de Staël—* en la España medieval, cristiana y arábiga,** no será de extrañar que hubiese españoles en el siglo pasa-

* En 1869 decía V. Hugo refiriéndose al vocablo "romántico": "palabra vacía de sentido, impuesta por nuestros enemigos y desdeñosamente aceptada por nosotros".

** Así ha podido verse una especie de "Aufkärung" arábiga en la cultura de la Es-

do, tan agradecidos al descubrimiento de la España "romántica" por los extranjeros, que creyesen de buena fé en el espejismo, enseguida esparcido por ellos, de que el Romanticismo se había inventado en España. Mesonero Romanos no deja de decir[35] que fué "un muchacho que por los años de 1810 vivía en nuestra corte y su calle de la Reina y era hijo del general francés Hugo y se llamaba Víctor" quien se encontró, como perdido en el Seminario de Nobles, el Romanticismo que los españoles se habían dejado olvidado allí desde la época de Calderón, dos siglos atrás. El gran Don Ramón rinde de ese modo homenaje al genio descubridor del futuro poeta, que tenía entonces la considerable edad de ocho años. Cánovas del Castillo, recordado por nuestra generación más por sus ideas conservadoras en política que como escritor sobre arte, no es menos perentorio en el libro que dedica a *El Solitario y su tiempo,* el castizo y no poco imaginativo escritor sobre nuestros casticismos,[36] Don Serafín Estébanez Calderón (1799-1867), diciendo que "si hubieran estado persuadidos de que romántico y español eran términos semejantes, Durán y Lista quizá hubieran sido mucho más románticos de lo que fueron". Pero Durán y Lista, que fueron testigos de los sucesos de su tiempo, sabían de dónde venían los aires, y no se embarcaron demasiado de prisa en esas opiniones alegres. Don Juan Valera, castizo también, quiere promediar las dosis entre lo extranjero y lo vernáculo. Si acepta que el Romanticismo llegaba de fuera, es para que se le conceda que "es en nuestro propio suelo donde se le había preparado desde largo tiempo atrás para recibirlo, cultivarlo y hacerlo fructífero". Don Juan, traductor del Conde de Schack, quiere creer, generosamente, que toda la historia literaria y artística de España era de la más pura cepa nacional, y no le pasa por la imaginación pensar que en otros países había antecedentes nacionales del Romanticismo; que si el Romancero tiene un valor incalculable para los españoles, otros países tienen su sagas, sus canciones de gesta, sus lais y baladas de remoto origen: sus "romans", en una palabra. Por otra parte, los españoles no tuvieron necesidad de esperar a leer el *Curso de Literatura* de Schlegel ni el libro de la Staël para conocer la vieja literatura nacional y ya se ha hablado de los alemanes del Sturm und Drang que traducían la historia de nuestra más antigua poesía. También han quedado mencionadas las ediciones, estudios e historias de los hombres del siglo XVIII referentes a nuestros antiguos escritores, como las de Tomás Antonio Sánchez, editor de Berceo, erudito del más alto fuste, que, entre otros no menos meritorios, daba a la luz en 1779 el auténtico *Cantar*

paña musulmana en el siglo XII. Karl VOSSLER *(Algunos caracteres de la cultura española,* Buenos Aires, 1942) dice que Voltaire imitó el *Philosophus autodidactus (El hombre natural)* de Aben Tofail, de Guadix, al hacer su modelo del "hombre según la Naturaleza" (p. 93). La idea está también en Gracián *(El criticón,* 1651-57).

de Mio Cid; idédito aún, después de seis siglos de su nacimiento.* Pero tanto Berceo como el Arcipreste, el mismo *Cantar de Mio Cid* no suenan a los españoles a poesía romántica, sino todo lo contrario, a cosa recíamente española, lo mismo que Lope y las obras de Calderón que no reflejan el boato de los ballets y óperas de la corte francesa. De manera que lo que las gentes de fines del XVIII y del comienzo del XIX veían en todo ello eran cosas muy diferentes de lo que encontraban sus lectores extranjeros. Cuando el Romanticismo arraiga en España no es para resucitar a Lope y a Calderón, sino para olvidarlos o para recordarlos en calidad de "vieja España", con su concepto "calderoniano" del honor etc., y sus personajes que, como advierte en su excelente librito *Les Grands Romantiques Espagnols* Américo Castro, son lo más opuesto que pueda concebirse a la idea romántica en todos sus aspectos, sensualista, panteísta, exaltada, efectista, truculenta. "Por consiguiente, dice Castro, cuando se aplica el epíteto de romántico a Calderón se quiere expresar otra cosa, o bien se cae, simplemente, en un error." Hernani, Doña Sol, los personajes españolizantes de Hugo son una invención suya que no tiene con los españoles de antaño sino una leve apariencia exterior. Los españoles del Romanticismo naciente no hacen mucho caso de eso, y si hacen algo más al arabismo en favor, es cediendo al gusto general por el exotismo, dentro del cual se incluyen, como cualesquiera otros. Para quienes tiene real importancia ese españolismo u orientalismo de algunos como Hugo, Gautier, Musset o Merimée o el italianismo de estos últimos y de Stendhal, es para ellos mismos, porque ese exotismo, aunque fuese de segunda mano, pues que lo heredaban de Byron, es, con todo, lo que salva a Francia del "espíritu del Norte" y la devuelve al Mediodía en su arte y en su poesía. Eso es lo que, como primer efecto reactivo, significa el Parnaso, a la caída de las exaltaciones románticas. Por ello toma ese color neoclasicista, con la sensualidad, la imaginación, el gusto típicos del Romanticismo, aunque con una mesura, una discreción y un amor a la forma que pueden proclamarse como reliquias del tiempo clásico. El espíritu del tiempo surgirá entre esas ruinas clasicorománticas bajo la forma de un Naturalismo y un Simbolismo que conducirán a los últimos momentos del postromanticismo y del siglo, sin que las esencias románticas pierdan su capitosidad. De ello ha de hablarse a su punto,** pero sirve ahora para recordar que la pulsación de un temperamento se muestra igual, si el temperamento está sano, bajo un aspecto exterior a la moda griega o a la española; pintando reyes o pintando brujas. La más grande de las figuras españolas en la etapa de transición del siglo XVIII al XIX basta para demostrarlo: Francisco Goya.

* Se le estima compuesto hacia 1140. El manuscrito de Pero Abad es de 1307.

** V. Novena Parte. Cap. IV.

No es posible decir, en este caso, del "siglo clásico" al "siglo romántico" porque, realmente, en España apenas había habido clasicismo en el sentido que se ha explicado, y las luces de la Ilustración solo arrojaron en nuestro país vacilantes reflejos. Con ello era más fácil a los españoles que a las gentes de otros países reanudar su propia tradición y por ello también, es explicable el error de Valera, Mesoneros, Cánovas, etc., ya que daban por inconcuso que era menester "ser romántico" para ir a la moda del tiempo. Los aspavientos del romanticismo francés en su época final llegan a España y salen a relucir los piratas y las arpas empolvadas y la mano de la muerta y suspiros del tipo de *Ah! tan joven y ya tan desgraciada** y el veneno y el puñal y los cementerios con damas opiladas —de todo lo cual se burlaba tan donosamente Leonardo Alenza—, incluso el pobre "Fígaro", que es un seudónimo de un españolismo a la francesa, y su lamentable pistolita; finalmente, el remedo del *Don Juan* byroniano en el *Tenorio* de Zorrilla. Todo ello será por poco tiempo y para dejar una huella un tanto vergonzante en nuestra literatura, que olvidó rápidamente a los más finos, como Arriaza y Piferrer mientras se recuerda a aquellos otros en un tono de sorna no disimulada.

En rigor, los españoles del XIX no toman más al Romanticismo francés o inglés o alemán de lo que habían tomado a la Ilustración y a las filosofías inglesa o alemana. Cuando lo hacen, pasan en España por extranjerizados y su influencia o reputación no son más sólidas que duraderas. Mucho o poco, lo que tienen bueno es lo suyo propio, mejor que no lo prestado. Cuando esto sobresale, como en Espronceda o Becquer o Zorrilla, es cuando el Romanticismo español vale menos, como había valido menos el "afrancesamiento" del XVIII, y por ello ocurre también que el Romanticismo caiga en España, no ya más tarde, sino al mismo tiempo que en Francia y aun que en Alemania, para transformarse en modos eclécticos en unos casos, o reaccionarios en otros. Lo que fué la desgracia de España en gran parte de los siglos XVIII y XIX es que no tuvo muchos hombres de gran temple, artísticamente a lo menos. Al surgir uno de ellos, como Francisco Goya, se verá al instante que ni lo francés ni lo italiano ni lo alemán ni lo inglés que puede encontrarse en su obra, significan nada al lado de su potencia tan fornidamente española. Goya, en efecto, es el gran hombre entre dos siglos, como Beethoven era en Alemania y, como en él, la fuerza de su personalidad es la que destacará potentemente, rompiendo entre el cúmulo de experiencias por las que forzosamente había pasado su juventud: ambos, resumen y dan finiquito al pasado; instauran el régimen nuevo y dejan abiertas a sus sucesores las puertas que conducen a modos y formas de arte que ellos mismos no pudieron imaginar, aunque las presintieran.

* En las 44 estrofas del *Canto a Teresa*, de ESPRONCEDA, se encuentran no menos de veintinueve veces las exclamaciones «*Ay!* y *¡Oh!*

Se ha hecho varias veces la comparación entre Goya y Beethoven y con justicia, casi siempre. Incluso en algún autorretrato de Goya parece verse tanto como al pintor aragonés al músico renano. Las semejanzas exteriores de su sordera, de su soledad, corresponden a su humor peregrino, éxaltado y deprimido en rápidas mudanzas, ensimismados en el "sueño de la razón" que les lleva a desvaríos de un romanticismo al gusto de las noches del Walpurgis, (más a Goya, textualmente, que a lo faústico de los últimos cuartetos beethovenianos, en los cuales el tono de la inspiración y de la fantasía es otro). Goya y Beethoven mueren casi al mismo tiempo; y aunque el pintor nació veinticinco años antes que el músico, este, abrasado por su constante tensión espiritual parece que hubiese vivido tanto como Goya mismo. Sus cincuenta y siete años de existencia terrenal equivalen a los ochenta y dos de aquél, que nace cuando Bach, Haendel, Scarlatti, Rameau estaban en la plenitud de su genio y Boccherini, Grétry, Paisiello, Federico el Grande, acababan de nacer. No hay grandes figuras en el calendario musical cuyo nacimiento haya coincidido con el de Goya, el año 1746, pero una a lo menos es significativa: la de Stamitz. Piénsese que al lado de Haydn, Stamitz, con sus innovaciones, parece un *"vieux maître"*. Al lado de Goya, todos sus contemporáneos y sucesores parecen más viejos que él. ¡Qué viejo mundo, el que hereda! ¡Y cómo lo transforma! En esa labor, Goya y Beethoven se emparejan; pero al llegar el siglo, cuando ambos comienzan a descubrir su personalidad auténtica, Beethoven tenía treinta años y Goya más de cincuenta. Por otra parte, Beethoven tenía ante sí genios admirables en su país, desde Gluck a Mozart y Haydn. Goya sólo tenía como modelos a extranjeros endebles y a nacionales, más entecos aún, que los copiaban sin potencia ni carácter, aunque no sin un oficio discreto.

Algunos de los más destacados como Palomino, "el Vasari español", Vitoria y Jusepe Martínez son recordados mejor por las obras históricas que escriben que por sus pinturas mismas[37] de un barroco amanerado incluso las mejores de ellas, como las de Palomino, con su idea de esculpir más que de pintar, propiamente, en grupos de angelitos retozones arrancados de los retablos y altares de un siglo atrás. La pintura, bajo los Borbones españoles, vale bien poco y sus cabezas visibles son italianos como Lucas Jordan (Luca Giordano, pintor de Nápoles, el "fa presto" cuya facilidad era equiparable a la de Telemann, dentro de cuya vida vive el italiano), el veneciano Amiconi o el napolitano Corrado Giaquinto que influyó en el Goya adolescente, sobre todo por su mano fácil en el dibujo. El mayor de todos es el viejo Juan Bautista Tiépolo, que viene a Madrid con sus hijos, llamado por Carlos III cuando Goya tenía doce años y andaba cometiendo las infantiles diabluras que ha pintado en sus "cartones" por los arrabales zaragozanos. Los franceses que había mandado venir Felipe V no eran superiores a aquellos, Michel Ange

Houasse y Jean Ranc. El de más talla es Van Loo,[38] cuya *Familia de Felipe V*, en el Prado, tiene una elegancia a la que el Goya joven no fué insensible, como tampoco a las de Watteau y Claudio, sus Mozart y Haydn, en cierto modo. Ya se ha visto en páginas anteriores la gran influencia que el mediocre sajón Rafael Mengs ejerció en el medio artístico madrileño desde que llega en 1761 y pasa por ser uno de los más grandes pintores que hubiera habido en el mundo. No tuvieron grandes discípulos en España esos pintores, que no tenían otra grandeza sino la aparatosidad y prosopopeya. Por eso es tan de señalar, al lado de la vanidad de aquellos, la modestia de Luis Menéndez, modestia en su inspiración rústica que habría agradado a los intimistas ingleses, y excelencia en su mano de pintor que marcha pareja de su realismo minucioso, tan castizo, pero bajo el cual puede ver la crítica de hoy cualidades notabilísimas de artista refinado, disimuladas por la humanidad sabrosa de su musa cocinera.

Entre los pintores provincianos, que lejos de la Corte se salvaban un poco de las influencias a la moda, destacaba en Zaragoza la familia de los Velázquez, no sin resabios italianizantes y afrancesados, pero de cierto vigor y carácter. De su taller sale Francisco Bayeu, paisano y futuro cuñado de Goya que es uno de sus primeros maestros cuando viene a Madrid, después de haber trabajado algunos años en Zaragoza con José Luzán. Este había comenzado su carrera en Nápoles, y si se recordó páginas atrás que casi todos los autores de óperas que trajo Carlos III a la corte eran napolitanos, se comprenderá que también lo fuesen los pintores, y que se enviase a estudiar allí a los jóvenes que querían serlo. Naturalmente, Tiépolo y Mengs tenían que impresionar a un artista adolescente que llega a Madrid desde la provincia, y lo que aprendió de Tiépolo no fué desdeñable ni transitorio. Pero comienza a viajar pronto. Entre sus veinte y treinta años va a Italia. Vuelve a Zaragoza en 1772 y a Madrid en 1775. Ahora comienza a sentir en español, ya que sabe pintar, y aunque sus fondos de paisaje recuerden todavía a Claudio, y sus agrupaciones de figuras a Watteau, es al guitarrista popular a quien prefiere, en trance de cantar recio sus coplas. Como Beethoven, que hubiese querido ser "kapellmeister" de la corte, pero que censuraba amargamente a los magnates, Goya los critica hasta el sarcasmo, pero acepta el cargo de pintor de cámara. Se debe a su rango de pintor y no puede desdeñarlo, conforme Beethoven no desdeñaba tampoco el mecenazgo de los personajes a quienes dedicaba sus obras. Por los años en que el músico estrenó su primera sinfonía, que no se burla de nadie, Goya pinta *La familia de Carlos IV*, su protector, obra maestra de la pintura y de la sátira. No es de extrañar mucho que Goya vea a la reina María Luisa conforme Fausto había visto a sus amadas en el Walpurgis y Berlioz habrá de verlas poco más tarde; es decir, en calidad de brujas. Goya las conoce como nadie y las convierte en el reperto-

rio del gusto más romántico del mundo; modelo y delectación sin fin de los grabadores franceses del romanticismo más acentuado. Los *Caprichos* habían nacido unos años antes, quizá inspirados en el tiempo en que Goya padece una enfermedad nerviosa; pero cuando en 1799 pinta los frescos de la ermita de San Antonio de la Florida, su inspiración está tan sana y fragante como la del primer Beethoven, que no había pasado todavía por su Heiligenstadt. Luego viene la guerra y sus desastres: Fernando VII es uno de ellos, no el menor, y solo salva a Goya de la soga su fama, ya entonces muy grande, en la que contribuyen los amoríos con las duquesas, las Cayetanas de rompe y rasga. Majas, manolas, toreros, tonadilleras, petimetres: el repertorio de los sainetes de Don Ramón de la Cruz. Lo que los casticistas no saben llevar a sus páginas es la terrible furia de los *Desastres;* de cuadros como el *Dos de Mayo* y *Los fusilamientos de la Moncloa.* Menos todavía la imaginación, ya en vía perdida, de sus *Disparates* y su trágica paleta negra. Goya es "el sordo", a cuya quinta iban todavía a merendar, orillas del Manzanares, las familias domingueras de mis mocedades: "la quinta del sordo". Los musicófilos cursis decían también por aquél tiempo: "La quinta del sordo... de Bonn". Son los años de 1815, o poco después, los años que corresponden al silencio de Beethoven en el que se gesta la Novena Sinfonía y en los que parece divertirse, o entretenerse, en la confección de obritas menudas, cánones y canciones, que vienen a equivaler, en cierto modo, al interés que Goya presta por estos años al grabado y a la litografía, arte de invención fresca. Por poco mata a Beethoven el suicidio fallido de su sobrino Carlos. Beethoven no había tenido hijos. Goya tuvo veinte, pero solo uno le sobrevivió. Cuando aislado en Burdeos, desterrado voluntario por repugnancia a la política ambiente en España, recibe en 1728 la noticia de que va a venir a verle el único de los hijos que le queda, su alegría es tan grande que no puede resistirla. Goya y Beethoven amaban la Naturaleza por encima de todo. Goya graba al campesino que trabaja su tierra y pone debajo de la estampa: "Esto es lo verdadero". Rousseau lo habría aprobado: eso fué, tal vez, todo lo que Goya heredó de la Ilustración, junto a su mediana fé religiósa, si es que tenía alguna en lo dogmático, aunque pintara sagradas familias y crucifixiones como Beethoven escribía misas y oratorios. Su gran arte no tiene discípulos inmediatos, salvo en detalles de su casticismo como Lucas y Alenza; los dos, románticos plenariamente, aquél en paisajes del más puro estilo; este otro, en sus personajes, no menos representativos del Romanticismo en sus primeras décadas. Más tarde van a surgir los discípulos realmente grandes de Goya, desde Manet a Degas, sin olvidar a algún otro menor, como Fortuny y, por cierta predilección de paleta a última hora, como en *La lechera de Burdeos,* algunos impresionistas. En cuanto a la imaginación de sus ciudades sobre montañas a las que solo tienen acceso aviadores de una especie extravagante, o la

ferocidad de los cíclopes en contienda, o de Saturno devorador de sus hijos, solo los románticos más exaltados pudieron comprenderlas. Y, en los cuadritos pequeños como *La duquesa y el petimetre,* la *Aguadora* y el *Afilador* (quizá estos, que se hallan en el Museo de Budapest, sean lo último que salió del pincel de Goya) todo el impresionismo más fino de luz y de manera en el dibujo, está ya en presencia. Goya murió en Burdeos y allí fué enterrado. Cuando se le desenterró para trasladar a España su cadáver, le faltaba la cabeza.

NOTAS

1 *Histoire de la Langue et de la Littérature Française, des origines à 1900,* publicada bajo la dirección de L. PETIT DE JULLEVILLE; tomo VII: Siglo XIX, período romántico (1800-1850), París, 1913; cap. IV: "Le Romantisme", por A. David-Sauvageot (PJ).

2 Louis REYNAUD, *Le Romantisme,* ses origines anglo-germaniques, París, 1926, p. VII.

3 PJ., p. 153.

4 *Ibid.,* p. 155.

5 *Ibid.,* p. 165.

6 "Nous avons vu naître, sous nos yeux, plusieurs sciences et quelques arts; par exemple le goût du pittoresque dans les paysages et dans les jardins d'agrément était encore inconnu du temps de Voltaire, et nos tristes châteaux batis sous Louis XV, avec leurs cours pavés et leurs avenues d'arbres ébranchés, en portent un triste témoignage". STENDHAL, *Vie de Rossini,* cap. XXVII.

7 No se prodigan hoy las reproducciones de los admirables paisajes de Gainsborough. En sus grandes retratos, el paisaje es todavía un fondo decorativo, aunque algunos trozos tengan valor por sí mismos, no sin cierta influencia de Velázquez, como en el retrato del general Honywood. Los paisajes comienzan en las escenas rústicas ("La puerta de la granja", "La carreta del mercado") en la National Galley de Londres, y siguen en creciente expresión romántica en "The Watering Place" (segunda versión), "Conard Wood", "Vista de Suffolk", "Vista de la costa marítima", en la galería mencionada o en otras particulares que se reproducen en las monografías sobre el gran pintor.

8 Tras de Macpherson, otros poetas de menos contextura como John Clark, John Smith, Edmond de Harold, Mac Callum siguieron escribiendo poesías "gaélicas". Chatterton se dedicó a falsificar textos del siglo XV que por un momento fueron admitidos como reales, pero que, al descubrirse la superchería, obligaron al suicidio al joven poeta. Otro gran falsificador de documentos y supuestas páginas inéditas de Shakespeare fué William Henry Ireland, que hasta llegó a ver representado uno de sus engendros. V. REYNAUD, *op. cit.,* p. 122.

9 *Ibid.,* p. 82.

10 "Il faut de la force pour le beau idéal antique. Cimarosa trouva cette force dans les airs des *Horaces et Curiaces.* Rossini, suivant, sans s'en douter, les traces de Canova, a substitué de l'*élegance* à cette *force,* si utile et si estimée dans la Grèce antique; il a compris la tendance de son siècle, il s'est écarté du *beau idéal* de Cimarosa, precisément comme Canova a osé s'écarter du *beau idéal antique.*" STENDHAL, *Vie de Rossini,* cap. II, y añade: "hay aquí un punto de contacto sorprendente entre la escultura y la música", y envía para mejores comentarios a su "Historia de la pintura en Italia".

[11] H. P. LOVECRAFT, *Supernatural Horror in Litterature*, A study in English Gothic and romantic fiction, Nueva York, 1945.

[12] El primer soldado de las fuerzas americanas que entró en Berlín, en julio de 1945, fué el indio Harvey Natchess, nativo de Mytoon, Utah.

[13] HAFIZ, *Las Gacelas*, traducción castellana de Ernestina de Champourcin, prefacio de J. J. Domenchina, México, 1944.

[14] Walter GOETZ, *Historia Universal*, vol. VII. Roger PICARD, *Le romantisme social*, Nueva York, 1944 (las ideas sociales durante la época romántica).

[15] Henry N. BRAILSFORD, *Shelley, Godwin y su círculo*, trad. por M. Villegas de Robles, México, 1942. Robert Metcalf SMITH y otros, *The Shelley Legend*, Nueva York, 1946.

[16] Katherine ANTONY, *The Lambs*, A Story of Pre-Victorian England, Nueva York, 1945. E. V. LUCAS, *The Life of Charles Lamb*, Londres, 1934. A. C. WARD, *The frolic and the gentle*, Londres, 1934. Adolfo SALAZAR, *Hazlitt el Egoísta, y otros papeles*, Madrid, 1935. Catherine Macdonald MACLEAN, *Born under Storm* (A Biography of William Hazlitt), Nueva York, 1944.

[17] Roger PICARD, *Les Salons Littéraires et la Societé Française* (1610-1789), Nueva York, 1943, cap. IX: Les Derniers Salons de l'Ancien Régime.

[18] Marqués de VILLAURRUTIA, *Madame de Staël*, Madrid, 1929. Paul GAUTIER, *Madame de Staël et Napoleón*, París, 1933. Margaret GOLDSMITH, *Madame de Staël*. Portrait of a Liberal in the Revolutionary Age, Nueva York, 1938. H. LE SAVOUREUX, *Chateaubriand*, París, 1930. André MAUROIS, *Chateaubriand: Poet, Statesman, Lover*, Nueva York, 1938. Paul L. LÉON, *Benjamin Constant*, París, 1930. W. E. WOODWARD, *Lafayette*, Nueva York, 1938, y el volumen mencionado de PETIT DE JULLEVILLE, en diferentes capítulos.

[19] LANSON, *op. cit.*, p. 917.

[20] Véase el capítulo siguiente, donde se mencionan otras traducciones.

[21] D'HAUSSONVILLE, *Le Salon de Madame Necker*, París, 1880.

[22] "Fils de la Grèce antique et de la jeune France" (V. Hugo a Th. Gautier, en 1872, recordándolo en un día de difuntos). La impresión que Víctor Hugo en sus años mozos causaba a los poetas jóvenes como Gautier se lee en una de las más simpáticas páginas de la *Histoire du Romantisme*, de éste (edición moderna seguida por "Notices Romantiques" y de un "Etude sur la Poésie française", 1830-1868). Nueva edición, París, Charpentier, 1905, cap. II: Le petit cénacle (p. 14); Suite du Petit Cénacle (p. 24). Este "cenáculo" seguía al que Charles Nodier reunía hacia 1824. En él se reunían poetas como su hija María, Félix Arvers, A. Fontaney, Henri de Latouche, Emile Deschamps y su hermano Antony, Hugo, Vigny, A. Soumet, Gaspar de Pons, Jules Lefèvre, Chénedollé, Baour-Lormian y otros más, entre ellos las poetisas Marceline Desbordes-Valmore, Amable Tastu, Sofia Gay... Alejandro Dumas en sus "Memorias" y Musset en sus "Stances à Charles Nodier" dejaron recuerdo de este salón, que contaba con su revista, "La Muse Française" (*vid.* Jean GIRAUD, *L'école romantique française*, París, 1938, p. 9).

[23] Arturo FARINELLI, *Il Romanticismo nel mondo latino*, vol. I, p. 18.

[24] P. MARTINO: *Parnasse et Simbolisme*, París, 1938.

[25] BERLIOZ se burla en sus *Memorias* (cap. XXXV) de la fechoría cometida por el arreglador de *I Montecchi ed I Capuletti* para la música que habría de ponerle Bellini y critica la idea de hacer representar el papel de Romeo por una mujer que, en la época del estreno, era una mujer pequeñita, mientras que Julieta era una dama de imponente aspecto. En Alemania, el papel de Romeo era interpretado por la Schroeder-Devrient. Wagner, entonces muy joven, quedó tan impresionado que la música de Bellini y su arte de caracterización vocal le hicieron redactar ardorosos comentarios. Cuando Berlioz habla de

gruppetti, roulades y demás repertorio del *bel canto* en el cap. XLIII se expresa duramente sobre esas "despreciables frivolidades", pero añade: "Cierta parte de la música de Bellini y sus sucesores debe quedar exceptuada. Su estilo, por lo contrario, es esencialmente doloroso y el tono es o gimiente o desgarrador. De vez en cuando vuelven al otro estilo, tan absurdo, para que la tradición no se pierda. Tampoco querría cometer la injusticia de incluir dentro de estas obras falsamente sentimentales muchos trozos de la *Lucia de Lammermor* de Donizetti. El final del segundo acto y la escena de la muerte de Edgardo tienen un admirable patetismo." Berlioz añade que en la fecha en que apostillaba así su texto principal no conocía aún ninguna obra de Verdi. De la manera de representar las óperas italianas como las anteriores, especialmente por lo que se refiere a los coros, Berlioz habla en el tono más sarcástico.

[26] Sobre el italianismo de Chopin y la influencia del estilo de canto sobre su propio estilo, véase: Jean CHANTAVOINE, *Musiciens et Poètes*, París, 1912, p. 161: L'Italianisme de Chopin. Daniel Gregory MASON, *The Romantic Composers*, Nueva York, 1917, pp. 226, 240 *s.* Zdislas JACHIMECXI, *Fréderic Chopin et son oeuvre*, París, 1930, pp. 51, 164, 180, 200, 207, 227.

[27] El número de paráfrasis, fantasías, transcripciones que Liszt hizo en todo género de obras, desde Bach a Auber, es extraordinario. Apenas se sabe que el catálogo de obras de Liszt asciende a 769 números, de los cuales 77 pertenecen a aquel grupo y 116 a transcripciones para piano de obras de toda índole. El catálogo detallado de las obras de Liszt se encuentra (redactado por Humphrey SEARLE) en el volumen suplementario al *Grove's Dictionary*, Nueva York, 1940.

[28] REYNAUD, *op. cit.*, p. 214.

[29] GAUTIER, *op. cit.*, p. 22.

[30] Sobre la influencia de la literatura, las costumbres y lo pintoresco de los tipos españoles, véase el estudio de Ernest MARTINENCHE, *L'Espagne et le Romantisme français*, París, 1922. Martinenche, Morel-Fatio y Menéndez Pelayo (vol. IX de la "Historia de las ideas estéticas en España") se han dedicado a subrayar los errores de Hugo en sus referencias sobre España, principalmente de índole literaria.

[31] Sobre el barón A. F. Creuzé de Lesser, Friedrich Bouterwek, J. Ch. de Sismondi y Emile Deschamps, *vid.* MARTINENCHE, *op. cit.* y E. ALLISON PEERS, *A History of the Romantic Movement in Spain*, Cambridge, 1940, dos vols.

[32] Incluso los vocablos "liberal", "conservador", aplicados a los partidos políticos, son de procedencia inglesa, como "comité", "club", "radical". V. REYNAUD, *op. cit.*, p. 257.

[33] La trayectoria de los poetas románticos, que viajaban por carretera o que preferían ver España desde sus puertos, difería mucho de lo que después ha establecido el ferrocarril. Todavía cuando André Gide visita España en sus años de juventud prefiere seguir un itinerario romántico y entra por Andorra, va a las costas levantinas, por Elche, y sigue a Andalucía.

[34] GAUTIER, *op. cit.*, pp. 99 *ss.*

[35] MESONERO ROMANOS, R., *Escenas madrileñas* (publicadas primero como "Panorama matritense", 1835). Sus "Memorias de un setentón", donde aparecen tantas figuras y escenas del tiempo romántico en España, datan de 1880.

[36] CÁNOVAS DEL CASTILLO, A., *El Solitario y su tiempo* (1883), vol. I, p. 119.

[37] A. L. MAYER, *Historia de la literatura española*, 2ª ed., Madrid, 1942, pp. 508 *ss.* (El lector debe dejar aparte el estúpido prólogo para esta edición de un escritor nazi que comete la indiscreción de insultar a quienes sufrieron las primeras consecuencias de una revolución provocada por sus compatriotas más execrables.)

[38] Los Van Loo fueron una familia de pintores franceses de origen flamenco, el primero de los cuales, entre los que figuran dentro de Francia, fué Jacques Van Loo (1614-1670). Jean-Baptiste, nieto del anterior (1648-1745), es el retratista de Luis XV y María Leczinska. El más joven de los hermanos, Carle (1705-1765), llevó a tal punto los amaneramientos de la familia que fueron conocidos por "vanlootages". Su hermano Luis Miguel es el pintor de la corte de Felipe V e Isabel Farnesio (1707-1771). Otro hermano, Carlos Felipe Amadeo, lo fué de la corte de Federico II, en Prusia. El retrato que se dice ser de Jacob Van Loo ("Concierto en la corte de España") y que figuraba en la colección del Eremitage, en Petersburgo, debe ser de Luis Michel y, posiblemente, se trata de Fernando VI y su esposa Bárbara de Braganza, sentada ante el clave. Los músicos que los rodean deben de ser conocidos. La cabeza del que asoma por encima del tocador de violoncello pudiera ser Domenico Scarlatti, que, suponiendo pintado el retrato hacia 1730, tendría 45 años, aunque parece más joven en la pintura. La reina, de perfil, pudiera compararse en cuanto a identidad con el retrato de Duprat, en el Museo del Prado. Los personajes masculinos gastan bigote y no llevan pelucas.

[39] Juan DE LA ENCINA, *Goya, su mundo histórico y poético*, México, 1939. Genaro ESTRADA, *Bibliografía de Goya*, México, 1941.

NOTAS COMPLEMENTARIAS

PÁGINA 25. *Línea* 9. Homero. Himno II (A Hermes). Edición de Didot. París. Verso 17. *Matutinus natus, medio-die citharam* (εγκιθάρισεν) *pulsabat...*
24 *ibi testudine* (χέλυν) *inventa, acquisivit infinitas opes*
25 *Mercurius sane primum testudinem arte-effecit canoram...*
41 *Ibi ex-sculpeus scalps cani ferris*
42 *medulam-spinalem exterebravit montanae testudinis* (χελώνησ)...
47 *Fixit autem inde in mesuris sectas arundines calami*
48 *ubi-trajecerat ponitus dorsa tacto-lapides testudinis*
49 *circum autem pellem extendit bovis consilis suis*
50 *et bracchia imposuit, insuperque jugum* (ζυγὸν, transtillum) *adaptavit ambobus*
51 *septem vero consonas* (ἑπτὰ δὲ συμφώνουσ) *ovium intendit chordas* (χορδάς)
52 *Ac postquam construxerat secum portans amabile oblectamentum*
53 *plectro* (πλήκτρων) *tentabat singulatim; ea autem sub manu*
54 *graviter insonuit: deusque pulcre succinebat* (ἄειδέν)...
64 *citharam* (φόρμιγγα) *caram...*
238 *recemtemque testudinem sub ala tenebat...*
418 *sumtaque (cithara) ad sinistram manum*
419 *plectro tentabat at numerum; ea vero sub-manu*
420 *graviter insonuit... (graviter* traduce el adverbio σμερδαλέον, *terribiliter*, es decir que la cítara tendría sonidos estrepitosos, *strepo)*
422 *amabilis vero per praecordis venit sonus* (ἰωή)
423 *divinae vocis* (ἐνοπῆσ)...
424 *lyra* (λύρη) *autem amabilem ludens* (κιθαρίσων)
425 *Phoebi Apollinis, citoque argute citharam-pulsam*
426 *canebat* (γηρύετ') *praeludens amabile* (αμβολάδην ἐρατή) *vero eum sequabatur vox* (φωνῆ)
427 *celebrans immortalesque deos...*
499 *Citharam* (κίθαριν) *autem ubi sumserat ad sinistram manum*
500 *Laetonae preclarus filius, rex sagitans Apollo*
501 *plectro tentabat ad numerum...*
506 *oblectantes cithara* (φόρμιγγι)...
509 *postquam citharam* (κίθαριν) *quidem jaculatoris praebuit...*
510 *cithara-ludebat* (κιθάρισεν).

Parece, pues, desprenderse de lo anterior: Hermes inventa el instrumento hecho con una caparazón de tortuga (χέλυν), poniéndole brazos, yugo o puente, siete cuerdas sonoras proporcionadamente, parche de piel y unos carrizos cortados desigualmente (quizá en la misma proporción que las cuerdas) que estaban colocados dentro del caparazón, acaso como cuerpos de resonancia simpática. A este instrumento el autor del himno lo denomina indiferentemente cítara (κίθαριν) y forminx (φόρμιγγα). Era de sonidos potentes; se sostenía con la mano izquierda y se tocaba con plectro. Pero Febo Apolo tocaba el ins-

trumento llamado lira (λύρη). El hecho de que se diga a seguida que "citarizaba" en él (κιθαρίσων, verso 424), indica que "citarizar" había adquirido sentido verbal de "tañer un instrumento", fuese la cítara, fuese la lira. Por otra parte, en el verso 499 Apolo toca asimismo la cítara (κίθαριν) y en el 506 la forminx (φόρμιγγι) que sería el mismo instrumento. Si "citarizar" (κιθαρίζων), pudiera entenderse genéricamente como "tañer un instrumento", el hecho podría significar que la testudo-cítara-forminx había logrado dominar en la época de este himno a los demás instrumentos congéneres. El verso 502 *amabile subsonuit, deusque cantus succinuit,* parece indicar que la voz cantada (μέλος ἄεισεν) sonaba *con* (κονάβησε) los sonidos de la cítara, a la que llama en seguida τερπόμενοι φόρμιγγι. Solamente la lira (v. 424) no lleva otros nombres sino el suyo propio; pero tocar en ella no es "lirizar" sino "citarizar".

¿Cabe deducir que la lira era el antepasado "antiguo" de este género de instrumentos y que la cítara de Hermes, más "nueva", fué adoptada por el propio Apolo en vista de sus mayores capacidades, ya para tocarla a solo, ya para tocarla juntamente con el canto?

PÁGINA 25. *Línea 36.* La figura más temprana suficientemente definida que emerge del oscuro pasado personificado musicalmente por el mítico Olimpo es el tañedor de cítara Terpandro de Lesbos (c. 675 a. c.) Está considerado como el fundador de la música clásica griega y se le adjudica, entre otras cosas, el haber aumentado las secciones del *nomos* citarético al número sagrado de sieté. El *nomos* (ley) era un giro cantado, a diferencia del recitado, y parece haber sido la base de un repertorio "legislativo" de tipos fundamentales melódicos y rítmicos que podían ser trabajados por los músicos de una manera más o menos novedosa (como los motivos hebreos, los rajás de la India oriental, las melodías-tipos en el canto llano). El término se aplicaba también a las nuevas producciones. No había una forma musical específica común a todos, pero era esencial su división en un número definido de "movimientos". Un pasaje de las "Leyes", de Platón, deja ver que en su tiempo los griegos habían llegado a formar, basándolo en los *nomos* y en otros tipos, un repertorio de fórmulas melódicas que se consideraban convenientes para distintos fines específicos. (G. REESE: *Music in the Middle Ages,* New York, 1940, p. 11.)

PÁGINA 26. *Línea 24.* "El único fragmento que sobrevive del arte de los nomos es el texto de los "Persas", por Timoteo, que se extiende de un modo en cierto modo turbulento. Quizá la adulteración que se atribuía a la música contribuyó a su decadencia. De cualquier manera los nomos murieron por esta época. Pero fructificaron en la vieja himnodia griega, y es posible que algunos himnos conserven huellas de la influencia de los nomos". (REESE. *Op. Cit.,* p. 13.)

PÁGINA 26. *Línea 37.* Pueden verse los *Fragmentos* de PÍNDARO en la edición moderna de la Loeb Library, donde se hallan referencias interesantes sobre la música, especialmente la destinada a la danza.

PÁGINA 27. *Línea 15.* Pherekrates, autor de comedias contemporáneo de Aristófanes se queja del estado de la música de su tiempo, de cuyos trastornos culpa a Phrynis y, más todavía, a Timoteo, que rompe los nervios del comediógrafo con sus doce cuerdas. (Cid. por REESE, p. 13.)

PÁGINA 30. *Línea 11.* En modo dórico, según GEVAERT: *La Mélopée Antique dans le Chant de l'Eglise Latine,* (Gante, 1895). Página 46 y Apéndice, nota A. ("Chanson", fragment de scolie?). Gevaert sigue la transcripción rítmica de Th. Reinach, transportando la melodía a fin de presentarla en una clave sin alteraciones.

PÁGINA 33. *Línea 15.* Vid. GEORGIO LA PIANA: *Foreing Groups in Rome during the first Centuries of the Empire.* Harward Theological Review. Octubre, 1927. (II. Los extranjeros en el medio ambiente romano. Asociaciones privadas y clubs en la antigua Roma. III. Asociaciones profesionales de extranjeros. Asociaciones funerarias. IV. Las religiones de los grupos extranjeros en Roma. Roma, nuevo centro religioso del mundo antiguo. V. Nacionalismo y universalismo en los Misterios religiosos en Roma. Religiones extranjeras y religión del Estado. Proceso de romanización y fracaso de los cultos. VI. Los Judíos en Roma. Distritos judíos, Sinagogas y cementerios. VII. Privilegios de los judíos y cultos oficiales. Proselitismo judío en Roma.)

JOHANNES QUASTEN: *Musik und Gesang in den heidnischen Kulten der Antike und im Christentum der ersten Jahrhunderdt.* (Disertación inaugural... F. E. Haag in Melle, 1927). (I. Musik und Opfer in heidnische Kult. II. Die Musik in den Mysterienkulten. III. Antike Mystik und Musik. IV. Musik und Gesang in der Christlichen Liturgie. V. Musik und Gesang im Christlichen Privatleben. VI. Musik und Gesang im heidnischen und Christlichen Totenkult).

PÁGINA 33. *Línea 41.* Véase también: LORENZO TARDO, *L'Antica Melurgia Bizantina nell' interpretazione della Scuola monastica di Grottaferrata.* (Grottaferrata, 1938, con 20 tablas fotográficas, la primera de ellas es la del papiro de Oxyrhincos, con texto griego aparte). P. J. THIBAUT: *Origine Byzantine de la notation Neumatique de l'Eglise Latine.* (París, 1907) (Resumen histórico de la notación ekfonética, de la constantinopolitana y hagiopolita; de la notación neumática de la Iglesia latina y de las demás confesiones cristianas que el autor deriva de la notación constantinopolitana. Fases diversas de la notación neumática latina. Esquema sinóptico y planchas.

Sobre ritmo y acentuación en el griego de Bizancio, véase: G. LA PLANA: *Le Rappresentazioni Sacre nella Letteratura Bizantina, dalle origine al Sec. IX* (Grottaferrata, 1912). Segunda parte. Cap. I. La poesía rítmica dramática (La serie de versos silábicos. Rima. Estrofas. La poesía de los mimos populares y la forma poética del drama sacro. La *soughita* siriaca y la forma poética del drama sacro bizantino. Coros y partes narrativas. (Más adelante se habla de este libro con referencia al teatro religioso-popular de Occidente).

A. Z. IDELSSOHN: *Jewish Music* (New York, 1929). Cap. VII. The Rhythmical song in the oriental and sephardic Synagogue.

ALESSANDRO D'ANCONA: *Origini del Teatro Italiano.* (Florencia, 1891) Libro Secondo. III. Metro e Canto delle Rappresentazioni.

Sobre la cantidad prosódica en el hebreo: C. SACHS: *The Rise of Music in the Ancient World* (New York, 1943, pp. 89-90).

PÁGINA 37. *Línea 5.* Un reciente estudio sobre la notación babilónica que puntualiza sus puntos de vista anteriores fué leído por el Prof. Curt Sachs en el Congreso de la "American Musicological Society", en Nueva York en 1939, y publicado en el Musical Quarterly, New York, enero de 1941.

PÁGINA 37. *Línea 29. Léase:* entre los signos.

PÁGINA 38. Tras de su expulsión de España por los Reyes Católicos, los judíos españoles llevaron al Africa del Norte, los Balcanes y Turquía, las canciones que en idioma castellano cantaban en España. Muchas se conservan todavía y son las llamadas "canciones de ledino" *(ladino,* por latino). Véanse algunos ejemplos en IDELSSOHN. *Op. Cit.* pp. 376 *ss.* Otras han sido publicadas por MANUEL L. ORTEGA: *Los Hebreos en Marruecos* (Madrid, 1919). Para los romances, vid. MENÉNDEZ PIDAL: *Flor nueva de romances viejos.*

PÁGINA 51. *Línea 20.* En las *Escenas andaluzas* de ESTÉBANEZ CALDERÓN (1847) no hay mención ni de *flamenco* ni menos de *jondo*, aun cuando en la llamada "Un baile en Triana", ese escritor mencione algunos de los cantos que se adjudican a esos géneros. Puede resultar de interés decir que por lo único que entiende Estébanez Calderón el calificativo de *flamenco* es con referencia a "un ancho y reluciente flamenco de puro acero" que blandía fieramente el protagonista de la escena "Gracia y donaires de la capa".

PÁGINA 72. *Línea 17.* San Ambrosio acepta la composición de himnos en la Epístola 21, *Sermo contra Auxentium*, 34. Cit. por GEVAERT. *Op. Cit.*, p. 66. San Ambrosio hace allí un juego de palabras entre *carmen*, en su sentido mágico y el de oda.

PÁGINA 74. *Línea 10.* Los versos de los himnos de San Ambrosio son cuantitativos, como los clásicos, no acentuados. GEVAERT. *Op. Cit.*, p. 67.

PÁGINA 75. *Línea 35.* Según GEVAERT *(Op. Cit.*, p. 98) el canto antifónico tomó a la música de los antiguos helenos las cuatro octavas modales más agudas: la eólia, la yastia, la hipolídia y la dórica. Pero todas las cantilenas de los himnos y con ellas las de San Ambrosio pertenecen solamente a los tres modos citaréticos conocidos como dórico, yastio y eólio, (p. 68). No existe entre ellas el modo mixolidio porque este modo es una variedad del modo yastio, cuya estructura armónica posée. Además, en la época romana no se habló nunca de modo mixolidio (p. 72, nota).

PÁGINA 83. *Línea 33.* Véase el artículo de William H. STONE: "Ornaments. Vocal" en el Diccionario de Grove.

PÁGINA 86. Sobre "prosa": *"Cantando rica prosa"* (BERCEO, *Milagros de Nuestra Señora*, XII, 302.)

> *"Efizvos pequeño lybro de testo; mas la glosa*
> *non creo que es pequeña; ante es muy gran prosa"*
> (Juan RUIZ: "De como dice el Arcipreste...")

PÁGINA 94. *Línea 4.* Sobre "Ite missa est". APULEYO: *Metamórfosis*, Libro XI, párrafo 2. "Y él pronunció dirigiéndose a ellos en la lengua griega esta palabra: "Ploiaphesia", que significa que los barcos podían zarpar ya legalmente". Esta palabra o palabras griegas han sido muy alteradas en el Mss. de Apuleyo. "Ploiaphesia" es una corrección de Mommsen. Los editores más antiguos imprimían "laois aphesis" que puede compararse con el "ite missa est" al terminar la misa romana. Otros comentaristas sugieren "agnoi ephoesia" y otras fórmulas de las religiones orientales. (Nota del editor en la Loeb Classical Library. New York, 1935.)

PÁGINA 100. SOBRE LAS "CARMINA BURANA" "C. B.: Lateinische und deutsche Lieder und Gedichte einer Handschrift des XIII Jahrt. aus Benedictbeuern auf der K. Bibliothek zu München. Herausgegeben von J. A. Schmeller. 2 unveränderte Auflage. Breslau, Koebner, 1883 (I) 275 pp. Illust. 20 lams. (Boston, Public Library, 2933.66) (Solamente el texto, en este ejemplar.) Idea de su contenido: Tabula. *A:* Aestatis, veris et amorum laudes. Amica laudes. Amantium, curae et cruciatus. Amantium, gaudia et ovatus. Querelae Cupidinis. Turpis amor. Veneris templum. *C:* Clerici i. c. literati et scolares. In amore militibus praeferandi. Pauperes vagantes. *E:* Exhortatio, admonitio, reprobatio. *F:* Fabulae (heroicae): Aeneas et Dido. Apollonius Tyrius. Eggen uzfart. Hercules, Troia. *G:* Gnomae. *H:* Historica. Cruce signate eorumque in terram sanctam expeditiones. Philip-

pi Rom, regis mors 1208. Richardi Angliae regis mors 1199. Wichmannus episcopus chismatis compositor 1177. *L:* Lusoria: Alea, Latrunculi, Missa lusorum. *M:* Mundus et ejus vanitas. Fortunae inconstantia. Morum corruptio. Nummi potentia. Venter multorum deus. *N:* Nugae, *P:* Potatoria, Bacchi Laudes. Trevirorum urbis et viris laudes Vini et acquae conflictus. *R:* Religiosa. Cantica pia. Exorcismus. Nativitates Domini, ludus scenicus. Passio Domini, ludus scenicus. *S:* Sacerdotes, praelati, monachi. Romana curia. *V:* Varia. Avium et quadrupedum nomina. Cigni assi lamentum. Dici quatro tempore. Hiems. Naufragus. Dialoghi. Narratiunculae. Parodiae. Fragmenta. (247 composiciones en latín y 55 en alemán.) Sigue un índice de primeros versos.

Véase algún ejemplo de las composiciones latinas: I. O fortuna // Velut luna // Statu variabilis. // Semper crescis // Aut decreciis; // Vita detestabiilis// Nunc obdurat // Et tunc curat // Ludo mentis aciem. // Egestatem // Potestatem // Disolvit ut glaciem. 84. — Tange sodes cytharam // manu letiore // et cantemus pariter // voce clariore. (Algunas composiciones, como la 39 y 81 mezclan palabras francesas y alemanas a las latinas originales.) 49 Nº 2. Intus erat sonitus // dulcis cantilenae // estimabant plurimi // quod hic essent sirene. 39. Declarat harmonia // prosa, versu, satyra // psallens et rhythmachia (dudoso) // te per orbem intonat // scolaris symphonia.

PÁGINA 101. Sobre la manera de "representar" los himnos en el rito bizantino y cuanto se refiere a la liturgia bizantina original, véase: Giorgio LA PIANA: *Le Rappresentazioni Sacre nella letteratura bizantina dalle origini al sec.* IX con rapporti al teatro sacro D'Occidente". Grottaferrata 1912 y del mismo autor: *The Byzantine Theater* en "Speculum", Cambridge, Mass. Abril, 1936. "Recitaciones alternadas, el canto de salmos y antífonas, letanías, aclamaciones, himnos con solo y coros, por no hablar de melodías profanas y de ceremonias que los moralistas rígidos denunciaban como abusos, así como los monjes ascéticos, dieron a la literatura bizantina tal carácter espectacular que la introducción de los diálogos recitados por distintas gentes entraban apropiadamente en el cuadro. Además la parte poética que sugieren ciertas partes líricas, tales como los himnos a la virginidad en el "Encomium" de Proclos, el acompañamiento de música y canto, conducen a la misma conclusión" p. 178.) El Profesor La Piana responde afirmativamente a la pregunta de si estos diálogos, en lugar de ser recitados por el predicador solamente, dentro del templo, lo cual conduciría a la monotonía, eran recitados por dos o más miembros del clero que tomaba parte en el oficio. Varios himnos de Romanos tienen una estructura dramática innegable con diálogos y monólogos (p. 174). "Estos cánticos son pequeños dramas de vivo movimiento y están dotados de cierta gracia" (R. DUVAL: *Litterature Syriaque*, 2ª ed., París, 1900). "Con los nuevos estudios y descubrimientos (desde los del Cardenal Pitra) en la poesía bizantina y siriaca el problema general del ritmo y la rima y de sus orígenes y su transmisión a las literaturas modernas quedó sometido a un nuevo análisis." En la homilia a la Virgen María, atribuída a Proclos de Constantinopla, en el siglo v, hay un empleo de la rima y asonancia que no puede considerarse como tanteo inicial y ese empleo ocurre especialmente en los pasajes de carácter dramático. (p. 175) Melodías ritmadas en la nueva poesía cristiana fueron introducidas en la iglesia bizantina por los supervivientes de los mimos. (H. REICH: *Der Mimus*, Berlín, 1903) (p. 175). Más adelante se habla de los orígenes del teatro sagrado bizantino que el Prof. La Piana encuentra en parte principal en las homilias griegas y siriacas y en el desarrollo de los sermones y piezas homiléticas, muy anteriormente al empleo occidental de los tropos y prosas farcidas en los que otros escritores como De Coussemaker han encontrado la raíz del teatro religioso-popular de occidente.

PÁGINA 102. *Línea 28.* Sobre los cantos de maitines. En APULEYO: *Metamorfosis.* Libro XI, párrafo 20, refiriéndose a los ritos a Isis: "Al abrir las puertas del templo, por la mañana, los religiosos comenzaban a cantar los cánticos matinales (rebus iam rite consummatis inchoatae lucis salutationibus religiosi priman mutiantes horam perstrepunt) dando así testimonio de la hora de prima." En el Poema del Cid no parecen precisamente cantados: *"Rezaba los matines — abuelta de los albores."*

PÁGINA 106. *Línea 1.* El "drama litúrgico" es un título aceptado modernamente para este género de representaciones sagradas. "terme general... assez hereussement crée par Danjou" (COMBARIEU. I. p. 286). Para las danzas en el templo y otras reminiscencias paganas, véase D'ANCONA: *"Origini..."* Vol. I, 3 y LA PIANA Op. 57, p. 57: "En el siglo X estas danzas en la iglesia eran muy frecuentes y debe darse fe a lo que dice Giorgio Cedreno, aunque no sea de creer que fuese el patriarca de Constantinopla Teofilato (m. 956) quien las introdujese sino que existieron desde tiempos más antiguos." Vid. también: GOUGAUD: *La danse dans les églises.* Revue D'Histoire Eccléss. p. 5 *ss.*, 229 *ss.* (1914).

PÁGINA 107. Un cuadro de conjunto sobre la literatura medieval en Francia, el nacimiento del idioma y sus influencias célticas, germánicas, judeo-árabes, las canciones de gesta, el teatro religioso y el lirismo provenzal con los demás aspectos que caracterizan en líneas generales a los siglos medios se encuentra en el libro de Gustav COHEN: *La grande clarté du Moyen-Age* (Nueva York, 1943), con bibliografía relativa a las obras del Prof. Cohen sobre esta época y el Renacimiento.

PÁGINA 108. *Línea 30.* Vid. D'ANCONA: *Op. Cit.* II. I.

PÁGINA 113. *Línea 20.* Oxford History of Music. Introductory Volume. pp. 197 *s.*

PÁGINA 113. *Línea 92.* "En todas partes imperaba el latín de la iglesia, de la escuela y de las cancillerías, y algunas veces, como por ejemplo en España, este latín estaba diferenciado en un *latinium obscurum* y en un *latinum circa romancium*, a saber: en un lenguaje artístico elevado y en un latín notarial propio del uso corriente." (K. VOSSLER: *Formas Literarias...* Buenos Aires, 1944, p. 154, citando a MENÉNDEZ PIDAL: *Orígenes del Español*, p. 478. En la misma obra de VOSSLER: "El latín y las lenguas románicas" (en el capítulo "Sobre el origen de las formas poéticas románicas".)

PÁGINA 115. *Línea 27.* La "Kristos Páschon" (Christus Patiens) es un drama centon, "paciente mosaico de versos de Esquilo, Lycofron, Eurípides y otros trágicos", único que haya llegado entero hasta nosotros. Su atribución a Apolinar, Gregorio Nazianceno, o bien si es un centon escolástico no anterior al siglo XI, está detallada en LA PIANA *Op. Cit.*, p. 12, así como sus congéneres anteriores. Sobre las comedias de la monja Roswita, véase el artículo de Zoltan HARASZTI en el Boletín de la Public Library de Boston, abril de 1945, al comentar el volumen "Opera Hrosvite" impreso en Nuremberg en 1501.

PÁGINA 117. *Línea 28.* Véanse las canciones onomatopéyicas de los niños españoles, franceses e italianos insertas por F. RODRÍGUEZ MARÍN en sus *Cantos populares españoles.* Vol. I. (Sevilla, 1882.)

PÁGINA 120. *Línea 3.* Para las máquinas en el drama litúrgico véase D'ANCONA: *Origini...* II, 9.

PÁGINA 127. *Línea 22.* Sobre los "mayos" en Toscana. Vid. D'ANCONA: *Origini...* Vol. II. Apéndice 1.

PÁGINA 140. *Línea 3* de la nota. Según WOOLDRIDGE, Otger u Odo, abad de Saint Pons de Comièges, en Provenza.

PÁGINA 141. Jean de Muris y Jacques de Liège. "De las obras musicales de De Muris, con mucho la más importante y la única cuya autenticidad no ha sido nunca puesta en duda es el "Speculum musice", conservado en dos manuscritos en la Biblioteca Nacional, de París." (J. F. R. STAINER, en el Grove, donde detalla razones por las cuales esa obra puede "ser atribuída sin titubeos" a Jean de Muris.) Pero semejante certeza se ha desvanecido posteriormente y especialistas como G. REESE *(Music in the Middle Ages,* p. 331) dice: "La vieja música continuaba siendo defendida acá y allá por algunos campeones tales como Jacques de Liège, el autor del voluminoso "Speculum Musicae" anteriormente atribuído a Jean de Muris". H. BESSELER, *Die Musik des Mittelalters...*, p. 134, hace ya la atribución al segundo. (1937)

PÁGINA 142. *Línea 6.* Todavía se ha retrasado la fecha de los escritos del Magister Franco en unas cuantas décadas. Según BESSELER, en sus *Studien zur Musik des Mittelalters* (el Motete desde Franco de Colonia a Felipe de Vitry) (1927) y Georg KUHLMANN, *Die zweistimmigen franzosischen Motteten des Kodex Montpellier* (1938), la época del florecimiento de Franco debe comprenderse desde alrededor de 1250 hasta después de 1280. Cit. por REESE, *Op. Cit.*, p. 289.

PÁGINA 145. Sobre el vocablo *faulx bourdon.* La idea relativa al adjetivo *faulx* no corresponde probablemente, en este caso, a la nuestra, o tenía, aparentemente, otros matices como tiempo más tarde conservaba en castellano para denominar las disonancias (asimismo "falsa música", "falsa relación"). De uno de esos posibles matices procede el término *falsetto,* falsete, para señalar el hecho de que el cantor de voz media salte a la octava aguda. Esta misma idea podría explicar el término *faulx bourdon,* un bajo cantado "en falso", *(fausset* o *faulsset, faulx),* a la octava alta de su escritura real. (Compárese con *faubourg* de *foris – burgus, Faulx* – por *faux, fau* – sería entonces lo que *estaba fuera* del sitio normal; el bordón *fuera* de su sitio.)

PÁGINA 147. *Línea 39.* Léase: decacordo.

PÁGINA 150. La citación de Grocheo merece completarse así: "est autem *neupma* quasi cauda vel exitus sequens ad antiphonam quemadmodum in viella post *cantum coronatum* vel *stantipedem* exitus, quem *modum* viellatoris appellant".

PÁGINA 163. *Línea 16.*

Día de Casimodo iglesias e altares
Vy llena de alegrias, de bodas e de cantares:
Avían grande fiesta e fazian yantares,
Andan de boda en boda clérigos e juglares.

(Juan RUIZ: "De como el Arcipreste...")

PÁGINA 156. *Línea 6.* El texto anónimo del Museo Británico dice textualmente: "Et nota quod magister Leoninus, secundum quod dicebatur, fuit optimus Organista, qui fecit magnum librum organi de Gradali et Antiphonario pro servitio divino multiplicando; et fuit in usu usque ad tempus Perotini Magni, qui abbreviavit eumdem, et fecit clausulas sive puncta plurima meliora, quoniam optimus discantor erat, et melior quam Leoninus erat"

etc. Al dar título al libro de Leonino se cambió el caso gramatical, mencionándosele como "Magnus Liber" etc. Se entiende que no hay tal título y que se trata de un vasto repertorio de *organa* sobre el Gradual y el Antifonario que durante muchos años se conservó en la biblioteca del coro de la catedral de Notre Dame de París. *(Oxford Hist. of Music.* Introd. Vol., p. 76 *s.).*

PÁGINA 162. SOBRE RONDEL, RONDELLUS, RONDEAU. "Cantus circumductus vel rondellus est quando unus istum cantus cecinit, alius iam incipit recitare". *("Tractatus de Practica Musica"*, Garrett MS fol. 80. Copia inédita en ms. en la Biblioteca del Congreso, Washington, propiedad de Leonard Ellinwood.) "El *rondellus* no debe confundirse con el *rodeau,* que deriva su forma del texto y no tiene nada en común con el *rondellus* excepto la semejanza del nombre. Los *rondelli* están denominados así y descritos por primera vez por Walter Odington, teórico del período de Worcester. La forma del *rondellus* se basa en el intercambio de voces, de tal manera que lo que está cantado por la primera voz se repite por la segunda y viceversa. El resultado es de simple repetición con diferente timbre' (Manfred F. BUKOFZER, *Sumer is Icumen In.* Universidad de California, 1914, p. 96.) Un ejemplo de ese tipo elemental de *rondellus* es el que aparece en el Cancionero de Barbieri, Nº 279 y que reproducimos en la p. 176 del Vol. I. Como cánon, el efecto se obtiene desde que se indica allí "1ª copla". "Hasta el siglo XIV no tuvo el vocablo *cánon* un significado musical y entonces no tuvo el sentido que hoy damos a dicha palabra, sino simplemente el de "divisa" *(device,* modo de hacer, manera a seguir) o "prescripción". El vocablo que en el siglo XIV denominaba lo que nosotros entendemos hoy por *cánon,* era el de *fuga,* en términos generales. En los diferentes países aparecieron términos especiales, como el de *rota,* en Inglaterra, *chace* en Francia, *caccia* en Italia. El sentido moderno del *cánon* aparece primeramente durante el Renacimiento" (idem. p. 82).

PÁGINA 164. SOBRE LA "ROTA DE READING". El famoso manuscrito inglés, Harleian MS 978, que es una de las piezas más notables de toda la música perteneciente a los últimos siglos medievales ha sido objeto de una revisión por el musicólogo Manfred F. BUKOFZER: *"Sumer is Icumen In: A Revision".* (University of California publications in Music. Vol. 2, Nº 2, 1944.) La importancia del manuscrito como documento no sufre con ello, pero quedan puntualizadas algunas fechas, con lo cual se disipan anacronismos que habían despertado la admiración de los musicólogos al ver aparecer en el siglo XIII (en que se creía escrito el documento) procedimientos propios del siglo XIV. Según las conclusiones de Bukofzer aparece lo siguiente: el "Summer-Canon" está escrito en notación mensural, no en la notación modal empleada generalmente en la primera mitad del siglo XIII (p. 83). Es ilusorio atribuir su paternidad a John de Fornsete y ni aun puede asegurarse que se escribiera en la abadía de Reading (pp. 80 *ss.)* De ninguna manera pudo ser escrito antes de 1280 (p. 85) sino que lo más probable es que date de alrededor de 1310. El vocablo "rota" es el que denominaba en Inglaterra, en el siglo XIV, lo que se entendió después por "cánon" (p. 97). Si se acepta la fecha de 1310 las incongruencias y anacronismos desaparecen (p. 102). A ello concurren los extremos siguientes: 1: la transformación del motete, conductus y rondellus en una nueva forma (la rota); 2: el origen no litúrgico del tenor; 3: el término *pes* para el tenor; 4: el *pes,* compuesto en rondellus; 5: el rondellus como *ostinato;* 6: empleo de seis voces; 7: uso frecuente de los acordes de sexta; 8: textura y conducción de las voces; 9: ritmo duple. Con ello, no resulta ya la primera composición polifónica en palabras inglesas (la primera sería "Fowles in the frith" escrita en la segunda mitad del siglo XIII), ni la primera en emplear un bajo ostinato (estas composiciones se encuentran ya en el MS de Montpellier, hacia 1280). Pero la rota de Reading sigue siendo la primera composición conocida para seis voces y el primer ejemplo de

cánon como forma. Como composición del siglo XIV temprano desafía a todos sus congéneres de este período (p. 110). Merece compararse la "forma original" de la rota en la transcripción de Bukofzer (p. 111) que en ritmo duple, tiene otro color que no es el que puede entenderse como "popular" en las versiones corrientes: Véase:



PÁGINA 165. *Línea 22.* Para los primeros ejemplos de contrapunto doble, vid.: Yvonne ROKSETH: *Le Contrepoint double vers 1248* (París, 1933.)

PÁGINA 167. Hans NATHAN en su estudio sobre *The function of text in french 13th century Motets* (Musical Quarterly, New York, octubre, 1942) expone algunos puntos de vista interesantes sobre los motetes con varios textos. La entrada de las palabras en las secciones superiores de los organa entre el siglo XII y XIII refuerza considerablemente estas partes y resta importancia al canto fermo del bajo. De este modo la variedad de "ictus" rítmicos introducidos por las palabras nuevas da al motete un principio de diversificación en las voces polifónicas contrario a la homogeneidad del organum. Las series melismáticas, al sujetarse por las palabras que, aun diferentes entre sí se reunen en una misma vocal en determinados momentos (por ejemplo: 1ª voz: procrea-to *O.* 2ª: fugi-*o.* 3ª: felli-*to)* a la par que incita a la versificación rimada primitiva establece una especie de "consonancias" estructurales que enmarcan el fluír del motete medieval. "La adaptación de textos a los organa de última hora fué un fenómeno musical, estructural, mejor que no un fenómeno literario". Al introducirse el acento de la lengua vulgar en las sucesiones métricas primitivas tiende a sustituir la flexibilidad de éstas por una pulsación mucho más fuerte de origen profano, ya de marchas ya de danzas rústicas. (p. 452). Para las combinaciones en motetes trovadorescos con varios textos, v. Jean BECK: *La musique des Troubadours* (París s. f. p. 116, Las chansons harmonisées ou Motets).

PÁGINA 182. *Línea 21.* Véanse los versos del Arcipreste citados en la nota a la p. 153.

PÁGINA 183. Véase la nota a la p. 100 sobre las "Carmina Burana". Sobre los "scopas" germánicos: "Cuando las tribus germánicas invadieron las provincias del imperio romano poseían ya una poesía nacional que celebraba su mitología y su historia, las glorias antiguas de la nación y los fastos recientes... A la par de los "aedi" clásicos, los "scops" bárbaros unas veces manteniendo su dignidad de hombres libres, otras como soldados, se plegaron a la domesticidad en la corte convirtiendo en fuentes de lucro los himnos de la musa. En el *Vidsidh,* poemita anglosajón del siglo séptimo, el protagonista, que es un poeta errante (de donde deriva el título de la composición), describe las diversas regiones del mundo que ha recorrido en busca de generosos protectores... Ese andar vagando está presentado por él como la condición constante de los rapsodas... y musicantes *(gléomen)* que van tanto al septentrión como al mediodía... en este punto el scop, que ha recorrido ya una buena porción de su camino se encuentra cara a cara con el viejo *scurra* romano... la fusión del scop con el scurra, hablando en términos generales, no tarda mucho en efectuarse". Francesco NOVATO: *Il Duecento.* En Andrea della CORTE: *Antologia della Storia della Musica* (Turín, 1929) (A. C.) Vol. I.

PÁGINA 183. *Nota.* Otros ejemplos de música instrumental anterior al siglo XIV se encuentran en el Harold GLEASON: *Examples of Music before 1400)* (New York, 1942-45): Stantipes inglesa del siglo XIII a dos voces. Stantipes imperfecta (Ductia), idem. Ductia francesa del mismo siglo (una voz, tres secciones). Trotto inglesa del siglo XIV. La primera interesa por sus terminaciones "ouvert" y "clos". La segunda, porque podría asimilarse a las cantigas de troteras, del Arcipreste.

PÁGINA 184. *Línea 7.*

"Señores, dat al escolar
Que vos viene a demandar.
Dat lymosna e rraçion:
Faré por vos oraçion"

(Juan RUIZ: "De como los escolares...")

PÁGINA 185. *Línea 22.* La importancia "histórica" del histrión es tanta como la del juglar, que a veces se confunde con aquél. Pero el mimo, que desciende sin interrupción desde los tiempos clásicos y colabora en el primer esbozo del teatro religioso bizantino, es quien sirve de lazo no interrumpido a pesar de milenarias vicisitudes entre la Antigüedad y el Renacimiento. Véanse a más de las obras citadas anteriormente, en especial la de REICH: *Der Mimus,* el capítulo primero de la segunda parte en la *Op. Cit.* de LA PIANA. Párrafo 4: "La poesía dei mimi popolari e la forma poética del drama sacro". Mimos y juglares se extendieron por toda Europa con distintos nombres, desde los "rapsodas" griegos del más viejo tiempo y los "bardos" de las Galias a los "scaldas" escandinavos, "calieches" en la gran Rusia, "kobzares" en la pequeña Rusia. En el tiempo de la decadencia de los ministriles toma importancia un sector especial que procede de ellos y al cual se ha dado poca importancia. Es el de los "heraldos". "Su oficio primitivo consistía en convocar al pueblo a los torneos donde proclamaban los nombres de los vencedores. De la misma manera que los torneos sufrieron poco a poco una serie de modificaciones que tenían por objeto aminorar el peligro de estos juegos caballerescos, y de la misma manera que fué creándose un sistema intrincado de reglas y de nombres diversos, así los heraldos se convirtieron en una especie de personajes ceremoniales que vestían un uniforme especial y que llegaron a asumir pronto un puesto verdaderamente considerable. Mientras desciende en las moradas de los nobles la influencia del menestral crece la del

heraldo, el cual termina por arrinconar enteramente a su rival" (C. NYROP: *Storia dell'epopea francese nel medioevo,* trad. italiana, Florencia 1886. Es libro importante para la historia de la "chanson de geste", los histriones, troveros y juglares).

PÁGINA 185. *Línea 25. "Sabe los estrumentos e todas juglarias"* (Juan RUIZ: "De las figuras del Arcipreste").

PÁGINA 185. *Línea 30. "Por vos dar solás a todos fablévos en jograría"* (idem. "De como dice el Arcipreste"). Juan Ruiz hablaba pues, como juglar en algunas ocasiones, lo que supone un cierto dialectismo que tendrá particular importancia sobre el desarrollo de las formas rimadas. El hecho era ya antiguo en su tiempo. "Los poetas no tenían más que dos caminos: o abandonar lo nacional propio y adoptar la fonética y acento heredados al oído del público de las regiones vecinas, formando, a lo largo de sus peregrinaciones de región a región y de corte en corte un lenguaje mixto y trabado que en ninguna parte acababa de ser la lengua del país, o aspirar a una mayor regularidad, tal como ésta se daba en la gramática del latín como ideal de la lengua escrita y literaria. Los juglares acostumbraban seguir el primero de los dos, más modesto y asequible a las clases populares. El segundo fué el que siguieron los trovadores cortesanos del sur de Francia y más tarde los grandes poetas burgueses de Italia... Al no existir una lengua escrita única se originó un lenguaje artístico artificial, selecto y depurado desde el punto de vista estilístico como es el gallegoportugués en España, el sicilianotoscano en Italia y el alto alemán medio del minnesang en Alemania". (Karl VOSSLER: *Formas literarias...* (Buenos Aires, 1944) Dialecto, lenguaje artístico y formas métricas. p. 152 *ss.*

PÁGINA 187. *Línea 21.* Lengua *de si* en Italia (V. "Infierno", XXXIII-80: "Del bel paese là (Pisa) dove il *sì* suona"). Sobre el idioma de los trovadores, V. Vincenzo CRESCINI: *Manuale per l'avviamento agli Studi Provenzali* (Milán, 1926) y Guido ERRANTE: *Sulla lirica romanza delle origini* (Nueva York, 1943) (La nozione di "poesia popolare"... teoria classica... teoria medievale latina... poesia goliardica... la teoria araba... Dalla metrica alla ritmica latina e volgares... Il canto liturgico... La lirica di Marcabrú). *idem.: "Old Provençal Lyric Poetry. Latin and Arabic Influences".* Fordham University, 1945.

PÁGINA 188. *Línea 43. "foi compoër cinque salmos"* (Alfonso X. Cantiga LVI). *"trobador lo conpuso"* (Juan RUIZ. "Enssiemplo de los dos perezosos").

PÁGINA 189. Trovador, por improvisador, se conservaba todavía en Mallorca en 1838. "Los mallorquines como todos los pueblos meridionales son por regla general músicos y poetas o, como dicen sus antepasados, trovadores, *trobadors,* lo que nosotros podríamos traducir por *improvisadores".* Nota de M. Tastu a la narración de George SAND: *Un hiver à Majorque.* V. la p. 194.

PÁGINA 189. *Línea 41.* Léase "reminiscencias druídicas".

PÁGINA 190. *Cossantes bailadas:* "hubo muchos momos y danzas y bayles y cosantes" (Crónica del Condestable, 1460, p. 42. Cit. por Cotarelo: "Entremeses..." p. CLXV) "Salvo el danzar y baylar y cantar en cosante" (Miguel Lucas Iranzo, cit. por BONILLÁ: *Las Bacantes,* p. 86.)

PÁGINA 191. El texto de Stabat Mater y alguna variante se inserta en la p. 422 *s.* del Vol. II. Sobre esta composición Vid. A. TENNERONI: *Lo Stabat Mater e Donna del Paradiso* (Todi, 1887) reimpreso en ediciones modernas de Jacopone.

PÁGINA 194. *Sobre las "tensó" y "jocs partis"*, Vid. Bonilla SAN MARTIN: *Las Bacantes* (Madrid, 1921, pp. 66 *s.*, donde cita algún ejemplo como el Debate de Alegría y del Triste Amante, inserto en el Cancionero de D'Herberay). D'ANCONA: *Origini...* II, p. 363.

PÁGINA 196. SOBRE STRABOT, ESTRAMBOTE, STRAMBOTTO. "Il termine *estramp* applicato alla rima, voul dir zoppo, stroppio, cattivo: la cobla è estrampa quando si componi di simili versi: cosi le "Leys". "La rima è chiamata *estrampa*, quando il verso non s'accorda con nessun altro verso, nè nessun altro verso con lui, in accordo legitimo" (G. ERRANTE: *Sulla lirica...*, p. 339) De la "rim estramp" deriva, pues, el nombre que se da al "verso de vuelta", estribillo o *refrain* en la forma zéjel y sus semejantes. *Estribote*, con carácter peyorativo en BERCEO: *Façiendole escarnios e laydos estribotes* (Santo Domingo, E. 648 d).

PÁGINA 199 y siguientes. CANCIONES TROVADORESCAS.

La correspondencia entre la distribución de las rimas y la de las frases musicales en las canciones trovadorescas se observa mejor de la siguiente manera:

LAISSE ESTRÓFICA *(canción de rueca)*

Rimas:	A	A	A	A	X
Música:	a	b	a	b	x

(léase el estribillo: *E or en ai dol)*

ROTROUENGE:

A	A	B	
a	b	x	
	clos	*clos*	

ROMANCE (o *Reverdie*):

A	A	X	B	B	X	
a	b	x	c	d	y	
						(c')

CHANSON D' HISTOIRE:

A	A	A	A	B	B	
a	a	b	c	d	b	
			clos		*clos*	

CHANSON DRAMATIQUE:

A	X	B	A	A	X	A	X
a	x	b	c	a	x	a	x

ESTAMPIDA:

A	A	B	A	B	A	B	A	X	X'
a	b	c	d	a.....	d	x	x'

BALADE:

AX	AX	AX	AB	Y...	
ax	ax	ax	ab	y...	

RONDEAU:

A	B	A	A	A	B	A	B
a	b	a	a	a	b	a	b
	cl				*cl*		*clos*

PASTOURELLE:

A	A	A	B	A	A	B	
a	b	a	b	c	c	d	
						clos	

ALBA:

A	A'	B	A	A'	B	X	X'	B	X	B
a—	b	a—	b	x—	a	y—
	ouv			*cl*		

| | | |

PÁGINA 228. SOBRE LA CULTURA DE LOS MINNESINGER. "Apenas comenzaron a recorrer un camino musical más elevado, los minnesinger debieron enfrentarse con lo que entonces se consideraba como la única lengua artística, es decir, el canto gregoriano con todas las teorías que le eran pertinentes. De este punto procede la cuestión de la cultura musical de los compositores caballerescos. Si se piensa que Wolfram de Eschembach inclusive, no aprendió a escribir y que dictó de memoria la enorme "somma poetica" de su "Perzival", y que un Hartmann von Aue se alababa precisamente de saber leer, puede pensarse que en este ambiente el conocimiento de la notación musical y la lectura de los teóricos latinos de música debían ser todavía cosas muy raras" (Hans Joachim MOSER: *Geschichte der deutschen Musik* (Stuttgart, 1920).

PÁGINA 233. Sobre la versificación del Libro de Apolonio, véase: H. H. ARNOLD: ***A Reconsideration of the metrical form of the L. de A.*** (Hispanic Review, Universidad de Pensilvania, Filadelfia, enero 1938). El Arcipreste parece que haga un chiste (be, como ¡bel) en su verso: *"Faz'le fazer* [al cabrón] *be quadrado en boz doble e quinta"* (aludiendo quizá a la voz caprina, tan común entre los chantres, "De como Don Amor e Don Carnal"...)

PÁGINA 234. El tan perfecto acoplamiento de la viola ("viuela") de Tarsiana con su voz, en el *Libro de Apolonio,* era ya en su tiempo una preocupación de los tratadistas. El verbo "cantar" estuvo empleado desde mucho antes en un sentido que se aplica tanto a la voz como a los instrumentos. Arnold SCHERING, *Studien zur Musikgeschichte der Frührenaissance* (1914) cita multitud de ejemplos. En la *Música enchiriadis,* hacia el año 920 se dice ya: "cantaron *(ceciner)* con el canto y el órgano". Marchettus de Padua, en 1274 habla del "cantar general... sea lo que es cantado armónicamente... sea con el órgano... sea rítmicamente" (refiriéndose al salterio, el monocordio, etc.) Aun más explícitamente, Elías Salomo, en 1274 dice: "...habilitar la propia voz para cantar un canto, el cual se canta con un instrumento ligneo u, óptimamente, con una viola *(viele)*... y es cosa maravillosa como en la viola y en instrumentos semejantes de cinco cuerdas todo el canto puede hacerse completo"... La "laude" de Tarsiana se explica en Adrian de Fulda, 1490: "El canto que los griegos llamaban oda y nosotros algunas veces laude", (mejor que no la necesidad de que lo que Tarsiana tocaba fuese una lauda a la italiana): "es una melodía producida con sonido, tono y medida". El término del autor del libro es *"tan bien se abinien",* se *avenían,* por *concertaban.* En este mismo sentido lo emplea el Arcipreste: *"Sy sabes estrumentes byen tañer e tocar — Sy sabes y avienes en fermoso cantar"* (Enxienplo de la propiedat que'l dinero ha.)

PÁGINA 235. Para el gallego empleado como lengua poética véase la nota a la p. 184, 3ª.

PÁGINA 242. La acentuación grave de la voz "cantiga" se encuentra también claramente manifiesta en la "Question de Amor", anónimo, hacia 1513. ed. de 1907, p. 73, col. 1: *"Verás que cantica hará tan donosa"* (yambo seguido de jónico menor).

. — / . . — — /.—/ . . — —

PÁGINA 247. Faltan los versos de la estrofa 1517 *ab:*

Albogues e bandurria, caramiello e çanpoña
Non se paga (n) del arávigo quanto dellos Boloña

PÁGINA 247. Las asociaciones de juglares están mencionadas por Sidonio Apollinaire en la descripción que hace de la mesa de Teodorico II. Proscripciones de los juglares por

Carlomagno y Agobardo, obispo de Lyon (m. en 840) y otros, así como las "menestrandises" en tiempos de San Luis, la de San Julián, en 1321, la clasificación de los oficios de menestralia bajo Enrique III y Enrique IV, y muchos otros datos interesantes sobre juglares y ministriles, véase en: Ad. de PONTECOULANT, conde de: *Organographie,* Essai sur la Facture instrumentale, dos vols. París, 1861.

PÁGINA 248. Otras menciones de *"arpa, giga e rota"*: Ulrich von Zatzikhoven: "Lanzelet" (ed. de K. A. Kahn, Francfort, 1845): *"harpfen, rotte, gige"* "Harpfe" y "lîre" "harpfe" y "gige", en Konrad von Wuerzburg, "Die trojanische Krieg" (Adalbert von Keller, Stuttgart, 1858).

PÁGINA 249. Controbar, controbaduras, (de trobar o tropar, hallar versos para los tropos):

Une hore dit les et descords (lais y descors)
et sons nouveaux de controuvaille.

(Cit. por MENÉNDEZ PIDAL, *Estudios Literarios,* Buenos Aires, 1938. "Estas controuvailles... eran cantos improvisados, alusivos a la guardia y cautela que debían tener los veladores" (p. 238), pero ya se ve que en Berceo estaban en boca de truhanes, mientras que en la citación francesa, que procede del "Roman de la Rose" es Malebouche quien entona todas aquellas canciones desde la almena donde hace su guardia.

PÁGINA 250. "La "vielle" était encore nommée au XIII siécle symphonia, syphonie, chifonia et cyfoine" *(Pontecoulant, "Organographie").* "Vielles", en el "Roman de la Rose" y en el "Roman d'Alexandre le grand". "En tiempos de San Luis la vielle era el encanto de todas las reuniones. La Reina Blanca la tocaba para distraer al monarca" (idem.) "La "vielle" era el instrumento del que se servía Tibaldo, conde de Champaña, para acompañar los versos que dirigía a la Reina Blanca" (idem. probablemente se trata de la "vièle", aunque se escribiese como "vielle"). "Bajo Felipe el Atrevido, Adenez, poeta y ministril de "vielle" de Enrique, conde de Brabante, padre de la reina María..." (idem.) En Ducange: "Memoire de Joinville": "1349, cuentas del hotel Jean, duque de Normandía, después rey, menciona todos los "menetraux de vielle", (el plural parece dar a entender que no serían chifonias, sino vielas.) "La crónica manuscrita de Bertrand du Gesclin menciona a los menestrales que tocaban la "chifonie" (idem.) "Hacia el siglo XIV cayó este instrumento en manos de los ciegos (idem. p. 236)". Sobre la técnica instrumental de la viella-chifonia-zanfona, antigua y moderna, véase: E. de BRICQUEVILLE: *Notice historique sur la vielle,* (París, 1919), con ilustraciones. "En Provenza en la época actual, la "vielle" está llamada comunmente "phonphogne" (como nuestra *zanfona).*" "Antonius Arena, provenzal, la cita como "fonfonia" (p. 13), que parece como el vocablo de transición.

PÁGINA 251. *Línea 3.* Según PEDRELL: *Organografía musical antigua española* (Barcelona, 1901), p. 30, asimila la rota a la viella o chifonia, por error de derivación de la "sambuca rotata". En las pp. 52 *ss.* Pedrell acepta la opinión, sin ninguna autoridad, de autores que cita vagamente, "de Cleonard o de Gayangos", según la cual la rota "se refiere a la chrota o a la viola de ruedas, muy usada en España" con lo cual entiende la chifonía. Por lo que hace a la rota, la opinión está ya enteramente fuera de crédito.

PÁGINA 251. *Línea 6.* Léase: de Alexandre.

PÁGINA 251. *Línea 24. "é la fabla tunbal"* (Juan RUIZ: "De las figuras del Arcipreste".)

PÁGINA 253. *Rota* en el sentido de danza en redondo, en *rueda*, en el Dante: *"Cosi vid'io la gloriosa rota — Muoverse e render voce a voce in tempra"* (Paradiso, x, 145) es todavía una *rueda* de cantores que se mueven circularmente. Y, en seguida, una pareja que viene danzando, *Misesi il nel canto e nella rota* (idem., x, 109) (En la edición y comentarios de Arturo Pompeati, 1930.) (Otras ediciones: *nel canto e nella nota*, lo cual parece incorrecto, porque *nota* en el Dante es la palabra cantada.) Esta *rota*, como la anterior, es danza con canto de muchas gentes al unísono: *cantavan tutti insieme ad una voce* (Purgatorio, II, 47.) En el sentido que se menciona en el texto, *rota* es pues, como el verso de *vuelta* o *volta* que lleva al estribillo danzado tras de la copla cantada, *tornel* y *ritornello*. Sobre *estrambote*, véase la nota a la p. 196. Sobre la estampida, vid.: Lloyd HIBBERD: *Estampie and Stantipes*. Speculum. Cambridge, Mass. 1944, p. 222.

PÁGINA 253. Carola cerrada en el Dante, con variedad de figuras y de tempi: Paradiso, XXIV, 13. Primero la compara con un reloj, *(cerchi in tempra d'oriuoli — si giran), quelle carole, differente — mente danzando, della sua ricchezza — mi si facean stimar, veloci e lente*. La única mención de la carola que he podido encontrar en el viejo castellano aparece en Gonzalo de Berceo, como "carola abierta" o "procesional": *Vió grandes quirolas, processiones tamannas* ("La deuda pagada" en *Los Milagros de Nuestra Señora*, XXIII, e. 700 c) y, en efecto, había carolas procesionales *"pres d'une quart dure d'une lieue"* (Phelipe de Remi.) En cuanto a la ortografía castellana, viene de la francesa *querole: "li uns danse, l' autre querole"* (Herbert, "Dolopathos", comienzos del siglo XIII.) Una carola danzada al son del tamboril y la viola se encuentra en unos capiteles del claustro de la Catedral de Pamplona, del siglo XIV (rep. en MENÉNDEZ PIDAL: *Poesía juglaresca*... p. 259).

PÁGINA 255. La *tresca* era también cantada (como el trotto, de donde provienen las cantigas de troteras, del Arcipreste, *"Después fix' muchas cantigas de dança e troteras"*, est. 1513). En "La chanson de Sainte-Foi d'Agen" se lee: *Canczon audi q'es bell'en tresca*, que vale por: "oí una canción que es bella [puesta] en la tresca". Lo que es más curioso todavía es que esa canción era en idioma castellano, *que fo ne razo espanesca*. Tales canciones las saben bien los vascos, aragoneses y gascones y el autor de aquella "chanson" la oyó a clérigos como el Arcipreste. *"Tota Basconn' et Arangons — e l'encontraba delz Gascons — sabon quals es aqist canczons, e ss'es ben vera sta razons — eu l'audi legis a clerczons"* (Edición de A. Thomas, París, 1925, en "Classiques français du Moyen Age", 45. Cit. por K. VOSSLER, *Formas literarias*..., p. 149.)

PÁGINA 269. Véase la nota a la página 162 sobre cánon, rota y chace.

PÁGINA 274. *Línea* 38. Léase: El carácter de música de sociedad

PÁGINA BGD. Motes, por motetes:

"Et toutes notes pour motes
Pour rondiaux et pour hoques"

con acentuación aguda. "Anticlaudianus", por Alain de Lille (m. 1202). Cit. por GÉROLD, p. 402. *"Apriso cinco motes, motes de alegria — que fablan de los gozos de la Virgen María"*, (Gonzalo de BERCEO: *Los Milagros de Nuestra Señora*, IV, 118 a b).

PÁGINA 281. *Nota 1.* Tanto para el canto paralelo como para el canto en movimiento contrario, con curiosos ejemplos de los siglos XI y XII, véase Marius SCHNEIDER: *Geschichte der Mehrstimmigkeit*, Berlín, 1934-36. También Fritz BREIDETT: *Stimmigkeit und Gliederung in der Polyphonie des Mittelalters*, (Wuerzburg, 1935).

PÁGINA 283. *Línea 1.* "Musica ficta" en instrumentos, vid.: Lloyd HIBBERT: *Musica ficta and instrumental music,* c. 1250-c. 1350. Musical Quarterly, New York, abril 1942.

PÁGINA 315. *Línea 20.* Debe decir: el Papa Clemente VII (1527)

PÁGINA 316. *Línea 32. Ropero* es la acepción antigua por sastre.

PÁGINA 323. *Lutero y la música.* Vid.: James T. LIGHTWOOD: *Music and Literature* (Londres, 1931), cap. 12.

PÁGINA 329. *Línea 24 ss.* "El Papa Paulo IV supo hacer válidas sus exigencias por medio de disposiciones draconianas y encargó a la Inquisición la inspección del arte, ampliando sus facultades. Tanto él como Pío V declararon guerra abiertamente al humanismo de la antigüedad e hicieron público alarde de combatir la herejía. Mas también las creaciones de arte moderno fueron sometidas a un criterio moral. Ni siquiera, como es sabido, se exceptuó de ello bajo *Pío IV* al Juicio Final de Miguel Angel. Y aun fué lo más indulgente que pudo ocurrir el que aquella *stufa d'ignudi,* como llamaba a aquellos frescos el severo holandés que era el Papa Adriano VI –que por su parte hubiera hecho destruir de buen grado– fuese repintada en los trozos más indecorosos por el discípulo del maestro Daniel de Volterra" (Werner WEISBACH, *El Barroco,* Madrid, 1942, p. 62). El atentado ocurrió en el año 1559, dieciocho después de ser descubierto el fresco, el día de Navidad de 1541. *"Pablo IV* encargó a Voltaire su fechoría, por lo cual la posteridad le guarda el nombre de *il braghettone.* El Papa consultó previamente con Miguel Angel, que contestó desdeñosamente al mensajero: Decid al Papa que arreglar una pintura no tiene importancia y que puede hacerse sin esfuerzo. Mejor será que el Papa ponga orden en el mundo" (John Addington SYMONDS: *The life of Michel Angelo,* Nueva York, p. 337 *s.)* Pero en el año 1559 Pío IV sucedió a Pablo IV. El "arreglo" debió de comenzarse con uno y terminarse con el otro. Lo cual explicaría la discrepancia entre los historiadores respecto al Papa que mandó hacerlo. Miguel Angel murió en 1564, cinco años después de aquel acto de barbarie.

PÁGINA 330. *Línea 1.* Debe leerse: los lansquenetes de Carlos I (que había perseguido a Lutero en Worms) cae prisionero

Sobre Lutero, Clemente VII y Carlos V, véase: L. von RANKE: *Historia de los Papas,* trad. de E. Imaz. Fondo de Cultura Económica, México, 1943. Capítulo III.

PÁGINA 333. *Línea 9.* La historia completa desde Palestina, Zoilo, Hygin (el hijo de Palestina), hasta Anerio, se encuentra en Dom. A. GATARD: *La Musique Grégorienne* (París, 1913). pp. 92 *ss.*

PÁGINA 333. *Línea 17.* Sobre Petrucci, véase: Anton SCHMID: *Ottaviano dei Petrucci de Fossombrone,* (Viena, 1845). Bibliografía e índices de los autores impresos por Petrucci, en las pp. 6-8. Los impresores de España y Portugal que conoce son Johannes de Brocar, de Alcalá de Henares, Nicolaus Carvalho, de Coimbra, Luis Alvarez, de Lisboa, Fernández de Córdoba, de Oxoma (Osuna), de Puerto y Francisco Zea, de Salamanca, Johannes de León y Juan de León y Johannes Gutiérrez, de Sevilla, Franciscus Díaz, de Valencia, Francesco Fernández, de Valladolid. En la p. 41, se menciona la famosa composición de Josquin des Près *"Una musque de buscgaya"* incluída en el Cancionero de Palacio (ed. de Barbieri) cuyo significado ha parecido indescifrable a quienes se han referido a esta canción y que Gaston Paris incluye, con su texto bilingue en francés y vascuence, en sus "Chansons du XV siècle" (París, 1875). El autor cita la canción como *"Une mousse de Bisquaye"* y dice que *mousse* equivale al español moza (R. MITJANA:

"*Ensayos de crítica musical,* segunda serie, Madrid, 1922, p. 81). Pero no se trata de *mousse,* sino de *musque.* Ahora bien, en la referencia de Schmid, esa composición atribuída a Josquin aparece junto al cánon "Quiescit qui supreme volat—Uenit post me, qui un puncto clamat". La *musque,* claramente, no es pues una moza, sino una... mosca *(musque,* por *mousche, mouche)* El cánon advierte ya del carácter jocoso de la composición, con su estribillo *Soaz, Soaz, ordonarequin,* en vasco, lo que sitúa el lugar de acción de la *musque.* (Probablemente: *"Soaz, Soaz, bordonarequin",* o *"sonaurequin":* Vete, vete con la música (el bordoneo, ronroneo, mosconeo) a otra parte). MITJANA reproduce la música en *La Musique...* p. 1955.

Una edición sumamente cuidada del *Harmonice Musices Odhecaton "A"* de PETRUCCI (que era la primera colección abundante de música polifónica vocal que veía la impresión, en Venecia, en 1501) es la de Helen Hewitt, para la música e Isabel Pope para los textos, con bibliografía y comentarios. (The Medieval Academy of America, Cambridge, Mass. 1942), (con algunos facsímiles y notación moderna para las transcripciones). La canción *"Une musque"* se incluye en el Nº 50 (Mitjana, *op. cit.)* del "Harmonice Musices..." *"Canti B"* (1502. Bibl. Liceo Mus. Bologna).

PÁGINA 344. Sobre el Madrigal, la Ballatta y la Caccia en Italia, véase: Johannes WOLF: *Florenz in der Musikgeschichte der* XIV *jahrh,* en el "Sammelbände der International Musikgesch", III. Sobre la Frottola y sus primeras apariciones, véase: Everett B. HELM: *Heralds of the Italian Madrigal,* en Mus. Quart, julio, 1841. Frottola, en los siglos XV y XVI era un término genérico dentro del cual cabían las odas, cantos carnavalescos, strambotti, stanze di canzone, frottolas propiamente dichas y otras especies vocales. En un término más restringido, la frottola se distingue por la baja calidad de su poesía y sus textos apenas se imprimieron en su tiempo. En su estudio sobre "La Cappella musicale sforcesca e le forme liriche profane" (incluído en *La Corte di Ludovico il Moro* de Fr. MALAGUZZI, Milán, 1923) Gaetano CESARI habla detenidamente de *barzellette* o *frottole,* "formas popularescas del estilo musical homófono que, al declinar el siglo XV, tuvieron tanta fortuna en la Italia del Norte. Cesari encuentra que son barcellette algunas composiciones italianas del Cancionero de Palacio y añade: "Los villancicos de Alfonso de la Torre, maestro de Sevilla, muerto en 1945 y de Pedro Lagarto, revelan, plasmados sobre los rasgos rítmicos y métricos de los textos españoles idénticos a los de la barcelletta italiana, especialmente cultivada por algunos poetas sforzescos, las mismas formas musicales que nuestros más notables compositores de barcellette a varias voces, que vivieron de preferencia en la corte de Mántua y las emplearon desde el último decenio del 400 hasta el advenimiento del madrigal. Dadas tales afinidades de poesía y de música se hace de todo punto interesante saber si... existe algún influjo de esta lírica española y si los lazos de parentesco que unían la casa que representaba el españolismo en Nápoles y la corte milanesa, tantos hospitales donde se cultivaba la música y los músicos españoles, habrían tenido intervención en la nueva moda lírica".

El autor cree posible el influjo de los poetas que tras Alfonso de Aragón buscaron en Nápoles une nueva patria. Una princesa aragonesa de la corte de Nápoles, Isabel, destinada como esposa del duque Juan Galeazzo, llevó consigo probablemente poetas españoles de Nápoles a la corte de Mántua, centro de producción de barcellette. Pudo asimismo haber una influencia de estos poetas del norte italiano sobre aquéllos. De cualquier modo, Cesari encuentra que el sesgo peculiar de la barcellette es netamente italiano, y va desde un primer origen popular a inspiraciones más elevadas que se recogen en la "Egloga representativa". "Las más modestas, próximas a la manera del pueblo, se ofrecían a los pasatiempos de la sociedad elegante; no ya a cuatro sino a tres voces y fácilmente cantadas al oído, sin necesidad de las notas". Por lo que se refiere a la casa de

Aragón, con Fernando I y el ilustre cenáculo de la Cappella Palatina, vid.: Guido PANNAIN: *Le origini della scuola musicale napolitana,* (Nápoles, 1914).

PÁGINA 346. SOBRE LOS ORÍGENES DE LA CHACONA. El hecho de que desde el último año del siglo XVI haya en España menciones de la chacona como baile, junto a adjetivos que le atribuyen un origen trasoceánico ha hecho que se repita multitud de veces que el origen de esta danza del siglo XVII (cuyo nombre se daba también en ese tiempo a piezas de música vocal e instrumental de las incluídas en el grupo derivado de la "chanson" polifónica, con *canto fermo* en el bajo (V. vol. II, pp. 181, 163 y 190) los cuales recibían instrumentalmente un tratamiento ornamental por medio de la variación) es de procedencia americana.

Nada conocemos de esta danza en sus orígenes como tal, ni su música, salvo que se le atribuía un movimiento rápido que perderían después. Los primeros documentos de músicas danzables de las chaconas son del siglo XVII, pero esa música no puede hallarse más distante de lo que permite la imaginación al concederla aquel origen. Lo que en esta época se sabe de la danza también denominada chacona, tampoco presenta aspecto alguno que permita esa idea.

COTARELO decía ya en la Introducción General a su *Colección de Entremeses, Loas, Bailes, Jácaras y Mogigangas* (Madrid, 1911) que "Acerca de este baile no se han cansado de escribir desatinos los autores extranjeros, y lo que es peor, algunos nacionales". Desde entonces ningún estudio serio se ha hecho sobre el asunto. Merecería la pena. En la p. 346 de nuestro primer volumen se apuntaba, a título de sugestión, la posibilidad de que por mala lectura de manuscritos de la época trovadoresca en adelante se haya leído como *chacon, chacona,* palabras que, con las abreviaturas de los amanuenses, significarían *chanson, chanzona.* Hay, posiblemente, una confusión de vocablos y de cosas que se ha resuelto homologando una posible danza americana del siglo XVI con una música europea anterior o coetánea. La confusión parece que está ya hecha en los escritores españoles del siglo XVI avanzado; se aplica a una supuesta danza de carácter lascivo y movimientos ligeros; posteriormente se encuentra en otra danza de movimientos lentos, que se habría aplicado a músicas instrumentales construídas como variaciones ornamentales sobre un "basso ostinato", aspectos que comparte la chacona: *a)* con la zarabanda por su vivacidad. si es cierto que ésta existió, porque las zarabandas conocidas documentalmente son también lentas; *b)* con el pasacalle o "passacaglia" que pertenece a aquel grupo de piezas de variación ornamental sobre un canto fermo; *c)* con otras formas vocales e instrumentales.

Para aclarar en lo posible este pequeño problema musicológico, que constantemente se repite con los mismos tópicos, creo conveniente clasificar los datos de que puedo disponer, en orden cronológico.

Antes del siglo XVI.

La *canço, cançon (canzó, cansó)* provenzal, al pasar a las demás ramas románicas cambió unas veces la *c* fuerte por la *ch* suave *(chanson);* otras, guardó la inicial fuerte de *canzone, kanzone.* La *s* original se mantiene en el primer caso y cambia en *z* en los otros dos. Una forma mixta es *chanzona* y, en seguida, *canzona* (plural *canzone)* y *canzone* (plural *canzoni)* que se encuentran en la poesía italiana desde el siglo XIII.

Una forma de escritura abreviada que persistió largo tiempo, sustituye la serie *an* por una *a* con una tilde encima. El sonido *ch,* seguido de vocal, se escribió en Francia como *ç* con cedilla. Así se tiene en una *chanson* cuyo facsímil publica Jean BECK en su edición de *Le Manuscrit du Roi* (B. N. de París, Fonds Français Nº 844, publicado por la University of Penssylvania Press, Filadelfia, 1938) el verso siguiente:

*Amor me fet commencier une chãcon nouvele,**

Chanconete y *Chancon* aparecen con frecuencia en ese manuscrito. El plural de ambos pasará a España conservando la *ch* y la *ç* con cedilla. No parece que ocurriese todavía en el siglo XIII. El "Libro de Apolonio" dice "palmas e cantos"... (546 b), que son canciones coreadas con palmadas. El "Libro de Alexandre" conoce *cançiones*, con cedilla: *"falleron resçebirlo con diuersas cançiones"* (E 1518 b, del ms. de París) que, en el ms. de Osuna se escribe como *cançones* (E 1376 b). Gonzalo de Berceo (en la edición de Solalinde, Madrid, 1922) se pronuncia por la primera forma: *"Unos cantaban laudes, otros dicien cançiones"* ("Vida de Santo Domingo de Silos", 271; d) aunque generalmente prefiere *cantos* (cantos leales, cantos generales, cantos rezientes) y aun *cantinela* ("El labrador avaro", 277, d.). En Alfonso el Sabio no es cuestión de *canciones*, sino de *cantigas* y *cantares*, que son vocablos más antiguos, pues que ya se encuentra en el del Cid, *"las coplas deste cantar"* (Cantar segundo, 111), y son los términos que utilizan los primeros trovadores gallegos.

Chançones y *chanzonetas* aparecen en el Arcipreste de Hita, en el siglo siguiente, juntamente con *cantares: "que pueda de cantares vn librete rimar"* (ed. Ducamin, Tolosa, 1901, E 11 c), y, por supuesto, "las coplas con los puntos", (E 69 a); "cantar tan triste" (E 92 b) etc.; pero de las tres cantigas a que se refiere en la E 1021, *las dos son chançonetas, la otra de trotalla*, (des son de canto y la otra para bailar el trotto; así dice: *anda acá, trete conmigo* E 966 b), danza rústica que el rabadán tañe en su *çitola trotera* (e 1213 d); más lejos: *los organos y dicen chançones e motetes*, proximidad de géneros que indica el origen polifónico de este tipo de *chançon* y que no debe extrañar que se escuche en el órgano, pues que también el "roman" de Jean Molinet "Le Trone d'Honneur" había hablado antes de *chansonettes de manicordions* (ed. Noel Dupire, París, 1936). Parece oportuno señalar el hecho de que la "chançon" sea ya una pieza instrumental y sus especies menores, las "chançonetas", sean piezas cantadas. *Todas salen cantando, diçiendo chançonetas* (e 1241 d). No es aventurado, pues, suponer que la *chanzon* o *chanzona* del Arcipreste era una pieza de música instrumental congénere del motete polifónico construído sobre un canto fermo eclesiástico. Estos elementos perdurarán en esencia en las chaconas propiamente tales, hasta el siglo XVIII.

En el siglo XV, temprano, Alfonso Alvarez de Villasandino (1350-1428) mantiene chanzones y chançonetas: *e con sones // de chanzones // dançaz do mal te paresce* (Cancionero de Foulché Delbosc, Nº 684) lo cual parece indicar que eran danzas que se bailaban con la música de una chanzon, lo cual interesa subrayar. En cuanto su diminutivo, queda visto el aspecto nada festivo de su música por cuanto dice: *te loan e loarán // e los santos cantarán // por ty en gloria chançonetas* (Idem. Nº 599, p. 312). Villasandino menciona los discores franceses tanto como cantigas, que *fizo gela cantar con juglares*. Y un tal Martin** cantaba y tañía *sus cantigas dulçes muy bien concordadas //*

---

* Desde luego, estas abreviaturas eran potestativas en el escriba. Jean BECK reproduce tres manuscritos de fines del siglo XIII en la plancha IX de su librito sobre *La Musique des Troubadours* (París, s. f.) que insertan esta canción. El primero escribe *chãcon*, los otros dos, *chanson* y *chancon*. Otro ms. más antiguo, dentro del mismo siglo (Plancha VI) escribe *chãt (chant)*. La plancha VII resulta útil, al no especialista, para comprobar la multitud de abreviaturas. En el siglo XVI siguen siendo abundantísimas.

** "Este Martín ha de ser el mismo llamado también Martín el ciego o Martín tañedor, que trovaba, y del cual se conservan poesías en los cancioneros; sus cantos provenzales fueron los últimos que de la poesía occitánica se recuerdan en la corte castellana" (Menéndez PIDAL: *Poesía juglaresca...*, p. 284).

asy en castellano como en lymosin, con lo cual, la persistencia de la influencia trovadoresca (que Villasandino acusa multitud de veces), permanece vigente en su tiempo. En esa primera mitad del siglo Juan Alfonso de Baena, alterna *chançones* y *canciones* en su Cancionero, reunido hacia 1445. Juan de Mena (1411-56) todavía menciona los "incesantes discores" (idem., p. 217) que, acaso por su exceso tienden a desaparecer, pues que el marqués de Santillana (1398-1450) parece preferir las formas castellanas de canción, canto y cantiga; los villancicos y serranillas, a las formas francesas. Cuando las cita, rara vez, lo hace todas en grupo: *"baladas, canciones y rondeles"* (ed. de La Lectura, Madrid, 1932, p. 84). Cuando habla de los discores se entiende que son polifónicos (a tres voces, *triples, contras e tenores)* (idem., p. 43). Gómez Manrique (Foulché Delbosc, p. 392) y Juan Tallante mencionan las baladas como especie dentro de las canciones, lo que hace Nicolás Núñez con el villancico. Si alguna deducción cabe hacer es que el tipo original de la chanson francesa va perdiendo su estilo para adquirir otro más característico castellano. Pero este autor entra ya en el siglo XVI, cuando la influencia italiana es tan grande como en la "Diana enamorada", en la que es corriente cantar "sonetos". Las últimas menciones que parece encontrarse de la chançon dentro del siglo XV es en "El Victorial", Crónica de Don Pero Niño, que reúne las formas francesas en grupo: *"chanzones de todo el arte que trovan los franceses en voces diversas muy bien acordadas"* (p. 135, ed. de México, 1940), es decir, siempre la chanzona polifónica. El autor agrupa *"cantigas e decires"* (p. 50) al hablar de las formas nacionales y emplea, quizá como novedad, el vocablo *chantarela*, que es de origen italo-francés, mientras que Santillana había empleado *cantinela*, vocablo cultista. Alvarez Gato (1430?-1496?) reúne *"canciones, devisas e motes"*, pero este vocablo, *motes*, ha perdido ya su primitiva significación francesa de *motetes* (motés) y tiene ahora un nuevo significado de ingeniosidad social.

Siglo XVI

La influencia italiana sustituye ya enteramente a la francesa por esta época, de tal manera que cuando Cristobal de Villalón en su novela imitada de Luciano "El Crotalon" habla de las *Chanzonetas*, el sentido antiguo se ha perdido y ahora se las considera parientes al sustantivo *chanza*, estimándolas "cosas del donaire", junto a las "coplas y sonetos de placer". Por el mismo tiempo, la *canción* en "La Diana" de Montemayor es un género del canto a dos voces, última reminiscencia en este tiempo, tal vez, de su modelo polifónico que ha perdurado en España hasta aquel instante. Coplas, romances y sonetos alternan con aquélla en esa novela pastoril, tan fuertemente italianizada, con músicos instrumentales en concierto de muy finas combinaciones en las que parece reconocerse un modelo italiano, sin que los modelos de la "chanson" polifónica francesa estén en aquéllas todavía muy lejos, pero ya parece que se hayan evaporado las chanzones y chançonetas, como piezas de carácter polifónico.

El siglo XVI es el de los vihuelistas y, en general, el de los grandes virtuosos del laúd. Ahora bien, mientras que todos los vihuelistas españoles insertan en sus libros de cifra villancicos, romances, sonetos, canciones cuyo género se acusa con claridad en Alonso de Mudarra (1546), en quien, de sus dos canciones, una se canta sobre la copla de Jorge Manrique: *"Recuerde el alma dormida"* y la otra es *"Claros y frescos ríos"*, de Boscán, en ninguno de aquéllos hay mención de chanzones, canzonas, chanzonetas y canzonetas, a pesar de que con frecuencia ponen en tablatura los vihuelistas piezas polifónicas franco-flamencas. Los libros de tablatura de vihuela acusan dos particularidades importantes en este momento: una es la abundancia de piezas en pasajes de alto virtuosismo manual, del género "fantasía". La otra es la entrada en este género instrumental de piezas destinadas a la danza y que ahora van a ser tocadas con el ánimo de que se las escuche por ellas mismas. Estas danzas son en resumen la Pavana y la Gallarda.

Cuando Mudarra presenta su primera fantasía dice como indicación de "tempo": "Fantasía que contrahace la arpa en la manera de Ludovico", con lo cual denota su procedencia italiana. Así ocurre con este arte del laúd trasplantado en España a la guitarra que es lo que se entiende por el arte de los vihuelistas.* Aunque otros tañedores precediesen a Luis Milán, músico de la corte de Germana de Foix y su marido el duque de Calabria, el primer libro en tablatura de vihuela que existe en España es "El Maestro", de Milán, impreso en Valencia en 1535-36 (V. Parte Cuarta, cap. 1). Sus antecedentes inmediatos son italianos. El tratado de "Intabolatura di leuto" de Francesco Spinaccino, de Fossombrone, impreso en Venecia por su paisano Petrucci en 1507, y las colecciones que siguen, tienen la gran novedad de presentar transcritas danzas de salón como las pavanas, que va a recojer en seguida Luis Milán, mientras que otras danzas como el saltarello, la piva y la calata no pasan al valenciano. Otra danza que aparece en los libros en tablatura impresos en las colecciones de Attaignant (París, 1529), en Inglaterra en 1541 y especialmente en el libro de "Intabulatura del Lauto" de Antonio Rotta, en 1546 es la "gagliarda", que el Boyardo decía ser danza *"all ' usanza lombarda"*... La gallarda aparece ese mismo año en España en los "Tres Libros de Música en Cifras" de Alonso de Mudarra, junto a las anteriores pavanas. Conviene tener en cuenta estas fechas para cuando se lea que pavanas y gallardas son de origen español porque algunos tratadistas de danzas, italianos, hablen de "pavanillas de Castilla" y "gallardas a la española", así como de "calate alla spagnuola", que son danzas que nunca se conocieron en España. Si se recuerda la importancia de la influencia política de España en la Italia del Renacimiento, no parecerá raro que en los grandes salones se bailaran las danzas italianas con una inflexión o estilo castellano. El mismo Benedetto Croce admite el origen español (en la Italia del XVI) de ambas danzas a más de la basse-dance que era de origen francés, pero cuya procedencia española está muchas veces mencionada, y el tordiglione, que era el tordión francés, bien que muy conocido en la España del siglo XV. Incluso cuando los vihuelistas insertan "villanellas" en sus tratados, este género no es una variedad del villancico, sino un género italiano de origen popular desde los primeros años del Renacimiento, cuando circulaba por Toscana, principalmente, y España desconocía el vocablo *(villotta, villanella).*

La gran atribución que los italianos van a hacer ahora a los españoles, dentro ya del siglo XVII, es la de la zarabanda y la chacona. Ya que hemos perdido de vista a chanzonas y chanzonetas en España dentro del siglo XVI, vamos a ver si las encontramos en otras partes. Todavía en el libro de tablatura de Francesco de Milano (Venecia, 1536) hay una *canzone* francesa junto a motetes. Lo tradicional en el género aparece aquí italianizado, la *chaçon, chançon,* transformada en *chanzona, canzona.* Cuando en 1557 Venegas de Henestrosa incluye una pieza análoga en su "Libro de cifra nueva" la denomina, no ya *chanzoneta,* a la vieja española, sino *canzonetta,* con dos *tt,* para que se reconozca mejor su origen; pero todavía hay en él canciones de carácter popular castellano y de carácter francés, a más de motetes flamencos. Parece que por esta época se halla el punto neurálgico del problema. Que todavía no había chaconas como tal música en España ni como danza en Italia se comprueba, finalmente, en el famoso tratado de Fabritio Caroso da Sermoneta "Il ballarino", impreso en Venecia en 1581, que contiene Cascarde, Gagliarde, Tordiglione, Pavaniglie, Canarios, Passo e mezzo, "all ' uso d'Italia, Francia e Spagna" a más de repetidos balletti y algún Contrapasso, que Caroso dice como "nuevo", con alguna Chiarenzana, lo que prueba que el autor no desdeñaba lo antiguo.

La Canzona y la Canzonetta en el siglo XVI.

Ahora es Italia quien se apodera de estos vocablos y los envía fuera. Lo que importa es conocer qué clase de música tenían dentro, para saber cuál era su origen, que

* Véanse las notas a las páginas 376 y 382.

no es sino el apuntado, desde siglos atrás. La "canzon francese" se modela sobre el modelo de la "chanson" francoflamenca y se convierte en la forma instrumental más importante del siglo XVI encerrando dentro de sí los gérmenes de las futuras sonatas de cámara y de iglesia, pero que en un principio apenas si eran una adaptación instrumental de las "chansons" polifónicas vocales. El vocablo italiano "canzona" se desliga de su origen de composiciones polifónicas ligeras a tres o cuatro voces que antes de 1530 eran congéneres de *frottole* y *barzellette*, tan similares éstas a los villancicos castellanos que entraron en Italia por Nápoles que algunos autores como Cesari piensan en una influencia positiva. Pero después de esa fecha, aproximadamente, esas formas menores quedan sustituídas por el *madrigal* y las *canzonette*. La *canzona* toma en su estilo la riqueza ornamental del arte del laúd, a semejanza del *ricercar, tiento* o *fantasia*, con lo cual se modifica su nombre en "canzon de sonar". Por primera vez se encuentra una, así llamada, en las obras para órgano de G. Cavazzoni, en 1542. A fines del siglo, la canzona para órgano se compone de una serie de trozos cuyo número varía de 3 a 12 y en los cuales un motivo interviene repetidamente entretejiéndose en el complejo polifónico. Así, pues, puede decir Vincent D'INDY en su *Tratado de Composición*, que la canzona, "en tanto que modificación rítmica de un tema expuesto de antemano *(preexposé*, como si dijéramos *canto dado)* tiene su puesto junto al pasacaglia y la chacona, como descendientes de la variación ornamental" (Lib. II. Parte 1ª, p. 104), pero, en sus momentos iniciales, según se advierte de lo anterior, la canzona participa de los caracteres técnicos de la chacona, aun cuando ésta no haya aparecido todavía con este nombre en la música instrumental. Una canzona de Gabrieli toma a una chanson de Janequin el tema sobre el que va a basarse. ¿Cabe pensar que lo tomase a la música ramplona que los ciegos callejeros de Italia hacían sonar en sus chifonías con giros sempiternamente repetidos mientras ellos cantaban, sobre ese bajo en cuyo nombre de *ciacona* se ha querido ver un posible origen del término *chacona*? La ortografía de la época era de una versatilidad tan grande como su vocabulario, pero tanto la "recercarda" del toledano Ortiz (1553), como las "cantate" de Monteverde y otras piezas suyas, más adelante, así como otros muchos autores más del XVII guardan de común con chaconas, passacaglias, canzonas y ricercari la ornamentación variada sobre un basso ostinato que frecuentemente consistía en un giro descendente de cuarta y muy bien pudiera ocurrir que en este giro estuviese la solución del problema, porque podría ser él lo que incitase a los pasos de danza, repetidos, mientras la música instrumental tejía sobre ellos sus variaciones. Por lo demás, esta circunstancia del basso ostinato es muy común en la época y los músicos de Calderón no la ignoraban. (HAAS: *Musik des Barocks*, p. 132). Una *ciacona* como la de Francesco MANELLI, "Le Luciate" *(Musiche varie*, 1636) repite el giro en el bajo tanto como otro giro en ambas voces, y no está lejos de ese *machaconeo* que pudo atribuirse a la *ciacona* (Pub. por Haas, *Op. Cit.*, p. 194.)





La chacona. Siglo XVII.

Todavía en el siglo XVI no aparece el vocablo con sentido musical, o no se conocen referencias literales sobre él. La chacona como danza sólo aparece en los Tratados españoles de guitarra que sucedieron en el siglo XVII a los de los vihuelistas. Pero, antes que ellos, los autores españoles de comedias hablan ya de chaconas, dejando ver que había en España una danza así llamada que era popular desde el siglo XVI. ¿Con qué música se bailaba? Las referencias que esos escritores hacen sobre su carácter permiten ver, a lo menos, que las primeras chaconas anotadas en música no tienen ya los caracteres lascivos, de danza excitante que se le atribuyen. Las referencias literales a la chacona en España están detalladas por COTARELO *(Colección de Entremeses)* y pueden reducirse a las siguientes; todas ellas dentro del siglo XVII, salvo la primera.

Esta primera mención pertenece todavía al siglo XVI, pero en su último año. Es del estremesista Simón Aguado, a quien divertía sacar a los negros a escena, haciéndoles hablar su jerga pintoresca. En el entremés del "Platillo" que escribió en 1599 habla de Tampico y a seguida de la Chacona. La relación entre ambas cosas no está muy clara, pero a lo menos indica que la tal chacona era cosa conocida en el siglo XVI, y en otro lugar del mismo entremés (p. 227 del vol. I de la colección de Cotarelo) Aguado habla de "dos damas que bailaban la chacona". Lope de Vega, en su auto titulado "La isla del sol", de 1616, habla de "chaconas de Castilla" mientras que un poco más tarde, en "El amante agradecido" (1618) menciona cierta vieja, que es la Chacona, que "De las Indias ha venido por la posta"... marítima, es de suponer; pero en este pasaje no se aclara que la tal Chacona sea una danza, sino que todo lo más la identificaría con el estribillo "Vida bona, vida bona". Así debe ser, porque Cervantes en "La ilustre fregona" (p. 174 de la edición de "Autores Españoles", de Rivadeneyra) insiste sobre el estribillo, que aparece frecuentemente en otros autores menos conspicuos: *"El baile de la Chacona — encierra la vida bona"*, y añade que ese baile "es más ancho que la mar", por lo que entiende que han de entrar muchas personas en él, y que "requieran las castañetas", aunque debía acompañarse principalmente con la guitarra, como Aguado lo dice en el entremés de "Los negros" (1602). Con ese instrumento se acompañaban los hombres solos que bailaban la Chacona (Rojas: "Loa 3ª", de 1601) y se le da por prima a la Zarabanda (Covarrubias). Góngora, por su parte, la acompaña con sonajas: *tañerás sonajas — bailarás Chacona.* El baile debió de incluirse por la época de Lope en algún paso pantomímico burlesco si es que así puede interpretarse lo que dice en su comedia "La villana de Getafe" (1621); cuando se pide a una dama que baile lo que sepa y ella dice que la Chacona, a lo que replica otra dama: "Sátira es"... En "La Dorotea", (1632), todavía hablan de una mujer "seguidillera y chaconista", lo cual, aunque la chacona estuviese ya mal reputada, como la zarabanda, y el P. Mariana fustigase por entonces a ambas por lascivas e impúdicas, debería extenderse a las seguidillas, que no tenían tan mala reputación. Pasada la mitad del siglo, en 1660, López del Carpio, siempre con el estribillo de "Vita bona" (que por el hecho de cambiar

vida en *vita* indica tal vez que había literatizado y perdido actualidad fresca).* Pero, fuera de eso y de unas pocas menciones más, nada sabemos respecto a la clase de baile que pudo haber sido.

Volviendo a las menciones de la Chacona juntamente con calificativos exóticos, Cervantes, en el romance mencionado de "La ilustre fregona" la llama "indiana amulatada" y le presta cierto señorío, aun cuando buscase la sociedad de otros bailes alegres para entrarse por los conventos a soliviantar novicias. Quevedo, por su parte, la llama "Chacona mulata" (p. 115 de la colección mencionada). Henríquez Ureña dice que hay seguridad de que en Lima se bailaba en 1578, pero los recopiladores de bailes y canciones de los países americanos de la época colonial no han dejado, salvo error, constancia de su música o manera de baile.

La Chacona como canción aparece en el auto mencionado de Valdivielso y en la mogiganga del "Zarambeque" de López del Campo, se canta y se baila. Merece decirse que las *"canzonette"* italianas, aun siendo música a varias voces, engendraron los *balleti*, que como los de G. Gastoldi son de 1591 y que entrado el siglo XVII las chaconas italianas como las de E. Manelli ("Musiche varie", de 1636, a dos y tres voces) eran cantadas aunque con aire danzable.** Cotarelo consigna que, por este tiempo, hasta un poco más tarde (entre 1615 y 1652), Tarquino Merula, músico probablemente cremonés, denominaba *Ciacconas (ciaccone?)* "a duos y arias", quizá entre sus "Canzoni da sonare".

Chaconas cantadas y tocadas, ciaconne y canzoni, aparecen, pues, revueltas en esta primera mitad del siglo XVII en Italia. ¿Fué por entonces cuando la chacona, fuera de España, volvió a tomar de la antigua chanzona su estructura de variaciones ornamentales sobre un canto dado? Ahora serán los italianos como Marino quienes atribuirán a España el regalo de la zarabanda y la chacona (hacia 1623), atribuyéndoles aquel carácter lascivo que había provocado su condenación en España. Pero que de los versos de Marino:

Chiama questo suo gioco empio e profondo
Saravanda e Ciaccona il novo Ispano

("Adone" XX, 84 *ss.*)

pueda deducirse que las danzas llegaron de la península del Yucatán, me parece difícil de aceptar. El nombre de "Nueva España" que se daba a México por sus colonizadores no parece que pasase de ser una manera oficial y conceptuosa de denominar a este país, para creer lo cual me fundo en la opinión de americanistas competentes. No veo que Lope identificase la chacona con la zarabanda, como lo dice SACHS (*History of the Dance*, New York, 1937), pero desde Covarrubias hemos visto que se les da próximo parentesco. Con todo, Domenico Zipoli, músico de la escuela napolitana nacido hacia 1675, imprimía en su "Sonate d'intavolatura pe rorgano e cimbalo" (1716) *serabanda* e *canzona* (pueden escucharse en el disco Nº 333 de la Anthologie Sonore, dirigida por Sachs.)

En los tratadistas españoles de guitarra, que sucedieron a los vihuelistas en el siglo XVII se encuentran menciones de la chacona (y de la zarabanda) desde 1622 en el *Método muy facilissimo* de BRICEÑO hasta Lucas Ruiz de RIBAYAZ (*Luz y norte musical para caminar por las cifras de la guitarra*, Madrid, 1677) y Gaspar SANZ (*Instrucción de Música*, Zaragoza, 1674-97), juntamente con danzas de origen italiano como las pavanas y las gallardas y otras españolas como paradetas, españoletas, etc. La segunda edición de Sanz (1697) que aumenta considerablemente a la primera, pero que reproduce sus mismas láminas de música, contiene *"zarabandas francesas* y otros sones extranjeros también de

* Así se escribe en un auto de Valdivielso, donde se la dice cantada "a lo divino" (!)

** Pero el basso ostinato se encuentra en sus Sonatas a trío (1637) y entraba también en las Canzoni de Frescobaldi, en 1628.

rasgueado", lo cual merece mencionarse. Siguen *Passacalles, preludios, fantasías, alemandas, fugas* y *gigas* (V. Vol. II, pp. 174 *ss.)* La chacona aparece tras de la jácara y la zarabanda, en ritmo ternario y, como se trata de un método tan simple, según como pudo hacerlo el autor, sin complicaciones contrapuntísticas.

Siglo XVIII.

Pero la chacona que como música instrumental toma gran importancia en las postrimerías del siglo XVII, sigue basándose en ese *canto fermo* obligatorio, como en la canzona-chanzona tradicional desde los más viejos tiempos. Ya en 1703 Sebastián DE BROSSARD en su *Dictionnaire de Musique* define la chacona como "un canto compuesto sobre un bajo obligado de cuatro compases, generalmente en 3/4, que se repite tantas veces como secciones (couplets) tiene la chacona, en variaciones, es decir, cantos diferentes compuestos sobre este bajo".

Es esta la época de esplendor de la Chacona como pieza de música instrumental. Su aire grave, sus acentos rítmicos poco marcados como consecuencia de su riqueza instrumental tienen que estar subrayados, para danzarla convenientemente, por el giro del bajo, que llegó a generalizarse como inflexión diatónica (alterada con notas de paso, a veces) de cuarta. En Francia, desde Luis XIV, se bailan a ese aire grave. Las danzas españolas mencionadas en el siglo XVI no debieron tener semejanza con la danza francesa de ese nombre y su arte complicado. Lo que la corte francesa hará con la *chaconne* será darle empaque y señorío. Con ello puede escribir Madame de Sevigné en 1689, refiriéndose a cierto personaje, que "danza esas bellas chaconas, las folías de España y, sobre todo, los pasapiés con perfección extraordinaria".

La aparición de bailes de carácter popular ocurría en el Ballet de Cour cuando lo exigía el argumento; así en uno, de tiempos de Luis XIII, donde unos españoles apuntan un paso de zarabanda acompañándose a la guitarra (PRUNIÈRES, *Le ballet de Cour*, p. 172). A la zarabanda alude más especialmente el P. Mersenne, pero las danzas de carácter español como el Canario que habían entrado en los ballets franceses eran, en ellos, danzas de virtuosismo, solamente accesibles a los profesionales, (idem. p. 220); su música era polifónica y venía escrita en tablatura de laúd y a veces de guitarra *(idem.* p. 239). La chacona, a la que Lully dió empaque singular desde mediados del siglo, le sirvió especialmente para terminar sus óperas con un énfasis que llegaría a hacerse vulgar. ROUSSEAU no la concibe de otro modo en su *Dictionnaire de Musique* (1764), y en las óperas-ballet de Rameau son los griegos, con tritones, céfiros, bacantes, etc., quienes danzan la chacona, conforme lo hará asimismo Purcell. Un tratadista francés del tiempo, Desrat, advierte que cuando la corte se cansó de la chacona pasó al teatro. (L. HORST, *Preclassic dance forms*, New York, 1937, p. 135); pero también había pasado a la música de cámara, en todos los casos con las maneras de composición típicas de la canzona y congéneres, como en las chaconas de d'Anglebert y Couperin en el siglo XVII.

Rousseau advierte que "autrefois" había chaconas a dos tiempos, pero que en su tiempo sólo las había a tres y que el bajo ostinato tendía a desaparecer. A las diferencias ornamentales, Rousseau unía las de movimiento, que podía ser lento, alternando con otros más vivos, *du grave au gay, ou du tendre au vif.* Pero las grandes Chaconas del siglo XVIII, así como las Passacaglie, en Buxtehude, Pachelbel, Haendel y Bach mantienen el precepto del bajo ostinato, tanto como las de Couperin, todas en la primera mitad del siglo. Lo que en esta época de la que podría llamarse la "gran Chacona" merece indicarse, es la idea general de su origen italiano o español; a lo menos de su gran boga en estos países, como Rousseau, discretamente, lo dice. Más curiostmente, un tratadista de comienzos del XVIII, LAMBRANZI, en su *Nueva escuela de danza teatral,* que imprime en alemán en 1716, hace aparecer en escena una gitana para que baile la Chacona. La "idea"

de su origen español parece que en este momento sa haya convertido en lugar común y el autor añade: *"Die zigeunerin tanz mit castagnetten in der Hand, gantz allein cine Ciconia."* Rematando la mezcla de ambas cosas, la danza que en España se llamó Chacona y que le vino de las Indias y la música polifónica del género ornamental sobre un canto dado, MATTHESÓN, en su tratado que titula *Der Vollkommene Capellmeister*, que es de 1739, iza velas hacia el disparate en su definición de la pieza: "La más amplia entre las formas de danza es la Ciacona o Chacona, con su hermano o hermana el Passagaglio o Passacaille. Creo que esta Chacona es un verdadero nombre de familia y que el almirante de la Flota española en América, en el año 1721, se llama Señor Chacón"...

Como forma de gran arte instrumental, la Chacona parece extinguida después de Gluck. Como danza, aun cuando pueda pensarse que desapareció en España aproximadamente por la misma época, pues que Francisco GUERAU no la menciona ya (ni a la zarabanda, aunque siga citando pavanas y gallardas, folías y españoletas) en su *Poema armónico*, que es de 1794, y que MELCIOR diga en su *Diccionario Enciclopédico de la Música*, en 1859, que "ni en Italia ni en España se usa ya", parece más cierto que vivía modestamente, pero no olvidada, en el pueblo andaluz. "Ni por el continuo aluvión de los nuevos bailes ni de la recomposición de los unos ni de la fusión de los otros, dejan de existir siempre los recuerdos y las imágenes más vivas de la antigua Zarabanda, Chacona, Antón Colorado y otros mil que mencionan los escritores desde el siglo XVI hasta el presente, desde Mariana hasta Pellicer. En el moderno bolero se encuentran recuerdos de aquellos bailes, y una de sus mudanzas más picantes conserva todavía el nombre de la Chacona"... (ESTÉBANEZ CALDERÓN, *Escenas andaluzas*, 1847, "Un baile en Triana".)

Si algo cabe deducir de todo lo anterior podría resumirse de este modo: *Primero* como vocablo, la *chacona* puede ser en castellano una aceptación viciosa de la manera de escribirse *chanzona*, desde el siglo XIII al XV; *Segundo*, pudo haber pasado el vocablo a la América Española, lo más probablemente sin baile; *Tercero*, se bailaría allí y vendría de retorno a España en el siglo XVI, en el que los músicos no la conocían todavía por tal nombre, aunque sí lo fundamental de su procedimiento de escritura, con otros títulos, entre ellos el de *canzona; Cuarto*, avanzado este siglo pasó el vocablo a Italia y Francia bajo el aspecto de danza; *Quinto*, en Francia a lo menos se convirtió en danza de salón, de ballet y de ópera, con aquellas características, y ya sin carácter popular español; Sexto, en el siglo XVII la chacona *(ciaccona)* es música de cámara en Italia y Francia siempre con los caracteres de la *canzona*. Como danza de salón, más bien degenerada, vuelve a España y no tarda en desaparecer en este carácter.

PÁGINA 347. Sobre los Madrigales, Pastorales y sus orígenes véase: Giosué CARDUCCI: *Studi Letterari* (Bolonia, 1893, primero pub. en la "Nuova Antología", 1870) (Pastorelle francesi, La ballata, Canti popolari, La ballata e la laude, Argomento e forma della ballata.)

PÁGINA 351. Sobre Tinctoris y la escuela napolitana en la época de Fernando de Aragón y la Cappella Palatina, vid: Guido PANNAIN: *Le Origine della scuola musicale napolitana* (Nápoles, 1914.)

PÁGINA 367. Para las primitivas violas y sus congéneres, v. E. VAN DER STRAETEN: *The History of the violin*. Its ancestors and collateral Instruments from earliest times to the present day (vols., 43 planchas, Londres, 1933). R. H. SOMMER: *Alte Mukinstrumente* (Berlín, 1916.) K. SCHLESINGER: *A bibliography of musical instruments and archaeology* (Londres, 1912 y *Early records of the precursors of the violin family* de donde procede aquella bibliografía. (Londres 1912) SACHS C. und HORNBOSTEL, E. von: *Systematik der Musikinstrumente* (Berlín, 1914). SACHS C.: *Reallexikon der Musikinstrumente* (Berlín, 1914). *Idem: The History of Music Instruments* (New York, 1940). Los siguientes

son, por decirlo así, los clásicos en esta materia: De COUSSEMAKER, Ed.: *Essai sur les instruments de musique au Moyen-Age.* En "Annales Archeologiques", volúmenes III-IV-VI al IX y XVI. (París, 1845). R. G. Kiessewetter: *Ueber die musikalischen Instrumente und die Instrumentalmusik im Mittelalter und bis zur Gestaltung unserer damaliger Kammer- und Orchestermusik* (En "Caecilia", Tomo XXII, p. 187 *ss.* Maguncia, 1843). LACROIX, Paul: *Instruments de Musique* en "Les Arts au Moyen Age et à l'époque de la Renaissance" (Vol. IV París 1851). L. TRAVERS: *Les instruments de musique du quatorzième siècle d'aprés Guillaume de Machault* (París, 1881) (En: "Paris: Sociétés de Beaux Arts et Départements"). Para las ilustraciones: Juan de Dios RADA: *Museo español de Antigüedades.* Diez vols. (Tomos III y XI, pp. 1-41, instrumentos de las Cantigas) (Madrid, 1872-25). Francisco AZNAR: *Indumentaria Española* (288 estampas de la época visigoda) 2ª ed. (Madrid 1881). Enrique SERRANO FATIGATI: *Instrumentos músicos en las miniaturas de los códices españoles* (siglos X al XIII) (Madrid 1901). Otto ANDERSON, en su curioso ensayo sobre *The Bowed Harp* (A study in the history of early musical instruments, Abo, 1930) se refiere a algunos instrumentos del tipo rota-crwth actualmente vivos, conservados o degenerados en los países escandinavos. Para reproducciones de miniaturas o ilustraciones con instrumentos: KINGSBOROUGH, Low: *Antiquities of Mexico,* nueve vols. (Londres, 1831-48). MUELLER, Dr. H. und SCHOESSER, Julius von: *Die Haggadah von Sarajevo,* eine Spanish-judische Bilderhds. des Mittelalters (segunda mitad del siglo XIII) Viena, 1898). Ambrogio Maria AMELLI: *Miniature sacre e profane del anno 1023,* illustranti l' Encyclopedia Medievale di Rabano Mauro, reprodotte da un codice de Monte Cassino (con 123 cromolitografías, Monte Cassino 1895). A. G. Maria LATIL: *Le miniature nei rotoli dell'Exultat* (Monte Cassino, 1889-1901). *Catálogo del Museo arqueológico-artístico de Vich* (Vich, 1893). LOUANDRE, C: *Les Arts Somptuaires.* Hist. du costume, ameublement, etc., instruments de musique, (París, 1852-58) (Reproducciones del MS del Evangelio de St. Médard).

PÁGINA 373. Para la música en Inglaterra en tiempos de Chaucer, v. James T. LIGHTWOOD, *Music and Litterature I.* (Londres, 1931). (Algunas de sus apreciaciones sobre los instrumentos de la época son erróneas.)

PÁGINA 373. *Variantes al poema de Machaut "La prise d'Alexandrie".* P. LICHTENTHAL, en su *Dizionario e biografia della musica* (Milán, 1826) inserta algunos pasajes de poesías del Rey de Navarra (Tomo I. p. 247) que dice tomadas del MS de la Biblioteca de París. Como variante de Machaut es interesante la siguiente: . . .*Musecorde— Ou il n' y a c' une seule corde— Et Muse d'Eblet tout ensemble— Et certainement, y me semble— Qu' oncques mais belle mélodie— Ne fu vue ne oye.* Respecto al placer del estrépito de muchos instrumentos reunidos, puede recordarse también el verso del Arcipreste: *De los grandes roydos es todo el val sonante.*

PÁGINA 375. Respecto a *El Cortesano* de Luis MILÁN, véase, más adelante, la nota relativa a la p. 386.

PÁGINA 375. *Línea 36.* Para los primeros laúdes en Europa: Kärl GEIRINGER: *Vorgeschichte und Geschichte der europ. Laute,* en Zeitschrift fuer Musikwissenchaft. X (1927-28, p. 570). "Carecemos de información acerca de la estructura del laúd europeo durante la Edad Media, pues que la primera noticia que se tiene es la que da un manuscrito de la Biblioteca Nacional de París (Latin, 7295) que data de los comienzos del siglo XV". Henry George FARMER: *Studies in Oriental Musical Instruments.* Segunda serie (Glasgow 1939): The structure of the Arabian and the Persian Lute in the Middle Ages.

PÁGINA 376. LAÚDES Y GUITARRAS EN ESPAÑA. Los ministriles franceses y flamencos de laúd se mezclaban a los españoles de guitarra en las cortes de Castilla, en tiempos de Don Juan II (1406–454) y de su tutor el príncipe Don Fernando el de Antequera, futuro rey de Aragón, así como en la corte de Navarra. MENÉNDEZ PIDAL (*"Poesía Juglaresca"*... p. 286) menciona el nombre de algunos de ellos, tales como Johanin de Bulles, Johan Loquet, Saubaje, junto a Lope de Valencia y Rodrigo de Sevilla, "menestrers de cuerda", sin más detalles, que andaban también por Navarra hacia 1410. Pero una orden de la reina de Navarra de 1405 especifica que unos juglares eran de laúd y otros de guitarra: "Hans de Loge et Johan de Palencia, menestrers del rey de Castilla, nuestro sobrino, el uno de guitarra y el otro de laut". Parece lo más probable que Hans de Loge sería el juglar de laúd y Juan de Palencia el de guitarra, pero es lo mismo para el caso. El laúd del uno, en esta época tendría, cuando más, cinco cuerdas (o cinco órdenes de cuerdas dobles) porque las primeras tablaturas alemanas a fines del siglo XV se hacen para laúdes de cinco cuerdas. La guitarra tenía cuatro, pero en la primera mitad del siglo XVI, según Bermudo lo testifica, ya había adquirido cinco cuerdas, cuando el arte del laúd se enriquecía, y al aplicarse en esa primera mitad del siglo a la guitarra (con seis cuerdas) en España, ésta adoptó el nombre de *vihuela*, que correspondía al italiano *viola* con que se la denomina en *Il Cortigiano* de Castiglione (Véase la nota a la p. 383). Al adoptar la vihuela seis o siete cuerdas, dejó las cinco anteriores del viejo laúd a la guitarra, extendiéndose en España por los tiempos de Bermudo la guitarra de cinco cuerdas que, por antonomasia, sería conocida desde el XVII como "guitarra española", conforme la denomina el Doctor Juan Carlos (Amat) en su tratadillo "Guitarra española y vandola" a fines del siglo (1596), en el cual, la vandola es un laúd de once cuerdas (cinco dobles y una simple, al parecer).

PÁGINA 376. *Penúltima línea.* Léase: *par ces tavernes.*

PÁGINA 377. *Ultima línea.* En PISADOR (*Libro de Música para Vigüela*, Salamanca, 1552, Segundo libro, p. 15) especifica en una canción a cuatro voces: *Las tres voces tañidas y la otra cantada.*

PÁGINA 381. *Línea 4.* Las primeras tablaturas alemanas para laúd se inventaron, como la de Conrad Paumann, (m. 1473), para instrumentos de cinco cuerdas y cinco trastes, de cuello muy corto, según pueden verse en multitud de ilustraciones. Las tablaturas francesas preceden a las italianas, pero estas aparecen impresas antes que aquellas y se hacen ya para instrumentos de seis cuerdas desde las primeros años del siglo XVI. Las alemanas se hacían sin líneas, mientras que las latinas llevan tantas líneas como cuerdas. Cuando Melchior Newsidler intentó, a mediados del siglo, introducir este sistema en Alemania, levantó mucha oposición. Milán el primer vihuelista de quien se conoce un tratado impreso en España (con tipos venecianos), sigue, naturalmente, el sistema italiano.

PÁGINA 381. *Línea 8.* Léase: Newsidler (o Neusidler). La fecha de publicación en Venecia de sus dos libros para laúd en tablatura italiana es la de 1566, pero su libro "Ein neugeordnet Lautenbuch" es de 1536. El de Francesco Bossinensis es de 1509. "La tablatura de Willaert no contiene sino madrigales de su contemporáneo Verdelot" (L. de la LAURENCIE, *Les Luthistes*, París, 1928. p. 26).

PÁGINA 382. *Línea 19.* "E non meno diletta la musica delle quattro viole da arco, la cual é suavissima ed artificiosa" (*Il Cortigiano*, 1518-28, Libro II, XIII). Un cuarteto de violas puede verse grabado en la "Symphonia Platonis cum Aristotele", de Sébastien Champier, en 1516. Reproducido por Marc PINCHERLE, *Les Violonistes* (París, 1922) p. 9.



Giovanni PHILOTEO (Filoteo o Philotheo) ACHILLINI, también llamado Philotheo de Bolonia, en su calidad de poeta (1466-1538), según el grabado de Marcantonio RAIMONDI (c. 1480-c. 1530 o 1534). (El grabado reproduce una pintura de Francesco FRANCIA, de manera que el retrato es anterior a 1517.) Philoteo está tocando una *guitarra-vihuela (vivola, viola* en italiano, en esta época), de *siete cuerdas dobles,* apreciables sin esfuerzo en el grabado original. El instrumento es de gran tamaño, de forma alargada y tiene *once* trastes. Las clavijas se colocan *lateralmente,* como en la vihuela de Bermudo, en un clavijero curvo e inclinado, semejante a los instrumentos de tipo *cetra-citola* (véase vol. I, p. 400, fig. 14). Clavijeros así se encuentran en los primeros libros de tablatura italiana de laúd, como el de Francesco da MILANO (1536) (KINSKY, p. 134, fig. 3). Este tipo de clavijero se conserva en las violas de arco; más recurvado después, hasta su forma actual en esta familia. Uno, semejante al de Philoteo, se encuentra en una viola grave de fines del siglo XVI (KINSKY, p. 93, fig. 2) y también en un laúd de comienzos de este siglo en Girolamo di BENEVENTO (KINSKY, p. 67, fig. 2). El proceso de este clavijero es interesante por lo que se refiere a la vihuela italiana de este modo: *cetra-laúd-vihuela-viola de arco.* Los laúdes y las guitarras posteriores (como la guitarra y la vihuela española) renuncian a este clavijero curvo y adoptan el recto, en el breve tiempo que media entre la vihuela de Philoteo y la de Bermudo. Diversos sistemas de clavijeros en guitarras y vihuelas se encuentran en la p. 398 de nuestro primer volumen.

(El grabado de Raimondi se conserva en el METROPOLITAN MUSEUM OF ART, de Nueva York. Se reproduce por cortesía de esta institución.)



Diferentes personajes de la *Commedia dell'Arte* aparecen tocando guitarras de cinco cuerdas en grabados y pinturas del siglo XVII. Por lo regular, se trata de cuatro cuerdas dobles y una sencilla, aunque también las hay de dos cuerdas graves sencillas y dobles las otras tres. Las guitarras tienen diferentes tamaños, según puede verse en la obra de Pierre-Louis DUCHARTRE: *La Comédie italienne* (París, 1925). El personaje llamado *Buffet* toca una muy corta. La que toca *Flautino* es de un tamaño que puede decirse normal. La de *Mezzetin*, en un grabado de Watteau, o de su escuela, es muy alargada. Unas llevan trastes y otras no. Nuestro grabado reproduce el de Flautino, de mano francesa, al parecer (lleva como pie unos versos en este idioma) del siglo XVII. Tiene cuatro cuerdas dobles, con una sencilla a lo agudo, muy claramente indicadas en el dibujo. No hay trastes. Las clavijas se insertan *verticalmente* en la parte posterior del clavijero recto (apenas inclinado). Parece cantar, como otros colegas suyos. Por esta época el acompañamiento estaba ya reducido a fórmulas (si así se deseaba hacerlo) o giros fáciles, según se hizo corriente en la guitarra popular. Estas fórmulas provienen de la simplificación que la notación en tablatura aporta a la polifonía del laúd y de la vihuela desde el primer tercio del siglo XVI, en cuya época se comienza a tocar los acordes *de golpe*, como dice Bermudo (acordes dados por rasgueo o movimiento rápido de la mano sobre las cuerdas). Pero está claro que no puede remontarse demasiado lejos la boga de la guitarra acompañante (no polifónica), sino que ha de ser posterior a la divulgación de la monodía acompañada, desde el siglo XVI avanzado, cosa ya regular en el tratado del Doctor Juan Carlos (Amat, 1596), que enseña a *tañer rasgueado* las guitarras de cuatro y cinco cuerdas.

PÁGINA 383. PRECURSORES DE LA VIHUELA RENACENTISTA EN ESPAÑA. (Véase la nota a la p. 376). No se conoce bien la participación española en el arte de los vihuelistas antes de que apareciesen los primeros libros en tablatura, que proceden, en gran parte, de los italianos en tablatura de laúd, arte que quizá conocía ya Diego del Puerto en su "Portus musicae", en 1504, libro enteramente perdido. La aparición del vocablo *vihuela,* renovada en el siglo XVI para designar aquel arte es un hecho que ha inducido a multitud de interpretaciones equívocadas, porque no se quiso ver que, aunque el arte del laúd se tocase en el instrumento guitarra, esta se modificaba en el número de sus cuerdas, a fin de dar cabida a la polifonía de aquél, con lo cual resultaba útil no seguir llamándola guitarra, sino con el nombre, también castizo, de *vihuela,* aunque no se tratase de la vieja *vihuela de arco* ni de la *vihuela de peñola,* tocada con plectro, como hará la bandurria, que estudia Bermudo juntamente con las vihuelas de diverso número de cuerdas, y como lo hará la *chitarra battente** en Italia en el siglo XVII, especie de guitarra con dorso combado y escotaduras hundidas, de cinco a siete cuerdas dobles, de metal, tocadas con plectro, en trémolo, de donde su nombre *—battere, battre, batimiento, batería—,* instrumento que al parecer no se empleó nunca en España, aun cuando haya dejado en la América hispánica derivados populares que se conocen en México como *vihuelas.*

Los predecesores de los vihuelistas fueron los guitarristas que abundaban en las cortes de Castilla, Aragón y Navarra en los primeros años del siglo XV, designados unos como "ministrer de guitarra" y otros "ministrer de laut"; unos netamente españoles, como Juan de Palencia o Rodrigo de la Guitarra, otros sin duda flamencos, como Hans de Loge (MENÉNDEZ PIDAL: *Poesía juglaresca...* p. 286). ¿Cómo era la música que tañían unos y otros? Desde luego hay que desechar la idea de que la de guitarra fuese solamente *rasgueada,* porque cuando los franceses de ese tiempo se refieren a música rasgueada de guitarra lo especifican claramente diciendo *raclée.* "Como el archivo privado de los antiguos reyes de Castilla está totalmente perdido (acaso por culpa de los disturbios de las Comunidades) no podemos reunir indicaciones completas de la juglaría que acompañó el florecimiento surgido en la corte literaria de Juan II" *(idem.* p. 285). En la primera mitad del siglo XV, sin duda, ni el arte del laúd en España, llamado más tarde por Bermudo "vihuela de Flandes", ni el de la guitarra alcanzaban el grado de virtuosidad de los tañederos italianos y franceses de las últimas décadas del siglo, que pasa a los tratados en tablatura de Petrucci y Attaignant. Cuando ese arte, ya tan primoroso, viene a España por Valencia, en la corte del Duque de Calabria y Germana de Foix, sin duda, tampoco, hombres del refinamiento y meticulosidad de Luis Milán ni sus predecesores inmediatos quisieron emplear el viejo vocablo de guitarra, pues que tocaban un arte mejor que el vernáculo en ese instrumento; ni el de laúd, pues que no era el laúd propiamente lo que tocaban. ¿Qué nombre adoptarían, entonces, en una corte italianizada? Pues el mismo nombre que daban al instrumento que tocaban los propios italianos de su tiempo, españolizándolo.

Para saber cual era dicho nombre, basta comparar entre sí a tres autores coetáneos, uno italiano como Castiglione, otro español, como Boscán, otro inglés como Sir Thomas Hoby, que, puede suponerse, sabían bien lo que decían al denominar como lo hicieron a los instrumentos que tenían a mano:

---

* Wölbgitarre en Curt Sachs, guitarra combada. Sobre sus antecedentes, v. SACHS: *Handbuch der Musikinstrumentenkunde,* (Leipzig, 1930. p. 209 *s.)* Francis H. GALPIN: *A Textbook of European Musical Instruments* (Londres, 1937) *(struck guitar, guitarra toscana)* dice, también usada en los Balcanes (¿por gitanos?)

Bella musica... parmi... il cantare alla viola... (Castiglione: Lib. II, XIII) **1518-28.**
Yo estoy mejor con el cantar con una vihuela... (trad. de Boscán, 1534)
But to sing to the lute in much better... (trad. de Hoby, 1561)

En este momento preciso, viola en italiano, vihuela en castellano y laúd en inglés es el mismo instrumento. Cristóbal de las Casas, en su *Diccionario Castellano-Toscano* (Sevilla 1650) corresponde todavía a nuestra voz *vihuela* por la italiana *viola*. Que no se trata de violas de arco se desprende de otros pasajes de Castiglione donde, al desear mencionarlas, las llama por su nombre.* Por otra parte, Firenzuole, en sus "Ragionamenti" (cit. por Cian en su edición de "Il Cortigiano", Florencia, 1894) aclara que la "*vivola* (viola), *o vogliano dir lira*", y *esta* lira, en Castiglione es el instrumento de cuerda que en otro lugar denomina *cetra*, es decir, un instrumento de cuerdas tañidas con los dedos. Falta conocer su forma y detalles de construcción. Para eso viene en nuestra ayuda un dibujante de la época, Marcantonio Raimondi, (hacia 1534) en un precioso aguafuerte que se conserva en el Metropolitan Museum de Nueva York. Raimondi retrata al famoso tañedor Philoteo Achillini** tañendo su viola-vihuela que es... una guitarra de siete órdenes, (de cuerdas dobles): la famosa vihuela de siete órdenes de Bermudo, con sus escotaduras poco pronunciadas, como fué corriente hasta mucho más tarde. De apurar la comparación, la guitarra de Philoteo era instrumento más rico que la vihuela de Bermudo, porque aquella tiene once trastes y esta otra diez, lo cual sugiere que la técnica italiana superaría incluso a la de los españoles. Cuando Milán traduce "viola" por "vihuela" tiene cuidado de añadir "de mano", con lo cual no habría equívoco posible. Tampoco se engañó nadie en su tiempo respecto del instrumento en que tal arte se practicaba y por eso no tardó en resurgir el nombre de "guitarra" en los tratados, mientras que el vulgo siguió denominando indistintamente guitarras a las vihuelas y vihuelas a las guitarras hasta que los eruditos quisieron diferenciarlas entre sí. Pero todavía Melcior, mediando el siglo pasado, decía buenamente: "Vihuela: lo mismo que Guitarra, que es como más comunmente se dice en el día".

PÁGINA 386. "IL CORTIGIANO" y "EL CORTESANO". El libro del conde Baltasar Castiglione "Il Cortigiano", donde se sientan los principios que debe poseer el perfecto caballero que haya de andar por las cortes principescas con desenvoltura y dejando tras de sí una estela de agrado, fué una obra que tuvo en su tiempo inmensa reputación, viéndose traducida rápidamente a otros idiomas y no tardando en ser imitada. El conde Castiglione, o Conde Baltasar Castellón, como se le denominaba en Castilla, (él se firmaba Castillón), escribió su libro en 1518, o, a lo menos, en esa fecha se lo envió al poeta Bembo, a la ciudad de Mántua, para que lo examinara. En febrero del año 1525 vino a Madrid, enviado por el Papa Clemente VII como apoderado y representante suyo cerca del Emperador, por lo cual Castiglione fijó su residencia en Toledo, donde estaba también el poeta catalán Juan Boscán, a la sazón ayo del futuro gran Duque de Alba. Allí se enteró el conde de que habían aparecido impresos sin su consentimiento fragmentos de su libro, cuyo manuscrito había dejado a la Marquesa de Pescara, Vittoria Colonna, que lo había prestado a otras gentes poco escrupulosas. Disgustado Castiglione revisó el libro y lo dió a la prensa de los famosos Aldo, en Venecia, que enviaban las pruebas a Mántua para que las

* Incluso la que él o sus interlocutores denominan *viola a braccio* es una vihuela, porque dice que es aquella, con *i trasti, e sopra quella si posson sonare i canti a 5 e 6* (voces). (Según Doni "La seconda Libraria", Venecia 1551 (nota de Cian). En cuanto a Portugal, hoy mismo sigue denominándose allí *viola* a la *guitarra*.

** G. Philoteo Achillini escribió en 1513 en Bolonia un libro titulado "Il Viridario" donde habla de los tañedores de laúd italianos más notables en su tiempo.

corrigiese Bembo. El libro apareció en 1528 y entre esa fecha y 1533 habían aparecido siete ediciones en Italia. Al año siguiente de la primera edición, Castiglione cayó enfermo en Toledo, donde murió el 2 de febrero de 1529, a la edad de cincuenta y un años.

Parece raro que Boscán no conociese el manuscrito en Toledo, ya que era criado de la casa del Rey, pero él dice que conoció el libro en 1533, año en que se lo envió Garcilaso desde Italia. En diciembre de ese año se le concede privilegio para publicar su traducción, cuya impresión se termina en Barcelona en abril de 1534, no sin que Garcilaso, que había regresado de Italia con el Emperador (tras de su coronación en Bolonia por Clemente) le diese una "postrera lima". Esta traducción de "Il Cortigiano", impresa como "Los cuatro libros del Cortesano" fué lo único que Boscán publicó en vida. Se dice de ella que es "agora nuevamente traduzida". Debe entenderse que está hecha "de nuevas", es decir, por primera vez. En 1873 la "Colección de Libros raros de Antaño", volvió a darla a la estampa por consejo de Don Juan Valera, dirigiendo la edición Don Antonio María Fabié. En su "Antología de poetas líricos castellanos" Menéndez Pelayo (vol. XIII, pp. 79-126) escribió un estudio que ha sido aprovechado recientemente por la Revista de Filología Española" (Anejo XXV) (1942) para una reimpresión. Una edición popular, con prólogo de Augusto F. de Avilés es la de la Compañía Ibero-Americana de Publicaciones, Madrid, 1930-31.

Ediciones modernas del original italiano son las de Vittorio Cian (Florencia, 1894) con abundantes notas, que Menéndez Pelayo recomienda, y la de Michele Scherillo (Milán, 1928). De sus traducciones mencionaremos la inglesa de Sir Thomas Hoby (Londres, 1561) reimpresa en la colección "Everyman Library" al cuidado de Ernest Rhys. Otra traducción inglesa es la de Leonard Eckstein Opdycke, reimpresa por Edward Bierstadt en Nueva York en 1901. La traducción francesa publicada en Lyon por Denys de Marsy en 1537 era una reimpresión de la traducción de Jacq. Colin, reimpresa también en París en 1546. Multitud de ediciones italianas antiguas pretendían reconstituir en su integridad la obra original, con lo que le añadieron pasajes apócrifos. La Public Library de Nueva York posee más de cincuenta, entre italianas y en otras lenguas.

Aparte del interés que la obra tiene en sí misma, porque muestra con fidelidad que parece indudable la vida italiana del Renacimiento, en diálogos entre sus personajes más conspícuos como los duques de Urbino, Juliano de Médicis, Pietro Bembo, César Gonzaga, Gaspar Pallavicino, el Aretino, Bernardo Bibiena y otros, desde el punto de vista musicológico su interés es no menos grande por la referencia que hace a las danzas, los instrumentos e ideas sobre la música en esta fecha temprana del siglo XVI, en pleno Renacimiento. La comparación de su vocabulario con el de las traducciones contemporáneas en castellano, francés e inglés es útil por diversas razones, alguna de las cuales ha quedado apuntada en notas anteriores.

Entre las imitaciones que "Il Cortigiano" tuvo en español, en su tiempo, merece citarse "El Galateo" de Juan de Mena y, aunque inferior a la de Boscán, se señala la traducción con modificaciones por Lucas Gracian Dantisco bajo el título de "El Galateo español". "Grandes pretensiones mostró el valenciano don Luis Milán al escribir con el mismo título que el de Castellón, un libro que también trata de las cualidades que deben adornar a los caballeros y a las damas, y donde se dilucidan muy por extenso las cuestiones de amor, alternando la prosa con el verso, en las seis jornadas en que está dividido este libro" (p. LXV del prólogo de D. Antonio María Fabié). Castiglione dividió su obra solamente en dos libros, que fragmenta en párrafos numerados al modo de capítulos, pero Boscán prefirió la subdivisión en cuatro libros y cada uno en varios capítulos (once el primero y siete los demás).

Milán había probado fortuna en las letras (si así pueden llamarse) redactando un librillo, impreso en Valencia en 1535 (al tiempo de "El Maestro") que fué su *Libro de*

motes de damas y caballeros, Intitulado el juego de mandar. Compuesto por Don Luis Milán. Dirigido a las damas", (imprenta de Francisco Díaz, Romano, en la metropolitana ciudad de Valencia, en el año de Mil y D xxxv, a xxviii días del mes de octubre). El librito, que se imprime a continuación de *El Cortesano* en la edición de Rivadeneyra, en Madrid, 1874, para la "Colección de Libros Españoles raros y curiosos" (Tomo 7º), publicación recomendada por Barbieri, consta de pocas páginas en las cuales se insertan los tercetos que los caballeros dirigen a las damas forzando las consonantes; de tal manera que en la copla de respuesta resulte algún despropósito a la proposición del primer verso. El ingenio de Milán parece aquí bastante záfio, y si era del gusto de las damas y caballeros de la corte de Germana de Foix, no cabe alabarles mucho el gusto. Por ejemplo, alguien dice: *"Descalzaos los zapatos"* y se le contesta: *"Y si os hieden vuestros pies— Calzaros bien al revés".* En otra ocasión: *"Limpiaos vuestros ojos— Y pestañas— Que están llenas de lagañas".* Otras veces la dama expone el terceto entero y el caballero responde, tomando pie en la última palabra de aquél. El juego se practicaba así en España todavía en las primeras décadas del siglo actual con el nombre de "Juego de los Estrechos", en un día señalado del año (el primero de noviembre, en Madrid) pero ya no se improvisaban los versos, sino que se imprimían en papelitos que, doblados, se sacaban a la suerte. Un juego parecido debió de ser el de las "cossantes" gallegas, según se apuntó en su lugar.

El *Libro intitulado El Cortesano, compuesto por D. Luis Milán* fué impreso "en la insigne ciudad de Valencia, en casa de Juan de Arcos, corregido a la voluntad y contentamiento del autor. Año MDLXI Vt Blasius Navarro". (Rara suerte la de esa imprenta, para Milán!). Es una especie crónica de los juegos que ocurrían en el palacio y huertos de la reina Germana y el real duque de Calabria, con Don Luis Milán como uno de los personajes principales y otros caballeros D. G. Gilot (Gilote), el poeta Joan Fernández de Heredia y su mujer, Francisco Fenollet y otros más, que quizá fueron gentes de categoría en aquella corte, en la cual aparecen desde la primera jornada (el libro tiene seis, la sexta mucho más larga que las anteriores), la reina Germana y el duque. Pero en 1561 hacía veintitrés años que había muerto la reina, poco después de imprimir Milán su libro de vihuela, y hacía diez que había muerto el duque, cuyo virreinato había durado más de veinte años. Por eso Milán habla en su libro de "aquellas damas y caballeros de aquellos tiempos". Bien pudo ocurrir que Milán, que por entonces debería tener sesenta años poco más o menos, si como piensa Morphy nació a fines del siglo xv o comienzos del xvi, pusiees en su libro más proporción de fantasía que de realidad. Los diálogos que, al modo de Castiglione, se establecen en su "Cortesano" lo ponen a la par de los duques: "Dixo el Duque", "Dixo Don Luis Milán", lo cual, a tantos años de distancia, pudo ser verdad o no tanta.

Milán considera necesario explicar el por qué de redactar esa imitación tan poco afortunada del Conde italiano, que viene a mostrar el provincialismo de la corte valenciana, aunque ello pudiera ser defecto de Milán y no de la realidad. En la p. 4 dice: "Este caballero armado cortesano que por presente doy, hice de la manera que diré: hallándome con ciertas damas de Valencia, que tenían entre manos "El Cortesano" del conde Baltasar Castellón, dixerón qué me parescía dél. Yo dixe: *"Más querría ser vos conde— Que no Don Luis Milán— Por estar en esas manos— Donde yo querría estar".* Respondieron las damas: Pues haced vos un otro, para que alleguéis a veros en las manos que tanto os han dado de mano.* Probé hacelle y he allegado a tanto, que no le han dado de mano, sino la mano para levantalle"... Algunas menciones que hace de canciones y *seraus* tienen cierto interés, particularmente la gran fiesta que describe en un huerto y que es una especie de ballet sobre la historia de Cupido, con su correspondiente: *"Bien*

* ¿Alude con ello Milán a un estado precario de su fortuna?

venga el magio— El confaloner selvagio" y en cuyo reparto aparece él como Miraflor de Milán; bebe el agua de Cupido y dice sutilezas, amén de otras gracias no tan sutiles. En algún momento toma la vihuela para acompañar al canto, mientras que en otro tañe para echar fuera el demonio de la envidia, que supone que atormenta "el cuerpo de Joan Fernández, como hacía el arpa de David al rey Saúl".

Merece mencionarse que en una ocasión Milán se denomina a sí mismo Milá, como es costumbre en las provincias de Levante y en otra, la reina le dice: "por vida de don Pedro Miláns, vuestro primo". Por su parte, el Duque dice en otra ocasión: "Bien muestra en su hablar Don Luis Milán que los milanes vinieron de los griegos como Hércules en Italia" (¿se referiría a la familia de los Milanes?). Finalmente, añadiré que Gil Polo, en "La Diana Enamorada" (Valencia, 1564) lo llama Millán, apellido más español que Milán, en unos versos que parecen hacer eco a aquellos insertos en el texto (p. 386) y que se dicen ser del propio vihuelista:

A Don Luis Millán recelo y temo
Que no podré alabar como deseo,
Que en música estará en tan alto extremo
Que el mundo le dirá segundo Orpheo.

Después, el olvido. Morphy menciona hasta diez historiadores del reino de Valencia entre 1564 y 1855 sin que sus escritos arrojen luz sobre el origen y primeros años del notable músico. La cronología que Morphy da, a partir del año 1502, en que Don Hernando de Aragón, hijo de Don Fadrique, último rey de Nápoles, depuesto por Fernando el Católico, viene a España como Duque de Calabria en calidad de prisionero, hasta 1561, año de la publicación de "El Cortesano", no es muy importante y contiene errores de fechas. Tras de morir la reina Isabel en 1504, Fernando el Católico se casó con Germana de Foix, hermana de Luis XII de Francia, la cual tenía entonces (1506) dieciocho años. Fernando muere en 1516 y en el testamento decreta la libertad del duque de Calabria. Germana se casa en 1517 con el duque de Brandeburgo, que murió en 1525 y al siguiente vuelve a casarse con Don Hernando de Aragón quien, en 1528 presta juramento como virrey de Valencia. Muy aficionado a la música, poseía una notable colección de instrumentos que ha sido estudiada en la "Revista de Archivos" (*Instrumentos músicos del Duque de Calabria*, Tomo I, pp. 187 *ss.* Madrid, 1871). Sobre Milán, v. J. B. TREND, *Luis Milán and the vihuelistas"* (Nueva York, 1925)

PÁGINA 389. SOBRE LA "GUITARRA MORISCA". Es posible que uno de los tópicos más generalizados acerca de la "guitarra morisca", que habría sido el instrumento antecesor de la guitarra más tarde divulgada en España, tenga que ser abandonado a favor de mayores precisiones. Probablemente no hay que entender por "guitarra morisca", en las viejas menciones que se encuentran del instrumento, sino una referencia vaga y sin compromiso a un instrumento de cuerdas tañidas con plectro o con los dedos que equivaliese entre los árabes a la "guitarra latina", de mayor antigüedad en Europa y cuya forma, según se ve en las Cantigas, es la de instrumento con escotaduras y dorso plano. Incluso la adopción del vocablo "guitarra" (o sus similares) por los árabes pudiera no resultar exacta. La información, atribuída al arabista Conde, de que Abu Beker menciona una guitarra de cinco cuerdas con el nombre de *Miurabi* ha resultado falsa, según Henri George FARMER: *Studies in Oriental Musical Instruments*, segunda serie, (Glasgow, 1939), pues que aquel escritor árabe no menciona ni *Kaithara* ni *Miurabi* de ninguna clase. También es falso que Al-Farabi en su tratado "Kitab-al-musiqi" mencione ningún instrumento de esta clase, sino simplemente los dos laúdes de Bagdad y Korasan, de notoria longitud de cuello. Por su parte, Casiri, otra de las grandes autoridades en materias arábigas, contribuyó a la

confusión atribuyendo a Al-Shalali una lista equivocada de instrumentos en el catálogo de manuscritos árabes del monasterio de El Escorial. Estos errores estaban ya señalados por Pigeon de S. Paterne, en 1780 y posteriormente Kiesewetter, con ayuda del orientalista Hammer Purgstall, hicieron mayores puntualizaciones que no recogió Rouanet en sus estudios muy difundidos, donde sigue a través de Soriano Fuertes las primeras referencias mencionadas. FARMER *(op. cit.,* p. 30) dice textualmente: "Hasta ahora ha venido arguyéndose que el vocablo español *guitarra* se deriva del árabe *qitara* (o *qithara,* sustituyendo por th la t con punto suscrito) * mejor que no del griego κιθαρα *(kithara).* Parece ahora que la palabra árabe *qitara* y aun *qithara* solamente estaban empleadas por los árabes cuando se referían al instrumento griego o bizantino,** al paso que *kaithar* se daba al instrumento árabe. Sin embargo, sabemos por el viejo *naubat* de Granada que la palabra *kitara* o *kaitara* era usual entre ellos (según Majmú-al-Aghani, edición de Yafil, p. 61), un diminutivo de la cual *kuwaittra* se emplea todavía en el Mahgreb (vulgarizado en *kuwitra).* Aun Al-Shalahi dice que la palabra *kaithar* es post-clásica y cita una breve definición de Abu Bekr Al Turtushi (m. 1126) que simplemente dice que ese vocablo indica *"un instrumento de cuerdas".* La Relación de instrumentos que se encuentra en el Mafátih, por los siglos IX-X, al que cita Julián Ribera en su obra monumental *La Música de las Cantigas* (Madrid, 1922, p. 51) incluye la *qitara* con referencia al instrumento grecorromano al que atribuye dos cuerdas y en algún caso, tres, asimilándole al *tanbur* (de Korasan, de mástil largo, sin duda, por error). Como al hablar de los árabes de España Ribera "traduce" los instrumentos que encuentra por los vocablos que conoce en castellano no es posible saber qué vocablo representa la "guitarra" entre los instrumentos que según El Secundí se construían en Sevilla en el siglo XIII (p. 72): pero cuando más adelante (p. 82) Ribera menciona los instrumentos de origen árabe que se empleaban en la España musulmana y mozárabe solamente nombra al rabel y al laúd entre los de cuerdas. El Arcipreste de Hita, que era un sabio de su tiempo, erudito y arabista que sabía de lo que hablaba, porque era de lo que veía y oía, sin tener que andarse en "interpretaciones", decía claramente que *"Arávigo non quiere la viuela de arco— Çinfonía é guitarra non son de este marco".* Es decir, que la guitarra propiamente dicha, sin calificativos, no tiene nada que hacer con los árabes. De manera que cuando en otro lugar habla de la "guitarra morisca" se entiende bien que, como era propio a las generalizaciones poco circunstanciadas de su época, entiende por eso un instrumento morisco "como las guitarras", que es todo lo que puede deducirse de las ilustraciones de las Cantigas.

- PÁGINA 391. LA ANTIGÜEDAD DEL ARCO EN EUROPA. Según Kathleen Schlesinger en sus notas a la traducción inglesa del libro de Otto Anderson *The Bowed Harp* (Abo, 1930) la primera vez que se encuentra un arco en Europa, perteneciente a un instrumento de cuerdas, es en una cajita de marfil que se conserva en la Colección Carraud de Florencia, la cual data, sin duda para la comentarista, del siglo IX. Esto adelanta un siglo a las apariciones del arco en el salterio de Hainault, que es del año 980. Sin embargo, Joseph Yasser en su obra *A theory of evolving Tonality* (Nueva York, 1932), p. 67 *n.* dice que Venantius Fortunatus (530-609) obispo de Poitiers menciona un crwth galés de seis cuerdas, "cuatro tocadas con un arco y dos con el dedo pulgar, a modo de acompañamiento". El arco mencionado en el texto, del siglo VII (o quizá antes), aparece en un muro pintado al fresco en el monasterio griego de Baouït (Bawit) en el Africa del Norte. (K. SCHLESINGER, *Significance of musical instruments in the evolution of Music,* Oxford H. of M. Intrd. Volume. p. 105). No hacemos aquí ninguna mención de los arcos orientales, pues que

* Por razones tipográficas suprimimos los signos diacríticos en estos vocablos árabes.
** Así decían también *lur* a la *lyra* griega.

solamente nos referimos a la música europea. Sin embargo, merece recordarse que las grandes culturas cretense, egipcia y las del Asia menor *carecían* de instrumentos de arco, desconocidos también en Grecia, y en Europa en los primeros siglos de la Era cristiana.

PÁGINA 396. La identificación del Dr. Juan Carlos, autor del tratadito de "Guitarra española y Vandola" que tanta importancia tuvo en el siglo XVII para las técnicas de la guitarra de cinco cuerdas (conocida como "guitarra española") procede del libro del Ilmo. Señor Don Félix TORRES AMAT: *Memorias para ayudar a formar un Diccionario crítico de los escritores catalanes...* (Barcelona, imprenta de Verdaguer, 1836). El Sr. Amat era obispo de Astorga y prelado doméstico de su Santidad. Fué él quien hizo una traducción de la Biblia en lengua castellana (sobre ella v. Boletín de la R. A. E. abril de 1921, p. 153). En el libro se habla de varios Amat, entre ellos de D. Félix Amat, tío y padrino del obispo Torres Amat, que le dedica no menos de veinte páginas. No se dice si los demás son también de la familia. A partir de la p. 37 se habla de "Amat (Juan Carlos), natural de Monistrol, cerca de Montserrat, médico ordinario de aquel monasterio. Vivía en 1622 y está enterrado en la iglesia parroquial de su patria..." Menciona los maestros en medicina del doctor y de sus libros "Fructus medicinae ex variis Galeni..." reimpreso varias veces (sin mención de año) y "Los quatrocients aforismes catalans" (sin mención de fecha, ni la de su traducción castellana) muchos de los cuales han pasado al dominio común porque se los enseñaba a los niños en las escuelas. Más tarde escribió un "Tractatus de peste", impreso en Barcelona, sin mención de fecha y otro "Tratado de las heridas de cabeza" (Barcelona, 1588) y, "finalmente, la guitarra española de cinco órdenes la cual enseña de templar en estilo maravilloso, fué impresa en Barcelona en 1674 (sic) por Cormellas, en 8º y reimpresa en Gerona". El Ilustrísimo señor obispo retrasa demasiado la publicación del librito, al que, por lo contrario, varios escritores se han afanado en lanzar antes del "imprimatur" autorizando su edición, que va firmado en 1596. O el doctor enterrado en su patria no es el mismo de la guitarra o este vivía aún en 1639, fecha de la carta que le endereza Fray Leonardo de San Martín en la edición de Gerona de 1639 (?). En los sonetos encomiásticos se le denomina simplemente "Carlos", y ni Fray Leonardo, ni el propio autor ni sus impresores lo mencionan sino por "Juan Carlos", aunque se añada "De Monistrol". (V. también: F. PEDRELL: *Musichs vells de la terra*, R. M. C. enero-febrero 1906. Barcelona.)

PÁGINA 401. *Nota 10.* Curt SACHS: *The History of Musical Instruments* (New York, 1940. p. 251) menciona relieves elamitas en yeso del siglo VIII a. c. con laúdes pequeños, toscamente representados. El instrumento de la figura 14, en la página colateral es más bien una cítola como la que toca Perdigon en el ms. del siglo XIII, rep. pór Jean BECK: *La Mus. des Troub.* plancha XI.

PÁGINA 403. *Línea 16.* Léase: y podía. *Línea 24.* Léase: Ishac.

PÁGINA 413. "I Padri della chiesa e il Teatro latino". "La Chiesa e il nuovo Dramma", en D' ANCONA: *Origini...* Libro I. Cap. II, y Karl VOSSLER: "La Antigüedad clásica y la poesía dramática de los pueblos románicos" en *Formas literarias...* (Buenos Aires, 1944). El ensayo es interesante por cuanto se refiere al teatro medieval, la lauda representada, la pastoral etc., en conexión con las primeras "opere in musica".

PÁGINA 418. Para los títeres en general, véase: Allardyce NICOLL: *Masks, Mimes and Miracles* (Londres, 1931, con bibliografía). H. M. SCHLETERER: *Das deutsche Singspiel* (Ausburgo, 1863). Comedias con marionetas, *Puppenspielen* en Alemania entre 1650 y 1750, con referencia a los títeres en Inglaterra, Francia, España e Italia. Respecto a España: Américo CASTRO: *La palabra "titere"* (Modern Language Notes, noviembre, 1942).

PÁGINA 426. Sobre las canciones de los *fous* (foles, en Berceo): L. E. ARNAUD: *The sottes chansons in M. S. Douce 308 of the Bodleian Library* (Speculum, 1944, p. 68). La mala reputación de los "sacristanejos de mala picanna" procede de muy antiguo, en competencia con los subdiáconos medievales. Podría trazarse su ascendencia a los "sacerdotes" eunucos de la diosa Cibeles que tan ágriamente trata Luciano en sus burlas. Para este género de perversiones en la iglesia de Theona, v. LA PIANA: *The Byzantine Theater* (Speculum, abril, 1936, p. 194 *s.*). En BERCEO: *El sacristán impúdico* ("Los Milagros de Nuestra Señora" II. *"El enemigo malo... corrompió al monge, fizo lo fornicario"* (E. 78).)

PÁGINA 427. Para la fiesta del obispillo, en España. v. R. MITJANA: *Histoire...* p. 1934. En la "Festa della Cornomania" que hacían el *sabato in Albis* las dieciocho diaconías de Roma (primera mitad del siglo XII? y antes) se cantaba: *Eja, preces de loco — Deus, ad bonam horam* (Laudes *"sub folloniam"*). M. APOLLONIO, *Storia...* p. 60.

PÁGINA 427. *Línea 37. Unum ex suis notissimae turpitudinis qui una cum veste pudorem pariter exuerat, nudum ut natus erat, in ecclesiae solio collocarunt.* (La PIANA, *ditto.* p. 195)

PÁGINA 434. Sobre el empleo del idioma francés por San Francisco, véase: JORGENSEN, Johannes: *Frans af Assisi,* (1907, trad. inglesa *Saint Francis of Assisi).*

PÁGINA 451. *Línea 34.* Nota 8, léase cap. VI.

VOLUMEN II.

PÁGINA 230. *Línea 30.* Sustitúyase esta línea por:

era lo propio del clavicembalo con registros especiales.

INDICES

INDICE DE MATERIAS

Abellimenti, 390, 397 *n.* 8.
Adcantus, 168.
Academias, 152, 174 *n.* 18, 426.
Academia del Buen Gusto, 157, 160, 162 *s.*, 173 *n.* 4.
Academia de las Buenas Letras, 161.
Academia de los Desconfiados, 161.
Academia Española (de la Lengua), 161, 174 *n.* 21.
Academia de la Historia, 161.
Academia de Música Antigua, (Londres), 143.
Academia de San Fernando y de las Bellas Artes, 153.
Academia de las Tres Nobles Artes, 153.
Acción y reacción, (en el arte), 97.
Acento (de la palabra), 108.
Acordes "plaqués" o golpeados, 326.
Affetto, Affetuoso, 308.
Afrancesados, 180, 197, 435.
"Agrémens" (en el estilo social), 53.
Agréments (en el clave), 25, 131.
Aísthesis, 411.
Alberti (bajo de), 130.
Alegría (en Beethoven), 316.
Alemán, arte nacional, 252, 275.
Alemanda, 469 *n.*
Alemanidad *(deutschtum)*, 76, 86.
Alla turca, 335, 340.
Aloofness, 45, 351.
Amateur, 54 *n.*, 389.
América, 16.
América, Estados del Norte, 16, 20.
Amigos (de Beethoven), 294 *n.* 6.
Amor (concepto romántico del), 314.
Amor libre, 406.
Anastigmatismo (en el Greco), 265 *n.*
Ancien régime, 54 *n.*
Andaluz (canto, bolero, polo, caña, etc.), 177.
Antepasados de Beethoven, 258 *n.* 2.
Anticlásico, 246.
Antiques, 147.
Antítesis romántica (real vs. ideal), 257.
Apasionado, 390.
Arbol de la Libertad, 114.
Arcaísmo, 223.
Arco (antigüedad del, en Europa) 478 *n.*
Armonía favellata, 390.
Armónica, 324.
Arioso, 82, 83, 96, 229, 240.
Arisos (optimus, primarius), 22.
Aristocracia (como clase), 22.
Arpicordio, 323.
Arsis y tesis, 253.
Arte (como artificio), 31.
Arte (en función de la sociedad), 423.
Artes (del lenguaje e ilustrativas), 257.
Ascendencia flamenca de Beethoven, 258 *n.* 2.
Asociación (de juglares), 457 *n.*
Asociación de óperas, 194.
Assise tonale, 377 *n.* 5.
Ateneos, 426.
Auditor (nivel del), 245.
Auditor (sus derechos), 250.
Audición coloreada, 261.
Aufklärung (período de la), 29, 49 *s.*, 66, 234 *n.*, 254.
Aufkärung arábiga, 433 *n.*
Autos sacramentales, 188, 429.
Ay! Linos!, 71.
Ayr, Ayre, 139.

Bailarines serios, 193.
Baile inglés, 190.
Baile trágico, 193.
Bailes (en la escena), 187, 192.
Bajo continuo, 135, 171, 288 *s.*
Balada, 412, 432.
Balada (alemana), 81 *n.* 414, 428.
Ballad, 139.
Ballad Oper, 70, 139 *s.*
Ballet Comique, 280.

Ballet de Cour, 56, 160.
Bandido generoso (el), 413.
Bárbaros, 84, 91, 122 *n.* 1, 221.
Bardos, 453 *n.*
Barockes Zug, 259 *n.* 5.
Barroco (Opera clasicista en el), 95.
Barroco (período), 25, 151, 158.
Barroco (principio del), 257.
Barzellette, 461, 466 *n.*, 456 *n.*
Beau esprit, 390.
Beau ideal (de Cimarosa), 440 *n.* 10.
Beau ideal (antique), 440 *n.* 10.
Bebung (balancement, vibrato, tremolo, en el clavicordio), 132.
Beggar's Opera, The, 92, 95, 141.
Behavior, 212.
Bel canto, 393, 394, 442.
Belles Lettres, 54.
Belleza (como actividad espiritual), 35.
Belleza ideal, 113, 126 *n.* 56, 156.
Belleza natural, 113, 156.
Bienséance, 40, 43, 212.
Black roman, 427.
Bohemia *(quartier latin)*, 413.
Bon sens, 42.
Bon ton, 213.
Bourgeois de qualité (homme sensible, homme de goût), 50 *n.* 29.
Brunettes, 105.
Buen gusto, 25, 41 *n.*
Buen gusto, (Academias del), 25 *n.*
Buen Retiro (Teatro del), 183, 187.
Bufones (en la corte isabelina), 141.
Bund, bunde, 73 *s.*
Burguesía (clase burguesa), 21, 22.

Cabalgatas, 412.
Caballeritos de Azcoitia, 166.
Caballero andante, 220.
Cadencias, 354.
"Ça-ira", 118.
Calata, 465 *n.*
Calieches, 453 *n.*
Camino de Santiago, 376.
Campo Formio (Tratado de), 128.
Canario (danzas de carácter español), 469 *n.*
Canción popular (en Francia), 124.
Cancioneros, 165.
Canciones de ledino, 446 *n.*
Canciones de gesta, 434, 449 *n.*
Canciones trovadorescas, 455 *n.*
Canon, 349.
Canon (en Beethoven), 369.
Canon (rota, chace, caccia), 451 *n.*
Cante flamenco, 447 *n.*
Cante jondo, 447 *n.*
Canti carnascialeschi, 456 *n.*
Cánticos espirituales, 78.
Cantiga, 29.
Cantiga (acentuación grave de la voz), 457 *n.*
Cantigas de troteras, 452 *n.*
Cantilena, 390, 393.
Canto (dado), 466 *n.*
Canto (en redondo), 451 *n.*
Canto (fermo), 469 *n.*
Canto (paralelo y contrario), 459 *n.*
Cantos populares austríacos, 267.
Idem (en Beethoven), 293 *n.* 4.
Canzona, 288, 295 *n.* 25.
Canzona da sonare, 468 *n.*
Caños del Peral (teatro de los), 182, 189 *ss.*
Capacidad dinámica (de la estética), 37.
Capital y Trabajo, 316.
Caprichos (de Goya), 439.
Caracteres (barrocos), 159.
Caracteres (clásicos), 159, 206 *ss.*
Caracteres (románticos), 158, 106 *ss.*, 238.
Caracteres (prerrománticos), 174 *n.* 1 *s.*
Caracteres (primarios, dominantes), 28, 40, 57 *n.* 12.
Caracteres (secundarios), 28, 57 *n.* 12.
Carmina burana, 447 *n.*, 453 *n.*
Carolas (en Gonzalo de Berceo), 459.
Castrati, 392.
Cátaros, 74, 88 *n.* 14.
Caveau, le, 106.
Ceguera (de Homero), 250.
Células (armónicas, melódicas, rítmicas), 307, 343.
Célula expresiva, 364.
Célula generatriz, 337 *s.*
Cénacle (Petit), 429.
Cenáculos y cafés, 312, 425.
Centro *(centrum)*, 206, 295 *n.* 18.
Ciclos culturales, 29.
"Cien Días", 18.
Ciencia (sentido progresista de la), 24.
Ciencia (teoría de la), 63.
Ciencias (clasificación de las), 217.

Cinematógrafo, 232, *n.* 27.
Cisma (literario), 403.
Cítara, 444 *n.*
Civilización (china), 28.
Civilización (hindú), 28.
Civis Romanus, 23.
Claro-oscuro (en el piano), 135.
Clase (de artistas), 42.
Clase ociosa, 25.
Clases (sociales), 216.
Clasicismo-Romanticismo (su antítesis), 129 *n.*, 158, 208-*ss.*
Clasicismo (de erudición), 24.
Clasicismo e Ilustración, 402.
Clasicismo helénico, 221.
Clasicismo (operístico italiano), 30.
Clasicismo (sinfónico vienés), 30, 275.
Clasicismo (sus etapas en Francia), 60 *n.* 32. 211.
Classicus, classicisme, 86 *n.*, 229 *n.* 7.
Clave de colores, 111.
Clave italiano (su decadencia), 130.
Clave-piano, 134 *n.*, 148 *n.* 5.
Clave vertical, 134 *n.*
Clavecin organisé, 132, 133 *n.*
Clavicémbalo con registros, 131.
Clavicémbalo (de tres órdenes), 132 *n.*
Clavicémbalo (piano y pluma), 132 *n.*
Clavicornios, 134 *n.*
Cocarde, 118.
Colegio de Nobles (en Madrid), 429.
Colonias (españolas de Ultramar), 180.
Color en las tonalidades y en los instrumentos, 111, 260, 292.
Color local, 402.
Colores (teoría de los, en Goethe), 231 *n.* 15.
Collegium Musicum, 46 *s.*
Comedia con arietas, 107, 110, 142, 182.
Comedias de figurón, 161.
Comedias de santos, 188.
Comédie-Ballet, 99.
Comma pitagórica, 163.
Commedia all improviso, 100.
Commedia dell'arte, 42, 100, 141, 122 *n. s.*
Complacencia desinteresada, 45.
Complaintes, *n.* 9.
Composición de música, 188.
Conceits, 223.
Concert des Amateurs, 116, 238.
Concert Spirituel, 116, 378.
Concert de symphonie, 116.
Concertante, estilo, 274.
Concertini, 352.
Concerto grosso, 282.
Concerto (en Beethoven), 353.
Concerto sinfónico, 352, 354.
Conciencia burguesa, 63 *n.*
Conciencia religiosa, 25.
Concierto espiritual, 44, 47 *s.*
Idem (en Madrid), 187 *ss.*, 189.
Concierto sinfónico, 17, 25.
Conciertos (sus diferentes instituciones en Europa), 46 *n. ss.*, 85.
Conciertos del carbonero *(small coal boy)*, 143.
Conciertos "de pago", 189.
Conciertos instrumentales (en el siglo XVI), 280.
Concilio (de Trento), 163.
Concubinato, 406.
Confesiones (Rousseau), 413.
Confort, 215.
Confusión de los géneros, 419.
Conmueve (arte que), 274.
Connaisseur, 56, 389.
Conocimiento puro, 37.
Conocimiento racional, 37.
Conservador, 431, 433, 442.
Conservatorio (de París), 17, 49 *n.* 3, 62.
Construcción motívica, 359.
Construcción periódica, 359.
Construcción tonal en cuartas, 377 *n.* 5.
Consulado vitalicio (de Napoleón), 420.
Contenido (en la Música), 9, 273, 363.
Contenido (en la obra de arte), 38.
Contenido (estético), 36.
Contrapunto (Estudios de), (Beethoven), 293 *n.* 1.
Contraste dinámico, 288.
Controbar, 458.
Convenciones (en el arte), 57.
Convenio social, 23.
Convention Nationale, 17.
Copyright, 209.
Coquillards, 57.
Corno di bassetto, 292.
Correspondencia (de las sensaciones), 255, 261 *n.* 19.
Cortesano (El), 474 *n.*
Cosantes bailadas, 454 *n.*

Costumbrismo, 144.
Coup de vent (manera de peinado), 20.
Couplets, 101.
Creación artística (sus motivos, eficientes, auxiliares), 38, 156.
Creación poética, 218.
Crescendo (en Monteverde), 282.
Crescendos (de Rossini), 389, 396 *n.* 5.
Cristianismo (en la literatura española), 430.
Crítica, 27, 38.
Crítico musical, 372.
Cromo, 107.
Cuadro de Historia, 396.
Cuaresma (conciertos cuaresmales), 191.
Cuerno de Oberón (el), 388.
Cultura (egipcia), 28.
Cultura (griega), 28.
Cultura (mesopotámica), 28.
Cursi, 215.

Chacona (orígenes de la), 462.
Chanson de geste, 71.
Chanson française, 287.
Chanson grivoise, 105.
Chanson (polifónica), 105.
Chansonniers (de cabaret), 106.
Chansons à boire, 141.
Chanzon, 463*ss.*
Chanzoneta, 464*ss.*
Charitas, 219.
Chef d'oeuvre, 215.
Chest of viols, 282, 294 *n.* 14.
Chifonía, 458.
Chitarra battente, 473 *n.*
Christian gentleman, 55.
Churriguerismo, 152, 173.

Dandys, 147.
Danza (en las Iglesias), 449 *n.*
Decadencia, 97.
Decadente (arte), 87.
Decires y diálogos, 182.
Decorum, 41, 52, 203, 206, 212, 245, 370.
Dedicatorias, 339.
Deleitante, 390.
Derechos del Hombre (Declaración de los), 20, 22, 63, 120.
Desarrollo dinámico, 336.
Desastres (de Goya), 439.
Desdoblamiento (del escritor), 256.
Desdoblamiento (de la personalidad), 33.
Desdoblamiento (de la realidad), 33.
Deseo, 37.
Desprendimiento (de la realidad), 45.
Destino (hado, en el Romanticismo), 320 *n.* 12.
Devenir (en el arte), 284.
Dialectos, 88 *n.* 13.
Dialectos (de la juglaría), 454 *n.*
Diario (íntimo), 413.
Diario de los Literatos de España, 162.
Diario de México, 134.
Diccionario de Autoridades, 161.
Diccionario de Grimm, 221.
Diccionario de Grove, 230 *n.* 11.
Diccionario de Oxford, 223.
Dictionnaire critique et raisonné des etiquettes de la cour, 136.
Dictionnaire historique des musiciens, 126 *n.* 57.
Dictionnaire historique et critique (Bayle), 31-162.
Dictionnaire philosophique (Voltaire), 31.
Dictionnaire de Musique (Rousseau), 31, 227.
Dictionnaire de Musique Moderne (Castil-Blaze), 133.
Diccionarios, 143.
Didactismo (poemas didácticos), 144.
Dies Irae, 304.
Difusión (en el arte), 24.
Dinámica del lenguaje, 365.
Discípulos (de Beethoven), 270.
Disonancia (teoría clásica de la), 311.
Disonancias constructivas o tectónicas, 366.
Divertissements, 100, 124 *n.* 24.
Divinidad (concepto de la d. en Beethoven), 309, 316.
Divos, 390.
Dizionario della Musica (P. Gianelli), 131.
Doble escape (Erard), 135.
Dualidad (entre objetivismo y subjetivismo) (Goethe), 65.
Durch Leiden Freude, 45.
Drama griego *(drao)*, 218.
Drama religioso, 219, 449.
Dramas Harmónicas, 183.
Dramas de Música, 183; (drama giocoso, drama serio, ópera giocosa, drama cómico por música), 187.
Dramma armonica, 187.

Dramma per musica, 187.
Dramatismo (implícito en la forma sonata), 383.
Drink songs, 141.

Ecole poitrinaire, 221.
Ecole Royale de Musique, 18.
Economía (concepto económico), 22.
Economía (romántica), 316.
Ecurie (musiciens de l'), 117.
Editor, 339.
Efectos descriptivos (en la música polifónica), 295 *n.* 23.
Efectos dramáticos (en la escena), 299.
Efectos (orquestales), 281.
Egloga, 182.
Egloga representativa, 461 *n.*
Ego (en el Romanticismo), 248.
Einfühlung, 320 *n.* 4, 364.
Ekklesía, 22.
Elevación, 33.
Enciclopedistas, 82, 164, 200 *n.* 30, 246.
Encyclopedie (Grande), 49 *n.* 209.
Enlightment (período de la), 49 *n.*
Ensayo, 162.
Ensayos (de Grétry), 114.
Ensueño, 33, 37.
Entremés, 100, 467 *n.*
Entusiasmo, 250.
Entusiasmo (cultura del), 309.
Entusiasmo (romántico), 371.
Entusiastas, 426.
Epater au bourgeois, 44.
Era (cristiana), 28.
Era (musulmana), 28.
Escuelas literarias (del norte y del sur), 419.
Escuela Real de Canto (París), 116.
Escuela de Suabia, 242.
Escultura policromada, 151.
España (como país romántico), 147, 434.
España gótica y oriental, 424.
España pintoresca, 227.
Españoleta, 470 *n.*
Espineta, 133 *n.*
Espíritu fáustico, 428.
Esprit, 53.
Esprit de finesse, 204.
Esprit de géometrie, 204.
Esprit de Système, 29.
Estado poético en la Música, 272.
Estética (actividad), 25, 35.
Estética (de la Ilustración), 27, 89.
Estilística, 207.
Estilo (cambio de, solidario del cambio de técnica), 297 *ss.*
Estilo de vida, 62, 207, 252.
Estilo (elementos del), 207.
Estilo (en el clave y en el piano), 135.
Estilo (idioma estilístico), 308.
Estilo pianístico (transformación), 326.
Estrambote *(strabot, strambotto)*, 455 *n.*
Estribillo interjectivo, 456 *n.*
Estructuración orgánica, 343.
Ethos, 44.
Ethos (de los modos griegos), 71, 111.
Ethos de los tonos, 254.
Eunucos (de la diosa Cibeles), 480 *n.*
Euphuistas, 222.
Europeo (espíritu), 174 *n.* 27.
Evirati, 397 *n.* 17.
Evolución (concepto de la), 22.
Evolución natural, 35.
Excentricidad, 206.
Exotismo pintoresco (siglo XVIII), 409.
Exotismo poético-filológico, 410.
Expresión, 206 *s.*
Extranjeros (en la primitiva Roma cristiana), 446 *n.*
Extravagancia, 215.
Extremismos políticos, 206.

Fábulas, 169 *s.*
Factura, 209.
Falansterio, 414.
Fandango, 190.
Fantasía, 33, 341 *s.*, 466 *n.*
Farsantes italianos, 182.
Farsas *all' improviso*, 141.
Fatalidad *("Fatalité modifiable")*, 23.
Fatalismo, 34.
Faulx-Bourdon, 450 *n.*
Fáustico (aspiración fáustica), 310.
Fáustico, sentimiento, 333.
Favellare in armonia, 140.
Fenomenología (en el Arte), 205.
Ficción, 218 *s.*
Fiesta (del obispillo, en España), 480 *n.*
Fiestas de la Revolución Francesa, 118-123.
Fiestas dramáticas, 183.

Fiestas náuticas, 186.
Fiestas palaciegas, 195.
Fiestas pan-Ateneas, 221.
"Filipinos", 152.
Filisteísmo, 370, 375, 387, 428.
Filisteo *(Philistin)*, 25 50 *n.* 9, 74, 215, 273.
Fioriture, 393.
Folias de España, 469 *n.*
Folklore, 32 *s.*
Folletín, 224, 232 *n.* 27.
Forma autónoma, 206.
Forma (como potencia interna), 36.
Forma (independencia de la), 206.
Forma razonable. Reglas, 206.
Formas escénicas antiguas (su caducidad), 98.
Forminx, 444 *n.*
Fórmulas expresivas e idiomáticas, 362.
Fous, 370, 480 *n.*
Frédons, 124 *n.* 23.
Frisson, 46.
Frolic, 413.
Frótola (Frottole), 461, 466 *n.*
Fuegos de artificio, 288.
Fuerza formativa, 36.
Fuga, 431, 469 *n.*
Fuga (en Beethoven), 347, 350.
Función (cambio de función en los conceptos), 29.
Función (en la actividad artística), 27.
Función (social), 27, 50 *n.* 6.
Futurismo, 44.

Gacelas *(zejel* árabe andaluz), 410.
Gallardas (en España), 465.
Gallego (como lengua poética), 457.
Gedichtet in Töne, 305.
Geistliche Oden, 88 *n.* 8 .
Gemüt, 306, 320 *n.* 13.
Generalbass, 359.
Géneros de salón (cavatinas, barcarolas, romanzas, contradanzas, valses, tirolesas, polkas, fandangos, galops), 107.
Genio, 38 *s.*, 41, 59 *n.* 28.
Genio, como *ingenium*, 42, 206.
Genio, como razón, 42.
Genio, como revelación, 206.
Genio (romántico, concepto del), 320 *n.* 8.
Genios originales (época de los, en Alemania), 233.
Gentilhombre *(gentilhomme, chevalier à la mode, gentleman)*, 59 *n.* 29.
Gewandhaus, 48 *n.* 189.
Glee, 141 *ss.*, 149 *n.* 29.
Giga, 469 *n.*
Giornale dei Letterati d'Italia, 162.
Giros exóticos (en Beethoven), 367.
Giros expresivos nacidos de la imitación, 363.
Goliardo, 370.
Gótico (estilo), 25, 155.
Goût, 25, 39, 41 *n.*
Goût, (sus etapas y desaparición), 51 *ss.* *n.* 10, 157, 212, 245.
Gracia, 156.
Gravitación universal, 25.
Grecia clásica, 23.
Grupos poéticos en Alemania, 242.
Guaracha, 190.
Guitarra, 469 *n.*
Guitarra (cifras de la), 468 *n.*
Guitarra (en España), 472 *n.*, 479 *n.*
Guitarra (latina), 477 *n.*
Guitarra (morisca), 477 *n.*
Guitarra (toscana), 473 *n.*
Gusto, 146.
Gusto (insincero), 250.
Gusto (romántico), 250.

Hainbunde, 73 *s.*, 312.
Hammerklavier, 326, 345 *s.*
Haymarket Concerts, 190.
Hedonismo, 44 *s.*, 60 *n.* 34, 70.
Heiligenstadt (Testamento de), 225.
Heraldos, 453 *n.*
Hermanos Moravos, 78.
High-brow, 215.
Hijodalgo, 215.
Himno (a Hermes), 444 *n.*
Himno (bizantino), 448 *n.*
Hipocrites, 256.
Historia (su interpretación), 63.
Historias de la Música (Hawkins, Burney), 143.
Histriones, 453 *n.*
Hofmusikus, 237.
Honor (concepto calderoniano del), 435.
Honnête homme, 22, 39, 55, 59 *n.* 29, 245.
Hortus conclusus, 213.
Hôtel de Bourgogne, 98.

Humor (en la Edad Media), 371.
Humoresken, 313.
Humorismo, 144, 146, 216, 312, 348.
Humorismo (en Beethoven), 272, 368.

Ideal (idealidad), 157.
Idealismo romántico, 371.
Ideal sonoro, 289.
Idioma estilístico, 308.
Idioma (de los trovadores), 454 *n.*
Idiomorfismo, 23, 96.
Iglesia (medieval), 221.
Iglesia reformada, 77.
Ilusión, 33.
Ilustración, 145, 186, 198, 439.
Illustration (período de la), 49 *n.*
Imágenes (de Epinal), 18.
Imaginación, 33, 37, 342.
Imaginación (artes de), 157.
Imaginación (en el estilo y en la expresión), 206, 207.
Imaginación específica, 211.
Imaginación pintoresca, 210.
Imbroglio, 138.
Imitación, 206, 209, 211.
Imitación (teoría de la), 153.
Imperio (medieval), 221.
Imponderable, 331.
Impresión, 273.
Impresionismo, 57, 231 *n.* 15, 386, 427, 439.
Impresores (de España), 460 *n.*
Impresores (de Portugal), 460 *n.*
Impromptu, 315.
Improvisación (arte de la), 341, 342.
Improvisación ornamental (sus formas: tiento, preludio, toccata, ricercare, glosas, diferencias, variaciones), 248.
Indicaciones expresivas (en Beethoven), 307.
Individualismo, 240.
Individualismo totalitario, 246.
Inefable, 331, 333.
Ingenio de esta corte (Un), 164.
Inmanencia estética, 36.
Inmortal bienamada, 315.
Inquietud (fáustica), 249.
Inquietud (romántica), 249.
Inquisición, 166, 217, 221.
Inscripciones, 409.
Inspiración, 34.
Institut National de Musique, 116.
Instrumental (estilo), 84.
Instrumentos medievales, (repertorio), 276 *n.*, 279.
Instrumentos (sus limitaciones), 299.
Intermezzi, (intermedii), 109.
Intérprete (sus derechos), 250.
Intuición, 206, 244.
Ironía, 219, 272.
Ironía romántica, 261 *n.* 19, 368.
Irregularidades (en la técnica de B.), 266.
Italianistas (en la ópera), 180, 197.

Jardines (ingleses, franceses), 158, 208.
Je-ne-sçay-quoi, 174 *n.* 11.
Jesuítas (expulsión de los), 167, 180, 187.
Jocs partis, 455 *n.*
Jongleurs (v. juglares), 57.
Journal des Savants, 162.
Jóvenes y viejos (melodistas vs. contrapuntistas), 91.
Juglares, 370, 453 *n.*

Kalós kagathos, 39, 59 *n.* 29, 215.
Kammermusik, 68.
Kobzares, 453 *n.*
Komponist, 305.
Kouroi, 154.
Kraftmensch, 76.
Kunst (bildende Kunst), 257.
Kunst (redende Kunst), 257.

Laendler, 67.
Lais, 434.
Lakistas (poetas ingleses), 414.
Laocoonte, 66.
Laudas, 29.
Laúdes (en España), 472.
Laúdes (en Europa), 471 *n.*, 479 *n.*
Lay-man, 215, 273.
Lazzi, 98.
Lengua *de si*, 454 *n.*
Lenguaje estilístico de una época, 364.
Lenguaje romántico, 364.
Lenguas orientales, 424.
Lenguas románicas, 449 *n.*
Ley moral, 310, 318.
Ley natural, 206.
Liberación (por el arte), 44.
Liberal, 431, 433, 442.

Liberalismo político, 310.
"Libertad, Igualdad, Fraternidad", 20.
Libertad (como carácter romántico), 260, 240.
Libertad (como deidad), 114.
Libertad (concepto de la), 39.
Libertad (de imaginación), 211.
Libertad (en el arte de Beethoven), 265, 271 *n.*
Libertad (en el estilo), 211.
Libertad nacional, 310.
Libre examen, 25.
Libre pensador (Beethoven como), 310.
Licencias (en la técnica de Beethoven), 236.
Liceos, 426.
Liebesleid, 317.
Lied, 66 *s.,* 387.
Lied folklórico, 68.
Lied, popularizante *(volkstuemliches),* 68, 79, 88 *s.*
Lied romántico, 81.
Liedertafeln, 387.
Lira, 445 *n.*
Lisboa (terremoto de), 186.
Loas armónicas, 195.
Lumen naturale, 33.
Luterano (espíritu), 240.

Macabro (lo), 412.
Madrigal, 287, 466 *n.,* 470 *n.*
Madrigal (en Inglaterra), 139.
Magazin der Musik (de Cramer), 131.
Mágia (canto mágico), 78.
Magna Carta, 21.
Mal gusto, 25.
"Mala forma", 97.
Manieren, 25.
Máquina de vapor, 63.
Máquinas (en el drama litúrgico), 449 *n.*
Marcha fúnebre, 340.
Marche lugubre (de Gossec), 118.
Marionetas, 149 *n.* 26.
Marionetas (comedias con), 479 *n.*
Marionetas, teatros de, 120.
Marsellesa (Canto de guerra para el ejército del Rin), 119.
Martelé, 135.
Masas (instrumentales), 280.
Idem, su heterogeneidad en el Renacimiento, 280.
Masas en la orquesta, 288.
Máscara, 213.
Máscaras (bailes de), 183, 188.
Mask (en Inglaterra), 139, 148 *n.* 26.
Materia, 361.
Materia musical en Beethoven, 347.
Matices dinámicos (en el pianoforte), 76, 134.
Maya (el velo de), 37.
Mayos (en Toscana), 450 *n.*
Melancolía, 370.
Melodrama, 93, 123 *n.* 8, 168, 175 *n.* 32, 224.
Melodramma (Origini del), 320 *n.* 5.
Melólogo, 170, 175 *n.* 36.
Memoria... de los espectáculos y diversiones públicas (Jovellanos), 179.
Memorias (de Berlioz), 441 *n.* 25.
Memorias (escritores de), 129.
Menus plaisirs, 117.
Messe des Morts, 115, 304.
Minnesinger, 339, 457.
Mistère (mystère, misterio), 71 (v. vol. I, II).
Mitología (clásica), 432.
Mitología (nórdica), 432.
Moda, 320 *n.* 11.
Mogiganga, 100, 102, 468 *n.*
Momos, 454 *n.*
Monarquía (francesa), 16.
Monocordio, 134 *n.*
Moral romántica, 320 *n.* 8.
Morfología, 41.
Mote (cambio de sentido), 464.
Motete, 463.
Motete (con varios textos), 452 *n.*
Motete (flamenco), 465 *n.*
Motés (por motetes), 459 *n.*
Motivo (descriptivo, pintoresco), 287.
Motivo (en la forma sonata), 361.
Motivos románticos (en Beethoven), 271.
Muerte (idea de la), 321.
Mundo (sensible e inteligible), 32.
Muro (prisiones medievales), 21.
Musée des Familles, 104.
Música (como lenguaje), 253.
Música (como revelación), 309.
Música (como síntesis sentimental), 253.
Música (contenido en la), 9.
Música de programa, 210, 228.
Música de sala, 171.

Musica ficta (en instrumentos), 460 *n.*
Música *(imitative et particulière)*, 121, 210, 230 *n.* 11.
Música municipal, 288.
Música "natural", 31.
Música poetizada, 273.
Música turca, 299, 303, 408.
Musicología, 52.
Musikanten, 369.
Musque (Una m. de buscgaya), 460 *n.*

Nacional (carácter), 144.
Nacional (concepto de lo), 140.
Nacionalismo, 87 *n.* 2, 252.
Nacionalismo (en Beethoven), 259 *n.* 7.
Nacional-socialismo, 87 *n.* 2.
Naturaleza, 404.
Naturaleza (como convención), 206-208.
Naturaleza (como sentimiento), 206.
Naturaleza (como tópico), 31.
Naturaleza (el hombre según la), 434 *n.*
Naturaleza (en Beethoven), 313.
Naturaleza (en el siglo XVIII), 31.
Naturaleza (principios naturales en la Armonía), 94.
Naturaleza (sentimiento de la), 157, 207.
Naturaleza, sistema de la, 213.
Naturaleza (su amaneramiento), 80.
Naturalismo, 57, 144, 160, 427.
Necesidad (su sentido en la Historia), 23.
Neoclasicismo, 158, 159, 243.
Neoclasicismo (estética neoclasicista), 155.
Neoclasicismo (francés y alemán), 24.
Neoclasicismo romántico, 432.
Neue Bahnen, 334.
Nibelungos, 87.
Nocturnidad, 412.
Nocturnos, 272.
Nomos, 71, 445 *n.*
No sé qué, 156, 174 *n.* 12.
Notación (babilónica), 446 *n.*
Notación *(neumatique)*, 446 *n.*
Nous poietikós, 33.
Novela (burguesa), 405.
Novela (histórica), 433.
Novela (negra), 407.
Nueva España, 468 *n.*
Nuevo Continente, 320 *n.* 14.

Obbligato, 352.
Objetividad (lo "real"), 206.
Octavas modales, 447 *n.*
Octavilla italiana, 197 *n.*, 200 *n.* 27, 416.
Onomatopeyas, 124 *n.* 23.
Opera-Ballet, 56.
Opera barroca, 160.
Opera buffa 92, 124, *n.* 25, 187.
Opéra Comique, 68 *s.*, 92, 95, 99 *ss.*, 387, 432 *s.*
Opera (como género lírico), 185.
Opera (Crónica de la o. italiana en Madrid), 174.
Opera (gran ópera francesa), 396, 433.
Opera histórica, 432.
Opera in musica, 276 *s.*, 397 *n.* 8.
Opera nacional, 432.
Opera (orígenes en España), 174 *n.* 19.
Oposición tonal y de carácter 335.
Oratorio, 64, 79, 83.
Orbe moralis, 204 *n.*
Orbe naturalis, 204 *n.*
Orchestre de l'opéra, 278.
Orchestre de symphonie, 278.
Orchestre (ou le parquet), 277.
Orgánico (concepto, en la Sonata), 248.
Orgánico (principio o. de la Tonalidad), 276.
Organismo, 71.
Orgullo (en Beethoven), 269.
Orientalismo, 387, 424.
Originalidad, 43, 206.
Orkestra, 276.
Ornamentación, 355, 447 *n.*
Ornamentación (ex tempore), 341.
Ornamentación (melismática), 131.
Ornamentos recibidos *(ornements recus)*, 207.
Orquesta (el vocablo), 276.
Orquesta (concepto), 276.
Orquesta de sinfonía o sinfónica, 281, 293, 383.
Orquesta de teatro, 281, 383.
Orquesta, su organización, 283.
Orquesta, plan orquestal, 284.
Orquesta, como elemento de color y expansión, 284.
Orquesta, en el drama lírico francés, 286.
Orquesta de Bach, 289.
Orquesta de Beethoven, 300.
Orquesta de Gluck, 290.

Orquesta (de concierto), 385.
Orquesta dinámica (de Beethoven), 304.
Orquesta estática (de los clásicos), 304.
Orquesta (moderna), 385.
Orquestaciones (pintorescas), 386.
Outlaw, 216.
Overtura, 129.
Overtura beethoveniana, 290.
Overtura dramática, 290.
Overtura de concierto, 290.
Overtura con programa, 110, 126 *n.* 62.

Paisaje (poetizado), 411.
Pan helenismo, 221.
Pantisocracia, 414.
Pantomima (comedias p. en Grecia, etc.), 141, 182.
Papel moneda, 63.
Papel periódico de La Habana, 133 *n.*
Papisa del Romanticismo (madame de Staël), 422.
Paráfrasis (Liszt), 442 *n.* 27.
Paralelismos (poético-musicales), 417.
Parlamento (inglés), 20.
Parnaso (parnasianos), 97, 427.
Parodias (de la gran ópera), 99.
Parti pris, 390.
Pasapié, 469 *n.*
Passacalles, 469 *n.*
Pasticcio, 17.
Pastoral (en la orquesta), 286 *s.*
Pastorales, 470 *n.*
Pastourelles, 98, 210.
Patetismo, 313.
Pathos, 44, 219.
Patriotismo (obras patrióticas de Beethoven), 259 *n.* 7.
Pavanas (en España), 465.
Pedales, 323.
Pedales-registros, 324.
Peluca, 213 *s.*
Pensador (El), 166.
Pensamiento (actividad pensante), 35.
Pensamiento burgués, 415.
Percepción emocional, 313.
Percepción intelectual, 313.
Perfección (concepto de la p. en la obra de arte), 40.
Periodicidad, 358.
Periodismo, 232 *n.* 27.
Período clásico francés, 85 *n.*
Período clásico vienés, 61.
Período de "los grandes genios" (en el Sturm und Drang), 61.
Perpetuum mobile, 30.
Persona, 213.
Personalidad, 209.
Personalidad (como valor), 312.
Piano de Beethoven, 323-353.
Pianoforte (cembalo col piano e forte, fortepiano, fortpien), 130 *ss.*, 148 *n.* 9.
Pianoforte en España, 177 *ss.*
Pianoforte (grande o de cola) 133, 148 *n.* 326, 355.
Pianoforte *organisé* (con registros), 134, 148 *n.* 5, 324.
Picante, 223.
Pietismo, 74, 77-81.
Piezas de circunstancias, 114.
Pintoresco (en el paisaje), 95, 207.
Pintorescos (tópicos), 207.
Pintura (de la situación dramática, por la orquesta), 285.
Pintura (romanticista, en Inglaterra), 405.
Pittoresque, 224.
Piva, 465 *n.*
Pizzicatti (en Monteverde), 282.
Placer (estético), 37.
Plagio, 162, 209, 229 *n.* 9.
Plantos visigóticos, 88 *n.* 9.
Plateresco (estilo), 151.
Plèyade (poetas de la), 57.
Ploiaphesia, 447 *n.*
Poema didáctico, 170.
Poema sinfónico, 290 *s.*
Poesía ("ingénua y sentimental"), (Schiller), 64, 75, 78, 87 *n.* 3.
Poesía gaélica, 411.
Poesía poetizada, 317.
Poètique de la Musique, 126 *n.* 26.
Poiesis (poësis, actio), 39.
Points, 223.
Polémicas (literarias), 162.
Polémicas (musicales), 163.
Políticas reaccionarias, 206.
Poncif, 215.
Ponderación, 206.
Popularismo (en la canción española, polos, peteneras, rondeñas, marabús), 103.

Popularista, popularizante (no folklórico), arte, 102, 104 *s.*
Pornografía, 406.
Porrectus, 362.
Potationibus cantus, 141.
Potpourri, 142.
Precepto (en la Estética), 39.
Preciosismo, 222.
Prefacio (al «*Cromwell*»), 404.
Prerromanticismo, 160, 242, 402.
Primer Cónsul, 18.
Primera República (francesa, sus fiestas), 116.
Primitivismo, 231 *n.* 15.
Prisiones, 413.
Proceso cuantitativo (sus caracteres), 228.
Proceso modulatorio, 336.
Professional Concerts (en Londres), 17.
Profesionalismo, 53.
Programa, 46 *n.*, 271, 345.
Programa (de la sinfonía de Knecht), 319 *n.* 2.
Progreso (concepto del), 22, 24, 418.
Proyección sentimental, 320 *n.* 4, 364.
Público, mezcla de clases, 56, 389.
Público (su extensión), 55.
Pulchritudo, 320 *n.* 13.
Purichinela, 190.

Querelle des Bouffons, 104.

Racionalismo, 25, 234, 411.
Rang, 212.
Ranz de las vacas, 396, 408.
Rapsodas, 453 *n.*
Raptus, 353.
Razón, 206, 244.
Razón (como deidad), 114.
Reacción formalista, 273.
Reacción (neo-clásica), 250.
Reales Sitios (teatros), 188 *ss.*
Realidad, 33.
Realidad del mundo del artista, 34.
Realm of form, 205.
Realm of Man, 204.
Realm of Nature, 204.
Realm of the spirit, 205.
Recercarda, 466 *n.* (v. *Ricercar*).
Recital, 25, 48 *n.*
Refrain, 140.
Refundición (de los clásicos), 164.
Régimen (Viejo), 16.
Registros (en el clavicímbalo), 131.
Registros (en el pianoforte), 131.
Reglas, 42, 60 *n.* 32, 56.
Reglas (idea de ellas en Beethoven), 270.
Regularidad, normalidad (como carácter de estilo), 206.
Relaciones tonales, 332, 338, 365.
Religión (en los primitivos romanos), 231 *n.* 17.
Renacimiento, 23, 25.
Repartición semitonal, 298.
Representación, 37.
Representaciones, (farsas, pasos, entremeses), 181.
República (primera, en Francia), 17.
Republicanismo (en Beethoven), 255, 309.
Respetabilidad y excentricidad, 370.
Retablos (de títeres), 181.
Reverdies, 210.
Revolución francesa, 16, 88 *n.* 13, 113, 122, 180.
Revolucionario (Beethoven como), 272.
Ricercar, 466 *n.*
Ripieno, 352.
Risorgimento, 127 *s.*
Ritmo (en los períodos estilísticos), 218, 231 *n.* 16.
Ritornelli, 285.
Rococo (estilo), 82, 151.
Rococo franco-vienés, 275.
Rococo (vienés), 16.
Roman, 221, 246, 434.
Roman- feuilleton, 232 *n.* 27.
Romanesque, 224.
Romantic, romantick, romantique, 158, 223.
Romanticisme y *Romantisme*, 404.
Romanticismo, 64 *ss.*
Romanticismo (católico, en el sur alemán), 241.
Romanticismo (como fenómeno histórico y social), 159.
Romanticismo (en Francia), 401.
Romanticismo (españolista), 387.
Romanticismo (pictórico), 427.
Romanticismo (protestante), 429.
Romanticismo (social), 414.
Romántico (vocablo), 433.
Románticos españoles, 436.

Romantique, 404 *n.*
Romantisch, romanhaft, 224.
Romantización (de Beethoven), 373.
Romanz paladino, 210.
Romanza, 315.
Rondel (rondellus, rondeau), 451 *n.*
Rondeles (del siglo xv), 124 *n.* 37.
Ropero (en la acepción antigua por sastre), 460 *n.*
Rota (en el sentido de danza en redondo), 459 *n.*

Sacro Imperio Romano Germánico, 251.
Saga, 71.
Sainetes, tonadillas, jácaras (en España), 92, 95, 100, 102, 124 *n.* 26, 147.
Salamanca (escuela de), 196.
Salones, 392, 413, 423, 418, 421.
Salonmusik, 68.
Saltarello, 465.
Salterio, 192.
San Marcos (Basílica de), 149 *n.* 19.
Santidad, 231 *n.* 18.
Sapientia Universalis, 41.
Scaldas, 453 *n.*
Scherzo (beethoveniano), 216, 312, 338.
Schwarzspanierhaus, 321.
Segunda aumentada, 367 *n.*
Segunda frigia, 332.
Seises, 408.
Semántica, 41.
Seminario de Nobles, 434.
Sensibilidad (estética), 43.
Sentido común, (general), *sens commun, common sense*, 43, 206.
Sentido propio (peculiar), 43, 206.
Sentiment, 25, 72, 82, 240, 252.
Sentimentalismo, 408.
Sentimiento cósmico, 37.
Serenidad, 66.
Series *(suites)*, 30.
Sermones (trufados), 371.
Serranillas, 210.
Sexta napolitana, 311, 332, 367.
Shintoísmo, 231 *n.* 17.
Siete Palabras (Haydn), 178.
Siglo (barroco), 28.
Siglo (de la Crítica), 38.
Siglo (de la Filosofía), 38.
Siglo (de la Ilustración o de las Luces), 18, 28, 121.
Siglo de oro, 159.
Idem (en el teatro español), 161.
Siglo romántico, 28, 106.
Simbolismo, 427.
Simbolistas (poetas), 97.
Simbología (en la música romántica), 273.
Símbolos sonoros (tropos motívicos), 307, 365.
Sinfonía beethoveniana, 304.
Sinfonía (su dramatismo, su contenido romántico), 304.
Sinfonía concertante, 170.
Sinfonia dinanzi il dramma, 190, 274, 278, 285, 385.
Sinfonía dramática (Berlioz, Liszt), 291.
Sinfonía Fantástica, 396, 412.
Sinfonía poética (de Berlioz), 432.
Sinfonía romántica, 304.
Sinfonías "aquartetadas", 170 *s.*
Sinfonías sacras (Schütz), 288.
Sinfónico, estilo, 274.
Sinfónico, sentido, 30.
Sinfonista (por instrumentista), 278.
Singspiel, 18, 68, 92 *s.*, 95, 102 *s.*, 122, 125 *n.* 51, 142, 179, 226, 235, 238, 241, 264, 325, 330, 369.
Situación económica (de los músicos en el siglo xix), 67 *n.*
Situación social (de los músicos en el siglo xviii), 117 *n.*
Snob, 250.
Socialismo, 87 *n.* 2.
Sociedad medieval, 231 *n.* 18.
Sociedad (productora), 22.
Societés savantes, 409.
Sofrosine, 45.
Soldada (artistas a), 40.
Soledad (en la poesía española), 231 *n.* 21.
Sonata clásica (estructura de la,) 297, 334.
Sonata pian e' forte, 288, 295 *n.* 25.
Sonata (primer tiempo de), 335, 347.
Sonata (primer tiempo de), en Beethoven, 338, 368.
Sonata romántica, 41 *n.*
Sonatas Bíblicas, 211.
Sonatina, 148, 178, 336.
Soprani, 391.
Sopranistas, 183, 393 *n.*

Sordera (de Beethoven), 249, 265, 299, 326.
Spangol (Der), spaniol, spagnol, 234.
Speculum Naturae, 27 *n.*
Sprachtlehre, 317.
Stravaganza, 413.
Stupore (arte di), 44.
Sturm und Drang Periode, 66 *ss.*, 72-77, 139, 199, 237, 241 *s.*, 244, 254, 312.
Subconsciencia, 243.
Subdiáconos (medievales), 480 *n.*
Subjetividad (lo "ideal"), 206.
Sublime, 45, 215.
Suites (pintorescas), 386.
Superación, 206.
Superhombre, 62.
Superioridad, 33.
Suscripciones, 339.
Symphoneta, 278.
Symphonie à orchestre, 278.
Symphonie Fantastique (Berlioz), 121.
Symphonies douces, 124 *n.* 23.
Symphonies lugubres, 124 *n.* 23.
Symphonies de sommeil, 257.
Système de la Nature, 34.

Tablatura (alemana para laúd), 472 *n.*
Tablatura (de laúd), 469 *n.*
Tablatura (de vihuela), 465 *n.*
Tablatura (libros en), 465 *n.*
Tableaux vivants, 386.
Tabús, 213.
Tacto (social), 52.
Tafelmusik, 358.
Tastenflugel, 346.
Teatro alla moda (B. Marcello), 138.
Teatro de Clara Gazul, 227.
Teatro italiano (su influencia sobre el español), 200 *n.* 12.
Teatro italiano (sus personajes), 98, 123 *n.* 17.
Teatro menor (su espíritu popular), 92.
Teatro menor (su realismo), 95.
Teatro nacional (alemán), 236.
Teatro pre-romántico, 275.
Teatro (religioso), 449.
Teatro (suburbano), 31, 92, 98, 123 *n.* 22.
Te-Deum (de Gossec), 118.
Tempestad (su pintura en la orquesta), 286 *s.*
Tensó, 455 *n.*
Terror (época del), 17.
Terror pánico, 206.
Tertulias, 426.
Testamento de Heiligenstadt, 313.
Théâtre de la Foire, 31.
Théâtre italien, 98.
Théâtre italien (Nouveau), 98.
Tiento, 466 *n.*
Tiers Etat, 63.
Timbre (instrumental), 298.
Títeres, 181, 479 *n.*
Títulos (en alemán, en Beethoven), 344.
Títulos (en las sonatas de Beethoven), 307, 343.
Tocsin allégorique, 119.
"Todo" (por *tutti*), 172.
Tonadillas, 192, 200 *n.* 10.
Tonalidad, 71, 365.
Tonalidad (como principio orgánico), 276.
Tonalidad (su sentido de totalidad), 247.
Tonmaleret, 112, 126 *n.* 54, 305. (v. Vol. II).
Tono (en la conversación), 54.
Tono (social), 52.
Tópicos romanticistas, 304.
Torculus, 362 *n.*
Tordiglione (tordión francés), 465 *n.*
Totalidad (del mundo romántico), 245.
Totalidad orgánica, 30.
Totenopfer, 321.
Tradición *(Usage)*, 206, 230 *n.* 12.
Trafalgar (batalla de), 180.
Tresca, 459 *n.*
Trinklieder, 141.
Trío medieval (arpa, giga, rota), 279.
Triolet, 195, 200 *n.* 26.
Trivium y *quadrivium*, 41.
Tropos motívicos (símbolos sonoros), 307.
Trotto, 459 *n.*
Trovadores de la transición, 230 *n.* 10.
Trovadores sicilianos, 210.
Trufaldines, 181 *s.*, (Corral de los), 182.
Tudeles, 300.
Turismo, 215.
Turmsonaten, 288.

Ueberspannung, 413.
Unidad ambiente, 30.
Unidad (en el mundo. Uni-verso), 250.
"Unidad en la pluralidad", 30.

Unidad (en los cuerpos instrumentales), 281.
Unidad orgánica, 384.
Unidades (reglas de las tres unidades en el teatro), 95.
Unipersonal, 169, 175 *n.* 36.
Universal (lo u. percibido a través de lo genérico), 206.
Universal (lo u. percibido a través de lo particular), 206.
Uñas (de cuero engrasado, para el clavicémbalo de Taskin), 133.
Urphaenomen, 28, 58 *n.* 15, 218.
Usage, 212 *s.* (v. Tradición).
Utopías, 223, 231 *n.* 22, 318.
Utrecht (Tratado de), 128.

Vaghezza, 138.
Valencia (estética), 37.
Valses (con coda), 179.
Valses (variados), 179.
Válvulas y pistones, 300.
Van (como partícula), 269.
Vandola, 472 *n.*, 479 *n.*
Variación y Fuga (en el Barroco), 30.
Variación (acumulativa y orgánica), 248.
Variación (arte de la), 341.
Vaudeville, 57, 99 *ss.*, 105.
Vaux-de-vire (v. Vaudeville), 122 *n.* 20.
Verdad (idea de, en la música vocal), 108 *s.*, 110.
Viaje (con criterio científico), 229 *n.* 3.
Viaje sentimental, 229 *n.* 3, 408 *s.*
Viajes, en tiempos de Augusto, 229 *n.* 3.
Viajes exóticos, 407.
Vicariato de los sentidos, 261 *n.* 19.
Vida (civilizada), 406.
Vida (natural), 406.
Videograph, biograph, 305.
Viella, 458.
Vihuela (en Italia), 474 *n.*
Vihuela (precursores de la), 473 *n.*
Vihuela (tablatura de), 465 *n.*
Vihuelistas 464 *n.*, 465 *n.*
Vihuelistas (Milán), 472 *n.*
Villancico, 461.
Villancico, (forma), 456 *n.*
Villancico (polifónico), 105.
Villanellas, 465 *n.*
Villanescas, 182.
Villotta, 465.
Viola (primitiva), 470 *n.*
Viola (viuela), 457 *n.*
Violini piccoli alla francese, 285.
Virtuosismo, 42.
Virtuosismo vocal, (en el s. XVIII), 138.
Virtus, 42.
Voices or viols, 329.
Volkstümliches, 415.
Voluntad de dominio, 313.
Vulgarización, 95, 215.
Vulgarización (en la ciencia), 24.

Welsche, 73, 75.
Weltanschauung, 243.
Weltseele, 315.

Xenien, 371.

Zarabanda, 468 *n.*
Zarzuela, 183, 195.
Zopf, 74.

INDICE DE NOMBRES CITADOS

Abad, Pero, 435.
Abert, Hermann, 89.
Abos, Girolamo, 197.
Abu Beker, 477, 478.
Acero, Nicolás, 194.
Achillini, Philoteo, 474.
Adam, Adolphe Charles, 91, 121, 232.
Adam, Johann, 111.
Adenez, 458.
Adler, Guido, 148, 272.
Adriano VI, (papa), 460.
Adrien (Andrien), Arnold, 49.
Aerde, Raymond van, 258, 378.
Agobardo, 458.
Agricola (J. F.), 80.
Aguado, Simón, 467.
Aguiar y Ferreira, Luisa de, (Todi), 197.
Aguirre, Joaquín de, 162.
Alain, 229.
Alba, duque de, 178, 474; duquesa, 194.
Albani, Marietta, 392.
Albéniz, Isaac, 235, 408.
Albert, Heinrich, 79, 80, 88.
Alberti, Domenico, 130, 136, 179, 199.
Albrechtsberger, Johann Georg, 265, 272, 293, 327.
Alcalá Galiano, (Antonio Mª), 162.
Aldo, (impresores), 474.
Alejandro, (el grande), 220.
Alenza, Leonardo, 312, 436, 439.
Alessandri, Félix, 193.
Alessio Robles, Vito, 320.
Alfieri, Vittorio, 63, 72, 88, 128, 129, 225.
Alfonso (el Sabio), 27, 279, 410, 463.
Alfonso, (Príncipe, teatro del), 48.
Algarotti, Francesco, 137.
Almeyda, Carlos Francisco de, 178.
Al-Shalahi, (Mohamed Alschalabi), 478.
Altolaguirre, M., 417.
Altuna, Manuel Ignacio de, 165, 166.
Alvarez, Luis, 460.
Alvarez Gato, Juan, 464.
Alvarez de Cienfuegos, Nicasio, 158.
Allard, Louis, 101.
Allison Peers, E., 174, 442.
Amat, Juan Carlos, 472, 479.
Ambrosio, (San), 171.
Amelot, 49.
Amelli, Ambrogio Maria, 471.
Amiconi, Jacopo, 437.
Amiel, Enrique Federico, 225, 231.
Ana (reina), 141, 143.
Ana de Austria, 99.
Anderson, Otto, 471, 478.
André, Johann Anton, 316.
Andreozzi, Ana, 194.
Andreozzi, Gaetano, 194.
Andrés, Juan, 58, 137, 148, 167, 264.
Anerio (G. F.), 460.
Anfossi, 171, 193, 395.
Anglés, Higinio, 88.
Angliae, Richard, 448.
Anjou, Carlos VIII de, 127.
Antequera, Fernando de, 472.
Antony, Katherine, 441.
Apel, 387.
Apolonio, (Libro de), 457, 480.
Apollinaire, (Apolinar), Sidonio, 449, 457.
Appenzeller, Conrado, 192.
Apponyi, (Conde), 360.
Aprile, (sopranista), 391.
Apuleyo, 219, 447, 449.
Araciel, Esteban, 179.
Aragón, Alfonso de, 461.
Aragón, Hernando de, (v. Calabria).
Aranaz, Pedro, 181.
Aranda, (Conde de), 151, 153, 167, 177, 188, 189.
Arbán, 48.
Arce, Juan de, 187.
Arcipreste de Hita, (v. Ruiz, Juan).
Arcos, Juan de, 476.
Arena, Antonius, 458.
Aretino, Guido, 170, 475.

Arger, Jane, 397.
Aristófanes, 445.
Aristóteles, 24, 33, 60, 219, 222, 231.
Arjona, José G., 149, 416.
Arnaud, L. E., 480.
Arne, (Thomas), 142.
Arnim, (Gisela von), 363.
Arnim, (L. A. von), 68, 243, 374, 432.
Arnold, (H. H.), 457.
Arnold, (Mathew), 55, 56, 225, 229, 231, 409.
Arnould, Sophie, 392.
Artaria, 345.
Arteaga, (Esteban de), 113, 156, 167, 168, 174.
Artusi, Giovanni Maria, 281.
Arriaga, Juan Crisóstomo, 96, 123, 178.
Arriaza, (Juan Bautista), 157.
Arvers, Félix, 441.
Asensio, (Vicente), 48, (V. vol. IV.)
Asís, (S. Francisco de), 480.
Asplmair, (Asplmayr), Franz, 171.
Astarita, Genaro, 195.
Astorga, (Marqués de), 193, 194.
Asturias, (Príncipe de), 178.
Attaignant, Pierre, 105, 465, 473.
Attys-Adonis, 219.
Auber, (Daniel F. E.), 49, 442.
Aue, Hartmann von, 457.
Auger, Emile, 403, 431.
Augusto, 208.
Auletta, Pietro, 196.
Aulo Gelio, 86, 229.
Ausani, (sopranista), 391.
Ausburgo, (Habsburgo, Hapsburgo), (casa de), 127.
Austria, Carlos de, 179.
Austria, María Teresa de, 221, 236.
Austrias, 220.
Avellaneda, Alonso Fernández de, 163.
Averroes, 409.
Avilés, Augusto F. de, 475.
Ayala, Francisco, 87.
Azara, José Nicolás, 154, 155, 163.
Aznar, Francisco, 471.

Babbitt, Irving, 30, 51, 208, 221, 222, 306, 320.
Baber, Madame, 192.
Babeuf, Gracchus, 64.
Babini, (sopranista), 391.
Bacon, Francis, 37, 223, 231.
Bach, Carlos Felipe Manuel, 67, 80, 132, 134, 136, 211, 213, 236, 240, 252, 259, 292, 293, 323, 334, 335, 344, 346, 347, 354.
Bach, Juan Cristián, 82, 127, 134, 136, 171, 235, 288, 292, 323.
Bach, J. S., 9, 15, 75, 78, 84, 89, 133, 134, 209, 210, 214, 233, 235, 236, 241, 252, 255, 258, 259, 263, 266, 281, 282, 289, 291, 297, 298, 304, 308, 315, 329, 332, 347, 348, 351, 352, 353, 364, 370, 380, 382, 437, 442, 469.
Bach, Wilhelm Friedemann, 297.
Baena, Juan Alfonso de, 464.
Baguer, Carlos, 195.
Baïf, Jean-Antoine de, 57.
Baillot, P. M. F., 49, 106.
Bailly, Auguste, 60, 228.
Balzac, Honoré de, 227, 416.
Balzac, Jean-Louis Guez de, 60, 85.
Ballière de Leinement, Ch. L. D., 172.
Bances Candamo, Francisco Antonio de, 182.
Bandello, Mateo, 161.
Banister, John, 46, 143, 189.
Banti, José, 188, 192, 391.
Baour-Lormian, 425, 441.
Barante, M. de, 415, 422.
Barbieri, Francisco Asenjo, 48, 451, 476.
Barbizon, (escuela de pintores), 66.
Bardin, 190.
Bartoli, Francisco, 182.
Basilio, San, 171.
Basselin, Olivier, 100.
Batllori, Miguel, 126.
Batteux, abate, 42, 262.
Baudelaire, Charles, 407, 412.
Baudoin, 105.
Baudron, 136, 261.
Bayeu, Francisco, 438.
Bayle, Pierre, 31, 50, 162.
Beauchamps, M. de, 98, 99, 102, 123.
Beauvais, Vicent de, 27.
Beck, Jean, 452, 462, 463, 479.
Beckford, William, 407.
Becquer, Gustavo Adolfo, 436.
Becheretta, Lucieta Franchinelli, la, 184.

Beethoven, Cornelius van, 258.
Beethoven, Johann van, 264.
Beethoven, Karl van, 238, 258, 269, 439.
Beethoven, Louis van, (el viejo), 258.
Beethoven, Ludwig van, 9, 17, 19, 20, 31, 33, 36, 40, 41, 44, 45, 47, 61, 62, 68, 70, 71, 75, 76, 77, 85, 87, 93, 96, 97, 110-113, 117-119, 121, 125, 133, 135, 187, 207, 211, 214, 225-228, 233-243, 246-252, 255-260, 263-276, 283, 284, 287, 290-294, 297-299, 300-321, 323-387, 391, 395, 401, 410, 412, 436-439.
Beethoven, Michel van, 258.
Behrend, W., 379.
Bekker, Paul, 87, 260, 294, 304, 342, 355, 379.
Bellay, Joachim du, 57.
Bellini, Vincenzo, 128, 427, 432, 441.
Bembo, Pietro, 475.
Benavente, Condesa de, 178, 194.
Benda, Franz y Johann, 80.
Benda, Georg, 93, 168, 235.
Béranger, 107, 415.
Berceo, Gonzalo de, 279, 435, 447, 458, 459, 463, 480.
Berchem, Jachet, 105, 124.
Berger, Louis, 136.
Berger, Lya, 77.
Berglinger, Joseph, 256.
Bergson, Henri, 23.
Berkeley, George, 37.
Berlioz, Héctor, 18, 68, 71, 97, 113, 121, 125, 227, 233, 254, 265, 290, 291, 300, 304, 349, 373, 379, 385, 388, 396, 401, 407, 417, 418, 426, 427, 438, 433, 438, 441, 442.
Bermudo, Juan, 472, 473, 474.
Bernabei, E., 91.
Bernacchi, Antonio, 391.
Bernard, 258, *n* 2.
Bernhardi, A. F., 261, 317.
Bernini, Giovanni Lorenzo, 152, 292.
Bertin, Edouard, 229.
Bertin (los), 232.
Bertini, B. A., 324.
Bertolini, Dr., 294.
Berton, Henri Montan, 49, 117, 121, 283.
Bertoni, Ferdinando, 130.
Bertrand, V., 88.
Bessaraboff, N., 200.
Besseler, Heinrich, 450.
Bethizy, 172.
Beyle, Henry, 393.
Biancolelli, Pierre, (Dominique), 99, 102.
Bianchi, Francesco, 193.
Bibiena, Bernardo (Bibbiena), 475.
Bierstadt, Edward, 475.
Bigot, Marie, (v. vol. IV.), 294.
Bihler, Antón, 309.
Bilancioni, G., 379.
Billington, Elizabeth, (Weichsel), 393.
Binchois, Gilles, 105, 124.
Birkhoff, George D., 229.
Blainville, Charles Henri de, 122, 126, 172.
Blair, Robert, 412.
Blake, William, 406, 407, 417.
Blancas, Jerónimo, 182.
Blanco White, (Blanco y Crespo), José M.ª, 162, 416.
Blavet, Michel, 101.
Blémont, E., 125.
Blom, Eric, 331, 355, 379.
Boccaccio, Giovanni, 181.
Boccherini y Calonge, Alfredo, 199.
Boccherini, Luigi, 18, 82, 128, 165, 177, 178, 196, 197, 199, 238, 437.
Boehm, Teobaldo, 282.
Boehn, Max von, 320, *n* 11.
Boettcher, H., 379.
Boghen, Felice, 82.
Boieldieu, François Adrien, 49, 91, 117, 120, 121, 300, 383.
Boileau, Nicolas Boileau Despréaux, 42, 43, 50, 60, 85, 204, 207.
Bonaparte, Gerónimo, 378.
Bonaparte, Napoleón, (v. Napoleón).
Bonaventura, A., 378.
Bondi, 129.
Bonhomme, Jacques, 21.
Bonilla San Martín, Adolfo, 455, 456.
Bononcini, (Buononcini), Giovanni Battista, 91.
Bonno, Joseph, (Bono, Giuseppe), 185.
Bonpland, Aimé, 225, 320.
Bontempi, Giovanni Andrea, 91.
Borbón, (casa de), 127, 152, 181.
Borbón, infante D. Luis, 178.
Bordoni, Faustina, 137, 392, 397.
Borel, Petrus, 428.
Born, Bertran de, 217.

Borromini, Francesco, 152.
Borrow, G., 401, 430.
Bosarte, Isidoro, 151, 155.
Boscán, Juan, 59, 464, 473, 474, 475.
Bossu, (le Père), 42.
Bossuet, Jacques-Bénigne, 85.
Botta, Bergonzio, 175.
Bottesini, Giovanni, 48.
Bottrigari, Ercole, 46, 280.
Bouchardy, Joseph, 429.
Boucher, François, 91, 104, 105, 106, 124, 144, 178.
Bougainville, de, 406.
Bouillé, General, 118.
Bouilly, Jean Nicolas, 270.
Bouterwek, Friedrich, 401, 430, 442.
Boyer, Jean, 89, 254, 260, 320, 378, 379.
Bozman, A., 379.
Brabante, Enrique, conde de, 458.
Brabante, (reina), María de, 458.
Braganza, Bárbara de, 137, 153, 177, 183 *s.*, 443.
Braham, John, 392, 397.
Brahms, Johannes, 68, 67, 267, 304, 331, 348, 349, 363, 377.
Brailsford, Henry N., 441.
Brandeburgo, duque de, 477.
Brantôme, Pierre de Bourdeille, sieur de, 105.
Braun, barón, 268.
Braye, Cardenal de, 29.
Brechts, Bert, 141.
Brehmer, Augusto, 321.
Breidenstein, 80.
Breidett, Fritz, 459.
Breitkopf, Bernhard Christoph, 93, 125, 126, 371, 373.
Breitkopf und Haertel, 179.
Brémont, Comtesse de, 397.
Brenet, Michel, 48, 54, 125, 126, 294, 295, 396.
Brenland, Hooft van, 258.
Brentano, Bettina, 77, 89, 253, 309, 320, 357, 374.
Brentano, Clemente, 50, 51, 68, 76, 88, 89, 242, 243, 250, 357, 374, 375, 432.
Breteuil, barón de, 49.
Breuning, von (familia), 237, 240.
Breuning, Moritz Gerhard von, 321.
Breuning, Stephan von, 237, 270, 321, 339, 379.
Breva, Juan, 103.
Briceño, Luis, 468.
Bricqueville, E. de, 458.
Brillat-Savarin, 106.
Britton, Thomas, 46, 127, 143, 189.
Broadwood, (familia), 127, 133, 134, 326, 355.
Brocar, Juan de, 460.
Brockes, Bertoldo Enrique, 406.
Broschi, Carlos, (v. Farinelli).
Brossard, Sebastien de, 143.
Brosses, Charles de, (el Presidente), 137, 148 *s.*
Brown, Milton W., 88.
Browne, Conde, 267, 339.
Bruckner, Anton, 348.
Brumel, Antoine, 278.
Brunet, Georges, 260.
Brunetti, Gaetano, 191.
Brunswick, conde de, 339, 340, 343.
Brunswick, Teresa de, 117, 315.
Buckingham, Duque de, 147.
Bücken, Ernst, 319, 355, 379.
Bürger, Gottfried August, 80, 81, 243, 403, 412, 414, 415.
Buffon, Georges-Louis Leclerc, conde de, 32, 34, 35, 146, 193, 223, 418.
Bukofzer, Manfred R., 451, 452.
Bulles, Johanin de, 472.
Buoncuore, Orlando, 184.
Buranello, (il), (v. Galuppi).
Burckhardt, Jacob, 295.
Burette, Pierre Jean, 172.
Burk, J. N., 293, 336, 379.
Burke, Edmund, 45.
Burney, Charles, 122, 127, 137, 138, 140, 143, 144, 147, 148, 149, 283.
Burns, Robert, 127, 145, 225, 405.
Butler, Samuel, 408, 409.
Buxtehude, Dietrich, 406.
Byron, George Gordon, lord, 87, 203, 204, 227, 401, 404, 407, 412, 413, 416, 417, 422, 426, 428, 430, 431, 432, 433, 435.

Cabalt de Ataide, Enrique, 179, 199.
Cabazza, Manuel, 190.
Cadalso, Joseph, 408.
Cáfaro, (Caffaro), Pasquale, 171.

Caffarelli, Gaetano Majorano, 184.
Caillet, Carlos, 191.
Caillié, René, 409.
Calabria, duque de, (D. Hernando de Aragón), 465, 473, 476, 477.
Caldara, Antonio, 91, 128, 185.
Calderón de la Barca, Pedro, 33, 37, 147, 161, 163, 164, 198, 246, 287, 410, 424, 429, 434, 435, 466.
Calman-Lévy, (editor), 125, 379.
Calvino, (Jean Calvin), 77.
Calvocoressi, M. D., 76.
Calzabigi, Raniero da, 128, 169.
Callot, Jacques, 372.
Cambert, Robert, 285.
Cambio, Arnulfo de, 29.
Camerlócher, (Camerloher, Cammerlocher, Cammerlochner) Placidus von, 171.
Cammarano, Salvatore, 427.
Campanella, Tomás, 223, 231.
Campe, Joaquín Enrique, 314.
Cannabich, Christian, 16, 171.
Canova, Antonio, 24, 88, 440.
Cánovas del Castillo, Antonio, 434, 436, 442.
Cañada, Dámaso, 178.
Cañizares, José de, 161, 179.
Capmany, Antonio de, 151, 155, 156, 173.
Capri, A., 125, 294.
Capua, Marcelo de, 193.
Caraffa, (di Colobrano), Michele Enrico, (Carafa), 126.
Caravaggio, Michelangelo Americhi, 155.
Carducci, Giosué, 470.
Carlos, (clarinetista), 192.
Carlos I, (de España, V de Alemania), 127, 460.
Carlos II, 143.
Carlos III, 153, 167, 177, 179, 180, 182, 186-189, 193, 437, 438.
Carlos IV, 177, 178, 180, 187, 193, 438.
Carlos IX, 432.
Carlos Estuardo, 20.
Carlos Luis, (del Palatinado), 88.
Carlomagno, 20, 220, 458.
Carlota, reina de Inglaterra, 141.
Carlyle, Thomas, 378.
Carmena y Millán, Luis, 161, 174, 200.
Carnoy, H., 125.
Caroso da Sermoneta, Fabritio, 465.
Carpenter, Ch. H., 379.
Carpentier, Alejo, 134 *n.*
Carraud, (colección), 478.
Carriles, (Carril), Manuel, 190.
Carrión, Francisco, 166.
Cartagena, Obispo de, 188.
Caruso, Luigi, 193.
Casanova de Seingalt, Giovanni Jacobo, 127, 129, 137.
Casas, Cristóbal de las, 474.
Casella, Alfredo, 82, 336.
Casellas, Santiago, 198.
Casembrot, J. L., 379.
Casiri, P. Miguel, 477.
Cassirer, Ernest, 29, 30, 50, 60.
Castaldo, A., 456.
Castañeda, Isidoro, 178.
Castel, P. Louis Bertrand, 111.
Castellanos, 48.
Castellón, Baltasar, (v. Castiglione).
Castiglione, Conde Baldassarre, (conde Baltasar Castellón), 56, 59, 472, 474 *ss.*
Castil-Blaze, François Henri Joseph Blaze, 133.
Castro, Américo, 435, 479.
Castro, Fernando de, 181.
Castro Leal, A., 417.
Catalani, Angélica, 392.
Catalina la Grande, 19, 198.
Catel, Charles Simon, 49, 91, 117, 120, 121.
Cavalcanti, Guido, 53.
Cavalieri, Emilio dei, 277.
Cavalli, Pietro Francesco, 91, 138, 185.
Cavazzoni, Girolamo, 466.
Cavour, Camilo (Conde Benso di), 128.
Caylus, Madame de, 54.
Cazalis, Henri, 412.
Ceán Bermúdez, José Agustín, 155, 156, 157, 173.
Cedreno, Giorgio, 449.
Cepeda, Teresa de, 217, 222.
Cerone, Pietro, 170.
Cerretti, 129.
Cervantes, Miguel de, 85, 163, 165, 181, 203, 222, 467, 468.
Cesari, Gaetano, 456, 461, 466.
Cesti, Marcantonio, 91.
Ciampi, Legrenzio Vincenzo, 103.
Cian, Vittorio, 474, 475.

Cimarosa, Domenico, 82, 128, 138, 169, 177, 192, 193, 194, 395, 389, 440.
Clairon, Mademoiselle, 110.
Clark, John, 440.
Claudin, (v. de Sermisy).
Claudio, (Claude Gellée, Claude Lorrain), (v. Lorena).
Claudius, M., 80, 270.
Clavijo, Conde de, 178.
Clavijo y Fajardo, José, 166.
Clemente VII, 127, 460, 474, 475.
Clementi, Muzio, 82, 127, 128, 130, 131, 133, 134, 136, 148, 178, 267, 323, 324, 326, 327, 334, 414.
Cleonard, Conde de, 458.
Clerval, Abbé de, 456.
Clodión, Michel Claude, 212.
Closson, Ernest, 234, 258, 293, 294, 320, 379.
Cocchi, (Cocci), Gioacchino, 103, 195.
Coester, Alfred, 200.
Coeuroy, A., 396.
Cohen, Gustav, 449.
Colasse, (Collasse), Pascal, 286.
Colbert, Jean Baptiste, 86, 213.
Colbrand, Isabel, 391, 393.
Coleridge, Samuel Taylor, 63, 64, 87, 225, 227, 401, 414, 415, 417.
Colin, Jacques, 475.
Colizzi, Andrea, 131.
Colonia, Franco de, 450.
Colonna, Vittoria, 474.
Coltellini, Abate Marcos, 188.
Colles, H. C., 379, 280.
Collin, Heinrich von, 270.
Colloredo, Hyeronimus, conde de, 40, 117.
Combarieu, Jules, 99, 102, 124, 125, 449.
Comte, Auguste, 416.
Conde, José Antonio, 477.
Condé, (príncipe de), 54, 86.
Condillac, (el abate de), 32, 37.
Condorcet, marqués de, 63, 116.
Conforto, Giovanni Luca, 184, 185, 186, 188.
Confucio, 33.
Constable, John, 228, 405.
Constant Benjamín, 225, 227, 240, 401, 419-423, 441.
Conti, Antonio, 129.
Conti, Príncipe de, 40.
Cooper, Anthony Ashley, 58.
Cooper, John, 140.
Copin, (librería de), 179.
Coradini, Francisco, 183, 185, 196.
Corelli, Arcangelo, 128, 213, 332, 353.
Coriche, Cristóbal Mariano, 166.
Cormellas, (editor), 479.
Corneille, Pierre, 24, 50, 72, 85, 165, 429.
Cornille, N., 430.
Corot, Jean Baptiste, 423.
Correggio, Antonio Allegri, el, 155.
Corselli (Courcelle), Francisco, 183, 185.
Corte, Andrea della, 453.
Cosme III, de Medicis, 132.
Cotarelo y Mori, Emilio, 124, 149, 161, 174, 175, 183, 186, 187, 190, 192, 195, 200, 454, 462, 467.
Coulanges, Fustel de, 231.
Couperin, François, 174, 213, 469.
Courcelle (v. Corselli).
Cousin, Victor, 415.
Coussemaker, S. de, 88, 448, 471.
Cousser, (Kusser), Johann Sigismund, 92.
Covarrubias, Sebastián de, 467, 468.
Cowper, William, 67, 72, 127, 144, 145, 146, 405.
Cramer, J. B., 127, 131, 136, 259, 323, 324.
Cramer, Carl, 127, 131, 135, 148, 171.
Cranz, (editor), 306, 343.
Crébillon, Prosper Jolyot de, 106.
Crescentini, Girolamo, 390, 454.
Creuzé de Lesser, Barón A. F., 442.
Cristofori, Bartolommeo di Francesco, 127, 130, 132.
Croce, Benedetto, 465.
Crosland, J., 382.
Crüger, Johann, 79.
Crusoe, Robinson, 408.
Cruvelli, Sofía, 392.
Cruz, Ramón de la, 127, 136, 151, 153, 169, 181, 222, 439.
Cucuel, Georges, 100, 101, 122, 123, 124.
Curzon, H. de, 49, 379, 397.
Cuvier, Georges, 32, 66.
Cuzzoni, Francesca, 392.
Czerny, Karl, 270, 342, 353.

Chamisso, Adalbert von, 239, 243, 422.
Champier, Sébastien, 472.
Champmeslé (la), Marie Desmarés, 110.

Champourcin, Ernestina de, 415, 441.
Chantavoine, Jean, 81, 89, 442.
Chapelain, Jean, 60, 85, 204.
Chardin, Jean Baptiste, 72, 105.
Charpentier, Marco Antonio, 278, 441.
Charrière, Madame de la, 240.
Chartier, Alain, 86, 229.
Chateaubriand, François René de, 32, 87, 225, 401, 408, 415, 419, 423, 431, 441.
Chatterton, Thomas, 440.
Chaucer, Geoffrey, 471.
Cheney, Sheldon, 122.
Chenier, André, 120, 126.
Chenier, Marie Joseph, 42, 43, 116, 118, 119, 126, 418.
Chênedollé, Charles Julien, 441.
Cherubini, Luigi, 18, 47, 49, 82, 91, 92, 97, 113, 117, 121, 128, 131, 175, 290, 294, 374, 383, 384, 385, 386, 389, 394.
Chesterfield, Philip Dormer Stanhope, conde de, 407.
Chopin, Frédéric François, 35, 117, 226, 242, 272, 273, 327, 333, 341, 363, 411, 414, 426, 427, 442.
Choron, Alex, 107, 126.
Chouquet, C., 49.
Chrétien, 126.
Churriguera, José, 152.
Churruca, almirante, 180.

D'Ainville, Pedro, 169.
Dalayrac, Nicolas D'Alayrac, 91, 108, 113, 117, 125.
D'Alembert, (Jean le Rond d'Alembert, Dalembert), 49, 50, 58, 124, 167, 172, 406.
D'Albert, Eugen, 387.
Damas-Hinard, 430.
Damasceno, Juan, 171.
D'Amicis, Edmondo, 391.
Damoreau, Laure Cinthie (Cinti), Montalent, 392.
D'Ancona, Alessandro, 175.
Dancourt, Florent Carton, 59.
Dandelot, 49.
D'Anglebert, Jean Henri, 469.
Daniel, Johann, 133.
Dannreuther, Edward George, 363, 377, 379.
Dante Alighieri, (Durante), 73, 217, 234, 459.
Danton, Jacques, 63.
Da Ponte, Lorenzo, 193, 198.
D'Arblay, Madame, 149.
Dardocci, (cantante), 185.
Darío, Rubén, 314.
D'Aubignac, el abate, 42, 43.
Daunou, Pierre Claude François, 116.
D'Auvergne, Antoine Dauvergne, 107, 116.
Davet, Michel, 88.
David, Félicien, 416.
David, Jacques Louis, 63, 65, 72, 88, 119, 120, 226, 425.
David-Sauvageot, 402, 440.
Dawson, R. V., 379, 381.
De Bonald, 64.
Debussy, Claude, 62, 207, 273, 288.
De Courcelles, 224 *n.*
Dedekind, (los), 79.
De Foe, Daniel, 144, 408.
Degas, Hilaire Germain Edgard, 439.
D'Eglantine, Fabre, 418.
Delacroix, Ferdinand Victor Eugène, 412, 423, 426, 427, 428, 430.
De la Tour, Louis Denis, 99.
Delavigne, Casimir, 227, 433.
Deldevez, Edouard Marie Ernest, 49.
Delille, el abate, 106, 157.
Delpy, G., 174.
Della-Maria, Domingo, 194.
De Maistre, Xavier, 215.
De Meré, el caballero, (v. Meré).
Denina, Carlo, 129, 200.
Denné, doctor, 232.
Dent, Edward J., 142.
D'Epinay, Madame de, 224.
De Sanctis, F., 88.
Desaugiers, Marc Antoine, 106.
Desbordes-Valmore, Marceline, 441.
Descartes, René, 28, 32, 39, 42, 60, 65.
Deschamps, Emile, 430, 431, 433, 441, 442.
Désormeaux, 126.
Desrat, 469.
Dessler, 248.
Des Touches, (le Chevalier), 49.
Destouches, Philippe Néricault, 407.
Deutch, F., 379.
Devéria, Eugène, 428.
Devillier, 410.

D'Haussonville, 441.
D'Holbach, barón, 104, 146.
Diabelli, Anton, 248, 332.
Díaz, Franciscus, (impresor), 460, 476.
Díaz de Vivar, Rodrigo, (El Cid), 226.
Díaz Rengifo, Juan, 153.
Dibdin, Charles, 142.
Dickens, Charles, 67.
Diderot, Denis, 32, 34, 38, 94, 95, 104, 110, 112, 214, 405, 406, 407, 418, 423.
Diepenheim, Bentink van, 258.
Dietrich, Albert Hermann, 363.
Dietrich, Christian W. Ernst, 66, 251.
Dieze, Johann Andreas, 88, 174.
Dilthey, Wilhelm, 77, 78, 83, 89, 261, 321, 379.
Di Maio, Francesco, 196.
D'Indy, Vincent, 92, 122, 293, 336, 343, 366, 377, 380, 466.
Diógenes, 40.
Dittersdorf, Ditters von, 171, 211, 325.
Doche, Joseph-Denis, 107.
Doerffel, A., 49.
Doles, Johann Friedrich, 79.
Dolezalek, 265.
D'Olivet, el abate, 126.
Dolmetsch, Arnold, 294.
Domanowecz, Zmeskall von, 339.
Domenchina, J. J., 441.
Dominique, (v. Biancolelli).
Doms, 164.
Doni, Giovanni Battista, 474.
Donizetti, Gaetano, 128, 427, 432, 442.
Donne, John, 72.
Donoso, José, 152.
Dorat, Claude, 106.
Doré, Gustavo, 428.
D'Orneval, 99, 102, 123.
Dorus Gras, Madame, 392.
Dozy, R., 410.
Draghi, Giovanni Battista, 91, 140.
Dryden, John, 58, 72, 144.
Duarte, Ambrosio, 187.
Dubois, Théodore, 49, 407.
Dubos, el abate, 37, 44, 58, 172.
Ducamin, Jean, 463.
Ducis, J.-F., 153, 165.
Duclos, Charles Pinot. 106.
Ducroc, 106.
Du Deffand, Marquesa, 425.
Dufour, John, 122.
Duhamel, R., 397.
Dumas, Alexandre, padre e hijo, 224, 232, 433, 441.
Dumesnil, J., 54.
Duncker, 259.
Duni, Egidio Romoaldo, 91, 107.
Dupaty, 106.
Dupire, Noel, 463.
Du Plessis, 126.
Duprat, 443.
Duprez, Gilbert, 392.
Durán, José, 195, 197, 198, 434.
Durante, Francesco, 131, 197, 395.
Durazzo, conde de, 94.
Durero, Alberto, (Albrecht Dürer), 155.
Durfey, Tom, (D'Urfey), 127, 140, 141, 211.
Durón, Sebastián, 171.
Dussek, Jan Ladislaw, 125, 323, 324, 326, 327, 348, 353.
Du Tencin, Madame, 49.
Duval, R., 448.
Duvernoy, Fred, 47, 107.
Dvorak, Antonin, 432.
Dyonisos, 219, 234, 250.

Eberl, Antón, 325.
Eckermann, Juan Pedro, 64, 65, 87, 89, 203, 240, 259, 416.
Eichendorff, Josef von, 239, 243, 416, 429.
Einstein, Alfred, 46.
El Secundí, 478.
Elwart, Antoine Elie, 49.
Ellinwood, Leonard, 451.
Encina, Juan del, 181, 443.
Engelmann, W., 379.
Enghien, duque de, 420.
Enrique III, de Francia, 458.
Enrique IV, 458.
Enríquez, Antonio, 148.
Erard, Sebastián, 127, 133, 135.
Erauso y Zabaleta, Tomás de, 164.
Erdmann, baronesa Dorothea von, 294, 348.
Erdödy, Condesa, 329.
Ernst, G., 379.
Errante, Guido, 454, 455.
Escaligero, *Julii Caesaris Scaligeri*, 60, 208, 210.
Eschembach, Wolfram de, 457.

Espronceda, José de, 426, 436.
Esquilo, 218, 234, 449.
Estala, Pedro, 174.
Estébanez Calderón, Serafín, 434, 447, 470.
Estepa, Marqués de, 188.
Esterhazy, Nicolás de, 17, 117, 298.
Esteve, Pablo, 181.
Estrada, Genaro, 443.
Eurípides, 88, 218, 237, 405, 449.
Evelyn, John, 223.
Ewans, Edwin, 379.
Eximeno, P. Antonio, 167, 168.
Eyquem, Pierre, sieur de Montaigne, 160.

Fabié, Antonio María, 475.
Fabre d'Eglantine, 418.
Fabri, (arpista), 191.
Fadrique de Aragón, rey de Nápoles, 477.
Fadrizzi, Vincenzo, 193.
Faguet, Emil, 55.
Falcón, Mademoiselle, 392.
Falla, Manuel de, 364, 468.
Fantin-Latour, Théodore, 428.
Fantoni, 129.
Farmer, Henry George, 471, 477, 478.
Farina, José María, 191.
Farinelli, (Carlos Boschi), 153, 177, 183-187, 196, 200, 379, 391, 441.
Farnesio, Francisco, 183, 184, 186.
Fauré, Gabriel, 49, 397.
Faustina, (Bordoni, la), 138.
Favart, Charles Simon, 70, 93, 106, 107, 127, 136, 137, 392.
Fayole, 126.
Federico Barbarroja, 220.
Federico II, de Prusia, 15, 50, 75, 83, 84, 252, 378, 437.
Federico Guillermo de Prusia, 74.
Federico Guillermo II, 82.
Federico Guillermo III, 67.
Feijóo, P. Benito Jerónimo de, 151, 162, 166, 174.
Felipe II, 80, 127.
Felipe IV, 186.
Felipe V, 152, 161, 177, 181, 183, 184, 186, 437, 438.
Felipe Igualdad, 63.
Fénelon, François de Salagnac (o Salignac), de la Mothe, 58, 85.
Feo, Francesco, 171.
Ferandiere, Fernando, 181.
Ferandini, Juan, 195.
Fernández, Francesco, (imprèsor), 460.
Fernández, Joan, 477.
Fernández, Lucas, 181.
Fernández, Ramón, 174.
Fernández de Córdoba, (impresor), 460.
Fernández de Heredia, Joan, 476.
Fernández de Lizardi, J. J., 175, 336, (v. Lizardi).
Fernández y González, Manuel, 232.
Fernando I, de Aragón, 462.
Fernando V, el Católico, 477.
Fernando VI, 136, 153, 179, 180, 184, 186, 196, 443, 470.
Fernando VII, 157, 177, 180, 259, 439.
Ferris, George V., 397.
Fétis, François Joseph, 126, 186, 265, 328, 355, 379.
Fichte, Johann Gottlieb, 63, 86, 87, 227, 238, 244, 242, 306, 424.
Fidias, 234.
Field, John, 324, 414.
Fielding, Henry, 144, 403.
Filtz, Antón, (Fils, Fieltz), 171.
Fischer, H. A. L., 50, 231.
Fischietti, Domingo, 196.
Fiske, Roger, 379.
Fitzgerald, Edward, 410.
Fitzmaurice-Kelly, James, 174.
Flade, Ernst, 354.
Flores, Francisco, 148, 165.
Florez de Setien, P. Enrique, 165.
Floridablanca, Conde de, 148.
Flutre, F., 231.
Foerster, Emmanuel Aloys, 238, 240, 259.
Foignet, (arpista), 107.
Foix, Germana de, 465, 473, 476, 477.
Folkierski, 60 *n.* 34.
Fontaney, A., 441.
Fontenelle, Gernard Le Bovier, señor de, 34, 50, 58, 112, 115, 390.
Fonteski, 47.
Forkel, Nicolás, 80, 132.
Forner, Juan Pablo, 162.
Fornsete, John de, 451.
Forsyth, Cecil, 319.
Fortunatus, Venantius, 478.
Fortuny, Mariano, 439.
Fóscolo, Hugo, 72, 129, 227.

Foulché Delbosc, R., 463, 464.
Fourier, Charles, 415.
Fragonard, Jean Honoré, 105.
France, Anatole, 106, 125, 229.
Francisco I, de Francia, 52, 127, 269, 281.
Francisco II, (I de Austria), 269.
Franck, César, 239, 254, 333, 344, 366, 377, 379.
Franck, Salomón, 93.
Franckenau, 172.
François, A., 224.
François, Esteban, 191, 192.
Franklin, Benjamín, 32.
Frendenberg, 259.
Frere, W. H., 377.
Fréron, 106.
Frescobaldi, Girolamo, 468.
Freud, Siegmund, 244.
Friedelberg, 259, 270.
Frimmel, T., 258, 279.
Fuentes, Conde de, 161.
Fugger, los, (Fúcar), 73.
Fulda, Adrián de, 457.
Fuselier, Louis, (Fuzelier), 102, 166.

Gaboriau, Emile, 232.
Gabrieli, los, Andrea y Giovanni, 138, 277, 288, 294 *s.*, 466.
Gabrielli, Catarina, 391 *s.*
Caffurio, Franchino, 163.
Gail, Sofía, 107.
Gainsborough, Thomas, 146-405.
Gal, Hans, 379.
Galeazzo, Juan, 461.
Galitzin, príncipe Nicolai Borissovich, 360.
Galpin, Francis H., 473.
Galuppi, Baldassare, (Baldassarre), il Buranello, 15, 67, 82, 109, 127, 130, 137, 138, 149, 171, 186, 188, 395.
Gallego, Juan Nicasio, 151, 157, 416.
Gallois, 106.
Ganasa, Alberto Nasselli, 149.
Cándara, Miguel Antonio, 166.
Gandía, Duque de, 199.
Gaos, José, 63, 320.
Garat, Pierre Jean, 49, 107.
García, Francisco Javier, 197.
García, Manuel, (oboe), 192.
García, Manuel, (Manuel del Popolo Vicente Rodriguez), 103, 383, 392, 397.
García, Manuel, (hijo), 392, 397.
García, Manuel, (oboe), 192.
García, María Felicia, (v. Malibrán).
García, Paulina, (v. Viardot).
García, Vicente, 171.
García de la Huerta, Vicente, 164.
Garcilaso, (Lasso de la Vega, Garci), 160, 475.
Garibaldi, Giuseppe, 128.
Garnier, François Joseph, 85, 105, 124, 409.
Garófalo Mesa, Manuel García, 377.
Garrett, (MS), 451.
Garrick, David, 146.
Garzoni, Tomás, 172.
Gasparini, Francesco, 136.
Gassmann, Florian Leopold, 137, 171, 195 *s.*
Gastoldi, G., 468.
Catard, Dom. A., 460.
Gautier, Paul, 441.
Gautier, Théophile, 101, 312, 401, 425 *s.*, 428 *ss.*, 435, 441 *s.*
Gaveaux, Pierre, 107, 210.
Gaviniés, Pierre, 49, 116.
Gay, John, 92, 140, 143.
Gay, Sofía, 441.
Gayangos, Pascual de, 458.
Gaytán y Arteaga, Manuel, 197.
Gaztambide, Joaquín, 48.
Gazzaniga, Giuseppe, 193.
Gehring, Franz, 259, 378.
Geiringer, Karl, 471.
Gellée, (Claude), (v. Lorena).
Gellert, Christian Fürchtegott, 74, 79, 80, 129, 238, 243, 270, 317.
Geminiani, Francesco, 210, 211, 213, 332.
Generali, Pietro, 395.
Genlis, Stéphanie-Félicité, Madame de, 136, 407, 418, 420.
Gentian, 105, 124.
Gentil-Bernard, 106.
Geoffrey, abate, 232.
Geoffrin, madame de, 425.
Gera, Friederici de, 133.
Gerhardt, Paul, 78.
Gérold, Théodore, 459.
Gerstenberg, 70.
Gessner, Salomon, 403, 406 *s.*, 412.
Gevaert, François Auguste, 288, 445, 447.
Gherardi, 123.
Giaquinto, Corrado, 437.

Gianelli, Pietro, 131.
Gianni, 129.
Giannone, Pietro, 129.
Gide, André, 59, 294, 442.
Gil Vicente, 181.
Gilot (Gilote), D. G., 476.
Gillier, (Gilliers), Jean Claude, 101, 102.
Gionelli, Giovanni, 129.
Giordanello, José, 194.
Giordani, Giuseppe, 131.
Giraud, Jean, 441.
Girodet, Anne Louis G. de Poussy-Trioson, 425.
Giuglielmi, Pietro, 189.
Gizziello, Joaquin Conti, el, 186.
Glareanus, Henricus, 278.
Glay, N., 185.
Gleason, Harold, 453.
Gleim, J. W. L., 80.
Glinka, Michael Ivanovitch, 386, 401, 430, 432.
Glover, J. y H., 397.
Gluck Christoph Willibald, Ritter von, 16, 31, 44, 65 *s.*, 69 *ss.*, 80 83 *s.*, 92, 94, 96 *s.*, 107, 109, 111, 120, 122 *s.*, 138, 171, 177, 194 *s.*, 197, 214, 238, 254, 263, 265, 275, 284, 287 *ss.*, 299, 303, 340, 373, 383 *ss.*, 387, 390, 392, 396, 408, 437, 470.
Gobineau, Conde de, 410. (v. vol. IV.)
Godoy, Manuel, 194.
Godwin, William, 417, 441.
Goeble, Heinrich, 270.
Goerner, Johann Valentin, 80.
Goerres, J. J., 243.
Goethe, Johann Wolfgang von, 28, 36, 40, 61-89, 93, 107, 138, 168 *s.*, 203 *s.*, 226 *s.*, 234, 238, 242 *s.*, 247, 250, 253, 259, 269, 270, 294, 309, 312, 315, 318, 320, 333, 371, 375, 378, 381, 401, 403, 406, 410, 412, 420 *s.*, 428, 430, 432.
Goetz, Walter, 441.
Goldoni, Carlo, 127, 136-139, 153, 188, 198.
Goldsmith, Margaret, 441.
Goldsmith, Oliver, 144, 403, 405, 409, 425.
Góngora, don Luis de, 222, 223.
Gonzaga, César, 475.
Gordon, George, (v. Byron, lord).
Gossec (Gossé), François Joseph, 17, 47, 49, 91, 112 *s.*, 115-119, 126, 130 *s.*, 238, 278 *s.*, 285, 288, 383 *s.*
Gottsched, Johann Christoph, 50, 92, 252, 406.
Gougaud, P., 449.
Goujon, Jean, 292.
Gounod, Charles François, 72, 396, 428.
Goya, Francisco de G. y Lucientes, 64, 153, 227, 320, 339, 401, 435-440, 443.
Gozzi, Carlo y Gasparo, 127, 137.
Grace, Harvey, 379.
Gracián, Baltasar, 50, 57, 161, 223, 434.
Gracián Dantisco, Lucas, 475.
Graefe, Johann Friedrich, 80.
Granada, Luis de, 223.
Grassini, Giuseppina, 138, 392.
Graun, Johann Gottlieb, 80, 83, 84, 213.
Graun, Karl Heinrich, 83.
Gray, Thomas, 145, 330, 403, 405 *s.*, 412, 425.
Greco, Domenico Theotocopuli, el, 265.
Gregorio, San, 171.
Grénier, F., 316.
Grétry, André Ernest Modeste. 91, 109-115, 117, 125 *s.*, 193 *s.*, 235, 238, 290, 383 *ss.*, 418, 423, 437.
Greuze, Jean Baptiste, 104 *s.*, 428.
Greville, F., 223.
Grillparzer, Franz, 240, 416.
Grimm, F. Melchior, Barón von, 93, 104, 122, 146, 458.
Grimm, Jacob Ludwig Carl y Wilhelm Carl, 69, 239, 242.
Grisi, Giulia, 392.
Grocheo, Johannes de, 450.
Groethuysen, Bernhard, 63.
Gros, Antoine Jean, Barón, 425.
Grossmann, (empresario), 236.
Grotte, Nicolás de la, 105, 125.
Grove, sir George, 235, 293, 321, 379.
Günther, H., 80.
Guerau, Francisco, 470.
Guerrero, Antonio, 187.
Guerrero, Francisco, 171.
Guesclin, Bertrand du, 458.
Gueullette, Thomas-Simon, 100.
Guez de Balzac, (v. Balzac).
Guglielmi, Pietro Carlo, 131, 192-194, 395.
Guicciardi, Giulietta, 340, 343.
Guinicelli, Guido, 53.
Guitarra, Rodrigo de la, 473.
Guizot, François Guillaume, 415.

Gurisuain, Pedro, 192.
Guthier, 409.
Gutiérrez, Johannes, (impresor), 460.
Gyrowetz, Adalbert, 29 *s.*, 324.

Haas, Robert, 125, 466.
Haas, W., 380.
Habeneck, François Antoine, 47.
Hadow, W. H., 329 *ss.*, 380.
Haendel, Georg Friedrich, 46, 48, 79, 81 *ss.*, 119, 136, 138, 141, 143, 171, 249, 312 *s.*, 241, 255, 259, 266, 283, 289 *s.*, 298, 304, 353, 437, 469.
Haertel, Gottfried, 126, 259, 373.
Hafiz, 240, 441.
Hagedorn, Fr., v. 02 *n.*, 80.
Halle, Adam de la, 101, 121, 217.
Hallé, Charles, 48.
Haller, A., v. 89, 406, 408.
Haller, Johannes, 50, 68.
Hamann, Juan Jorge, 70, 74, 245 *s.*, 312.
Hammer-Purgstall, 410, 478.
Hanslick, Eduard, 49, 320, 328, 331.
Haraszti, Zoltán, 57, 449.
Hardenberg, Carlota de, 240.
Hardenberg, Fr., (v. Novalis).
Harder, Gottlob, 79.
Harold, Edmond de, 440.
Harris, Roy, 364.
Haslinger, Tobías, 375.
Hasse, Johann Adolph, 79, 83, 127, 137 *s.*, 149, 171, 183, 392, 395.
Hauff, Wilhelm, 240, 410.
Hawkins, Sir John, 143, 144, 235.
Hawthorne, Nathaniel, 407.
Haydn, Franz-Joseph, 16, 17, 18, 41, 46 *s.*, 48, 62, 64, 66, 83 *s.*, 96, 108, 112, 113, 115, 126 *s.*, 134, 141, 147, 171, 177 *s.*, 190, 192, 211, 213 *s.*, 225 *s.*, 283 *s.*, 241, 247, 251 *s.*, 255, 264 *s.*, 267, 275, 284, 291 *ss.*, 297 *s.*, 300 *s.*, 314, 323, 342 *s.*, 330, 334 *s.*, 349, 360 *s.*, 365, 367, 370, 373 *ss.*, 383, 347 *s.*
Hazlitt, William, 58, 59, 208, 228, 417, 441.
Hebbel, Christian Friedrich, 240, 412.
Hefaistos, 269.
Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, 239, 247.
Heidiger, 224.
Heine, Heinrich, 240, 317 *s.*, 416, 426.
Heinse, Wilhelm, 233, 253-256.
Helm, Everett, B., 380, 461.
Helvetius, (Helvecio) Claude, 106, 146, 166 *s.*
Heller, (cantante), 265.
Hellpach, Willy, 58.
Henríquez Ureña, Pedro, 468.
Herberay des Essarts, *(Canctonero de)*, 455.
Herbert, 459.
Herbing, August Bernhard Valentin, 81.
Herder, Johann Gottfried von, 36, 63, 70, 74 *ss.*, 80, 238, 242, 245 *s.*, 253, 312, 430.
Heredia, José María, 371-377.
Heredia, José María *de*, 432.
Hering, Ernesto, 73.
Hermann, F. R., 270.
Hermes, 444, 445.
Hernández, Gregorio, 152.
Hernández Barroso, M., 380.
Herrando (o Errando), José, 184, 187.
Herrera, (el Mozo), 153.
Herrera, Sebastián de, 152.
Herriot, E., 380.
Herrosen, 270.
Hervás, J. Gerardo de, 162.
Hervás y Panduro, Lorenzo, 167 *s.*, 174.
Hervey, James, 412.
Hesíodo, 71, 218.
Hesser, Miguel, 191.
Hevesy, André de, 380.
Hewitt, Helen, 461.
Heyne, Teresa, 240.
Hibberd, Lloyd, 459 *s.*
Hiller, Ferdinand, 316.
Hiller, Johann Adam, 48, 70, 80 *s.*, 85, 93, 111, 125, 233, 235 *s.*, 238, 252, 264, 305.
Hoby, sir Thomas, 473 *ss.*
Hoelderlin, Fr., 239.
Hoelty, L., 80.
Hofmeister, (H. und Kühnel, editores), 259.
Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus (Wilhelm), 130, 227, 239, 243 *ss.*, 253 *s.*, 260 *s.*, 266, 357, 371-374, 377 *s.*, 386, 407.
Hoffmeister, Franz Antón, 325.
Hogarth, William, 146.
Hohental, Hildegard von, 256.
Holbach, barón de, 34.
Holzbauer, Ignaz Jakob, 15, 93 *s.*, 251.
Holzman, 251.
Homero, 75, 218 *s.*, 234, 237, 250, 255, 405.

Homilius, Gottfried August, 80.
Honywood, General, 440.
Horacio, 60, 215.
Hornbostel, E. von, 470.
Horozco, Sebastián de, 181.
Hortensia, la reina, 107.
Houasse, Michel Ange, 437-38.
Howes, F., 280.
Huber, 146.
Huber, Anna Gertrud, 380.
Huch, Ricarda, 261.
Hueber (Húber), 171.
Huerta, Manuel, 165.
Hughes, John, 46.
Hugo, Abel, 429 *ss.*
Hugo, Víctor, 87, 96, 222, 227, 233, 256, 260, 401, 404, 415-418, 425, 427-436, 441.
Huguet, Edmond, 229.
Hull, A. E., 380.
Humboldt, Alexander von, 59, 225, 297, 314, 320, 408.
Humboldt, Wilhelm von, 415.
Hume, David, 37, 146.
Hummel, Johann Nepomuk, 269 *s.*, 326 *s.*, 339, 341.
Hunold, 93.
Hunt, Leight, 416 *s.*
Hunyade, Juan, 293.
Hurtado de Mendoza, Diego, 411.
Huschke, K., 380.
Hutcheson, Francis, 43, 58.
Hygin, 460.

Idelsohn, A. Z., 446.
Imaz, Eugenio, 77, 231, 243, 261, 460.
Infantado, duque del, 194.
Ingres, Jean Auguste Dominique, 425.
Invernizio, Carolina, 232.
Iranzo, Miguel Lucas de, 454.
Ireland, William Henry, 440.
Iriarte, Juan de, 153, 174.
Iriarte, Tomás de, 151, 169-175, 187, 197, 429.
Irving, Washington, 401, 430.
Isabel Carlota, (la princesa palatina), 88.
Isabel Farnesio, 184.
Isabey, Eugene Baptiste, 106.
Isla, P. José Francisco de, 158, 164.
Isouard (Isoard), Niccolo, 194.

Jacobi, F. H., 74, 244.
Jacopone de (da) Todi, 220, 454.
Jachimecki, Zdislas, 442.
Jahn, Otto, 380.
Jamard, 172.
Janebencks, Leopoldo, 192.
Jannequin, Clement, 466.
Jean Paul, (v. Richter).
Jehová, 221.
Jeitteles, J., 270.
Jeremías, 218, 234.
Jerjes, 207.
Jerónimo, (Bonaparte), 375.
Job, 218.
Jodelle, Etienne, 85.
Johannot, Tony, 412.
Johnson, Dr. Samuel, 127, 137, 145, 404-411.
Johnstone, J. A., 380.
Jomelli, (Jommelli), Nicolò, 89, 130, 138, 171, 185 *s.*, 190, 395.
Jonson, Ben, 140.
Jordan, Lucas, (Giordano, Luca), 437.
Jorgensen, Johannes, 480.
José, hijo de Jacob, 300.
José I, (Bonaparte), 429.
José II, (de Austria), 251, 263.
Josefina, emperatriz, 106.
Josquín des Près, 460 *s.*
Jovellanos, Gaspar Melchor de, 151 *s.*, 155, 157 *s.*, 179 *s.*, 182, 186, 196.
Juan Evangelista, 234.
Juan II, 472 *s.*
Juan V, 184.
Juan, Pascual de, 190.
Julián, Carlos, 191.
Julián, José, 191 *s.*
Julián, Manuel, 191.
Julio II, 122.
Julleville, L. Petit de, 55, 402, 441.

Kaergen, Christian, 191.
Kahn, K. A., 458.
Kalischer, A., 379-382.
Kammell, 171.
Kanne, August, 260.
Kant, Immanuel, 58, 64, 238, 247, 253, 255, 310, 312, 372, 420.
Kastner, E., 380.
Kastner, Rudolf, 380.

Keats, John, 227, 330, 401, 416 *s.*
Keiser, Reinhard, 47, 92, 289.
Keller, Adalbert von, 458.
Kennard, Spencer, 149.
Kent, William, 404.
Kentenich, Gottfried, 380.
Khayyám, Omar, 410, 412.
Kiessewetter, R. S., 471, 478.
Kind, 387.
Kindermann, Johann Erasmus, 79.
Kingsborough, Low, 471.
Kinsky, Príncipe, 348.
Kipling, Rudyard, 314.
Kircher, Athanasius, 170, 231, 278, 283.
Kirnberger, J. Ph., 88, 134, 293.
Klauwel, Otto, 380.
Kleinschmid, 270.
Kleist, Heinrich von, 76, 89, 239, 243.
Klinger, F. M., 69, 70.
Klopstock, Friedrich Gottlieb, 74 *s.*, 80, 83 *s.*, 145, 238, 260, 403, 406.
Knab, Arnim, 380.
Knecht, Heinrich, 211, 319.
Knoch, 93.
Koch, Willibald, 235.
Koechel, Dr. Ludwig, Ritter von, 264, 292, 335.
Koehn, Sofía von, 321.
Koenig, Johann Balthasar, 137.
Kotzebue, August Friedrich Ferdinand von, 238, 426.
Kozeluch, Leopoldo, 191.
Kramm, baronesa de, 240.
Krause, Carlos Cristian Federico, 80, 228, 229, 239.
Krehbiel, H. E., 382.
Kreisler, Kápellmeister, 244, 260, 371.
Kreisler, Johannes, (E. T. A. Hoffmann), 372, 378.
Kreutzer, Rodolphe, 47, 49, 121, 353.
Krieger, Adam, 79.
Kroll, E., 261.
Krumpholz, Wenzel, 339, 355.
Kufferath, M., 380.
Kuhac, F. X., 293.
Kuhlmann, Georg, 450.
Kuhnau, Johann, 112, 211, 252, 372.
Kuhnel, Ambrosius, 325.
Kuntzen, Luis Emilio, 80.
Lablache, Luigi, 117, 392.
La Bruyère, Jean de, 167.
Lacepéde, (Bernard de la Cépede), 126.
Lacerda, 125.
La Condamine, Charles Marie de, 320.
Lacoste, (La Coste), 102.
Lacroix, Paul, 102, 471.
Lacy, Rufino, 190.
La Chaussée, P.-C. Nivelle de, 407.
Lafayette, (La Fayette), Marqués de, 441.
La Fontaine, Jean de, 60, 85, 206.
Lagarto, Pedro, 461.
Laguerre, Mademoiselle, 392.
La Harpe, Jean François de, 418.
Laisne, H., 380.
Lakanal, Joseph, 113.
Lalo, Charles, 320.
La Mara, María Lipsius, 138, 380.
Lamartine, Alphonse de, 66, 87, 227 *s.*, 401, 404, 415 *s.*, 423, 431.
Lamb, Charles, 216, 320, 413, 417, 441.
Lambranzi, 469.
Lamennais, Hugues Félicité Robert de, 228.
Lamotte-Fouqué, La Motte Fouqué, Friedrich Heinrich Karl de, Barón, 243.
Landi, Steffano, 285.
Landsberg, Pablo Luis, 204, 231.
Laneuville, 425.
Láng, Paul H., 78.
Lange, C., 378.
Lanier (Laniere, Lanyer, Laneer, Lanneare), 140.
Lanson, Gustave, 60, 106, 228 *s.*, 232, 441.
Lantins, Arnold de, 105, 124.
La Piana, Georgio, 446, 448 *s.*, 453, 480.
La Pouplinière (v. Pouplinière), v. vol. II.
Largillière, Nicolas de, 104.
La Rochefoucauld, François, duque de, 54, 161.
Larousse, (editor), 404.
Laserna, Blas de, 181.
Lassala, Manuel, 167 *s.*
Lassalle, Fernando, 240.
Lasserre, Pierre, 419.
Lasso, Orlando, 115, 138.
Latil, A. G. María, 471.
Latilla, Gaetano, 103, 185.
Latouche, Henri de, 441.
Laugier, abate, 104.
Laun, 387.

Laurencie, Lionel de la, 123, 126, 396, 472.
Lavoisier, 63.
Lavoix, Henri, 286, 294 *s.*, 396.
Le Brun, Charles, 104.
Leclair, Jean Marie, 191.
Leczinska, María, 443.
Lederer, Félix, 380.
Ledesma, Nicolás, 178, 181.
Leduc, (Le Duc), Simón L'Ainé, 116.
Lefévre, Jules, 431, 441.
Legouvé, (padre), 165.
Le Hir, 409.
Leibniz, (Leibnitz), G. W., 32, 36 *s.*, 78, 406.
Leitmann, A., 380.
Lemoine, Henri, 113.
Lemos, Condesa de, 162-163.
Lenau, Nicolás, (Nikolaus Franz Niembsch von Strehlau), 238, 240, 426.
Le Nôtre, 208, 229, 404.
Lenz, F., 76.
Lenz, Wilhelm de, 328, 380.
Leo, Leonardo, 171; 395.
León, Johannes de, (impresor), 460.
León, José de, 192.
León, Fr. Luis de, 222, 306.
Leon, Paul L., 441.
Leonino, 450, 451.
Leopardi, Giacomo, 128 *s.*, 426.
Leopoldo II, 251, 263 *s.*, 269.
Lermontof, Mikhail Jurevich, 426.
Le Roy, Adrian, 105.
Lerroux, Pierre, 415.
Lesage, (y D'Orneval), 99, 102, 123.
Le Savoureux, H., 441.
Le Senne, Camille, 149.
Lesser, Creuzé de, (v. Creuzé).
Lessing, Gotthold Ephraim, 32, 50, 66, 70, 76, 164, 238, 270, 403, 419.
Lesueur (Le Sueur), Jean François, 17, 49, 91, 113, 121, 210, 228, 300, 423.
Le Vasseur, Teresa, 212.
Levasseur, Nicholas Prosper, 392.
Levien, John Mewburn, 397.
Levin, Rahel, 420.
Lévy, Jacques, 18.
Lewis, Mattheu Gregory, 407.
Libón, Felipe, 190 *s.*
Lidón, José, 179.
Lichnowsky, Príncipe Karl von, 266-268, 294, 339 *s.*, 345, 348.
Lichnowski, Conde Moritz von, 345.
Lichtenthal, P., 471.
Liechtenstein, Príncipe y Princesa, 339, 340.
Liège, Jacques de, 450.
Lightwood, James D., 460, 471.
Lille, Alain de, 459.
Lillo, George, 405.
Limonaire Frères, (Limonnaire), 305.
Lind, Jenny, 392.
Linneo, (Linné, Charles), 32, 66, 231.
Lintilhac, 60, 208.
Lipps, Theodor, 364, 320.
Lisle, Rouget de, (L'Isle), 117, 119 *s.*
Lisle, Leconte de, 432.
Lista, Alberto, 157, 434.
Liszt, Franz, 48, 66, 72, 117, 207, 227 *s.*, 291, 242, 304,327, 333, 349 *s.*, 364, 366, 381, 401, 404, 426 *s.*, 412, 414, 430, 442.
Literes, Antonio de, 171.
Liuzzi, F., 380.
Lizardi, José Joaquín Fernández de, 167.
Lobkowitz, (Lobkowicz), Josef Franz (Jose Fran), Maximilian, príncipe, 269, 294, 325, 348, 360.
Locke, John, 32, 37, 58, 403.
Loehlein, Georg Simon, 135.
Loeschenkohl, 270, 317.
Loewe, Johann Carl Gottfried, 81.
Loge, Hans de, 472 *s.*
Logroscino, (Lo Groscino), Nicola, 395.
Lolli, Antonio, 192.
Londonio, C. G., 404.
Longepierre, 98, 100.
Lope de Valencia, 472.
Lope de Vega, (Lope Félix de V. Carpio), 160, 163 *s.*, 435, 467 *s.*
López, Juan, 187.
López de Sedano, Juan José, 164.
López del Campo, 467, 468.
Loquet, Johan, 472.
Lorena, Claudio, (Claude Gellée, Claude Lorrain), 65, 95, 104, 208 *s.*, 405, 438.
Lorenzi, Bartolomeo, 129.
Lorris, Guillaume de, 229.
Lortzing, Gustav Albert, 432.
Lostán, 48.
Lotti, Antonio, 84, 138.
Louandre, C., 471.

Louppes, Antoinette de, ("los Lopes"), 160, (v. Montaigne.)
Louvet, Paul, 59.
Lovecraft, H. P., 441.
Lovell, William, 256, 306.
Lowe, C. E., 380.
Lucas, E. V., 439, 441.
Luciano de Samosata, 219, 371, 463.
Luckner, Mariscal, 119.
Ludovisi, (Juno), 66.
Luis XII, (de Francia), 127, 477.
Luis XIV, 86, 88, 99, 104, 145, 213, 221.
Luis XV, 88, 104, 213, 440, 443.
Luis XVI, 49, 66, 115.
Luis Felipe, (de Orleans), 232.
Luis Fernando, (de Prusia), (Louis Ferdinand), 269.
Lully, (Lulli), (Jean Baptiste), 348, 533, 65, 92, 97, 99, 104, 109 *s.*, 123 *s.*, 171, 213, 257, 274 *s.*, 281 *s.*, 284 *ss.*, 288, 304, 396, 408.
Lund, I., 379.
Lutero, Martín, 75, 77, 272, 460.
Luzán, Ignacio de, 162, 184, 266.
Luzán, José, 438.
Lycofron, 449.
Lyly, John, 222-*s.*

Llaguno, Eugenio, 156.

Mc Callum, 440.
Machaut, (Machault), Guillaume de, 279, 281, 471 *n.*
Mackeson, Charles, 149.
Mackinley, M. Sterling, 397.
Maclagan, Eric, 57.
Mc Lean, Catherine Macdonald, 441.
Macpherson, James, 403, 405, 440.
Maelzel, Johann Nepomuk, 270, 305.
Maffei, Giuseppe, 129 *n.*
Maffei, Scipione, 129 *n.*, 132, 133, 135, 162.
Maintenon, Françoise d'Aubigné, Marquesa de, 53, 54.
Maiquez, Isidoro, 165.
Maistre, Xavier de, 409.
Majmu al Aghani, 478.
Malaguzzi, Fr., 461.
Malamani, 149.
Malebouche, 458.
Malfatti, Teresa, 294, 369.
Malherbe, François de, 85, 204.
Malibran, María Felicia, 392, 397.
Mallarmé, Stéphane, 432, 407.
Malte-Brun, 427.
Mancini, Juan Bautista, 172.
Mandeville, Bernard de, 406.
Mandeville, sir John, 408.
Manelli, F., 466, 468.
Manet, Edgar, 439.
Manfredi di Lucca, Filippo, 178, 196, 199.
Manrique, Gómez, 464.
Manrique, Jorge, 464.
Manzuoli, Giovanni, 185.
Marais, Marin, 286.
Marcel, Etienne, 21.
Marcello, Benedetto, 127, 138.
Marcial, 371, 416.
Marcolini, Juan, 181.
Marchesi, Luigi, 391.
Mareschalchi, Luis, 188, 196.
María, (reina de Inglaterra), 143.
María Antonia Fernanda, (princesa), 185.
María Antonieta, 63, 118.
María Luisa, (de Parma), 438.
María Teresa de Austria, 86.
Mariana, Juan de, 223, 467.
Marino, Giovanni Battista, 222 *s.*, 468.
Mario Giovanni, Matteo, 392.
Marliave, Joseph de, 380.
Mármol, Juan del, 133, 134, 148.
Marmontel, Jean François, 418.
Marot, Clément, 57.
Marpurg, Friedrich Wilhelm, 293.
Marrugan, Juan, 164.
Marschner, Heinrich August, 432.
Marshall, Julián, 184.
Marsy, Demps de, 475.
Martello, Pier Jacopo, 129.
Martin, (el ciego), 463.
Martin y Soler, Vicente, 177, 189, 193, 198, 239.
Martinelli, Drusiano, 141.
Martinelli, Tristano, 149.
Martinenche, Ernest, 442.
Martínez, Jusepe, 437.
Martínez, Pedro, 197.
Martínez de la Rosa, Francisco de, 228.
Martini, A. de, 397.
Martini, Giambattista, 109, 130, 137, 170, 172, 186.

Martini, (Schwartzendorf), Johann Paul Aegidius, 177.
Martino, P., 441.
Marx, Adolph Bernard, 266, 380.
Mascheroni, Lorenzo, 129.
Mason, Daniel Gregory, 442.
Mathurin, (Maturin), Charles Robert, 407.
Matías, Juan, 187.
Mattei, abate Stanislao, 172.
Mattheson, Johann, 15, 84, 91, 133, 260, 353, 470.
Matthews, J., 380.
Matthison, 270.
Mauro, Rabano, 471.
Maurois, André, 441.
Maus, (fagotista), 192.
Max Franz, 235 *s.*, 240, 264, 339.
Max Friedrich, 234, 236.
Mayans y Siscar, Gregorio, 165.
Mayer, A. L., 442.
Mayer, (Mayr), Johann Simon, 395.
Mayo, (Maio, Majo), Francisco de, 171, 188, 199.
Mazarino, (Mazarin), Cardenal, 86.
Mazza, Angelo, 129.
Mazzini, Giuseppe, 128.
Médicis, Fernando de, 132.
Médicis, Juliano de, 475.
Médicis, Lorenzo de, 456.
Medinacelli, duque de, 188.
Meersmann, H. B., 380.
Méhul, Etienne Henri, (Etienne-Nicolas), 17, 49, 91, 99, 106, 113, 117, 120 *s.*, 300, 383-386.
Meifred, (cornista), 48 *n.*
Melcior, Carlos José, 470, 474.
Mele, Juan Bautista, 183.
Meléndez Valdés, Juan, 158.
Mena, Juan de, 464.
Mena, Pedro de, 152.
Mendelssohn, Dorotea, 424.
Mendelssohn, (Mendelssohn-Bartholdy), Jakob Ludwig Félix, 46, 48, 81, 85, 117, 143, 145, 226, 228, 235, 242, 291, 294, 304, 316, 336, 388, 411.
Mendelssohn, Moisés, 37, 50.
Menéndez, Luis, 72, 438.
Menéndez Pelayo, Marcelino, 152 *s.*, 155, 157, 161, 173, 442, 475.
Menéndez Pidal, Ramón, 446, 449, 458 *s.*, 463, 472 *s.*
Mengs, Rafael, 151, 153 *s.*, 155 *s.*, 438.
Merbecke, John, 140.
Mercadier, 172.
Mercer, F., 148.
Meré, Chevalier de, 52, 53, 55 *s.*
Merimée, Prosper, 401, 413, 427 *s.*, 430 *s.*, 435.
Méritos, Marqués de, 178.
Mersenne, (Mersennus, Mersenio), P., 172, 281.
Merula, Tarquino, 468.
Mesnard, L., 380.
Mesonero Romanos, Ramón de, 426, 434, 436, 442.
Metastasio, Pietro Antonio Domenico Bonaventura, 83, 128, 132, 138, 153, 161, 163 *s.*, 177, 183-186, 192, 210, 270.
Meumann, E., 58, 320.
Meung, (Meun), Jan de, 86, 229.
Meyer, K., 49.
Meyerbeer, (Jakob Liebmann Beer), Giacomo, 92, 304, 383, 386, 388, 395 *s.*, 432 *s.*, 436.
Mezzanotte, 129 *n.*
Mezzetino, 123.
Mickiewicz, Adam, 227, 426.
Midgley, S., 380.
Mies, Paul, 380.
Miguel Angel Buonarrotti, 155, 329, 460.
Milán, Luis, 59, 465, 471-77.
Milano, Francesco de, 465.
Milizia, Francesco, 153, 156, 173.
Milne, A. Forbes, 380.
Milton, John, 74, 83, 139, 145, 231, 403, 406.
Millán, 477.
Millás, Joaquín, 168.
Millevoie, (Millevoye), 106.
Millico, Giuseppe, 391.
Mirabeau, Gabriel Honoré Riquetti, conde de, 116, 118 *s.*, 146.
Miroglio, 126.
Misliwecek, (Mysliveczek, Misliveczek), Joseph, 171-172.
Misón, Luis, 181, 184, 186, 192.
Mitjana, Rafael, 88, 175, 177, 179, 198, 200, 295, 397, 480.
Moericke, Eduard Friedrich, 238, 240.

Moisés, 218.
Molière, Jean Baptiste Poquelin de, 60, 85, 99, 102, 161, 164 *s.*, 179, 408.
Molinet, Jean, 463.
Molins, Marqués de, 174.
Mommsen, Theodor, 240, 447.
Monasterio, Jesús de, 48.
Monnier, Philippe, 129, 149.
Monsigny, Pierre Alexandre, 17, 49, 107, 109, 117.
Montaigne, Michel Eyquem de, 160.
Monteiro, Ignacio, 167.
Montemayor, Jorge de, 464.
Montengón, Pedro de, 167.
Montepin, Xavier de, 232.
Montesquieu, Charles Louis de Secondat, Barón de, 58, 146, 408, 418.
Monteverde, (Monteverdi), Claudio, 138, 211, 277, 280 *ss.*, 284 *s.*, 384, 466.
Monti, Vincenzo, 129.
Montiano y Luyando, Agustín de, 151, 153, 162 *s.*
Moore, Thomas, 227, 401, 415, 427.
Moral, Pablo del, 192.
Morales, Cristóbal, 171.
Moratín, Leandro Fernández de, 153, 165, 155.
Moravos, Hermanos, 78.
More, Henry, 223.
Moreau, Sofía, 270.
Morel-Fatio, A., 442.
Moreno Polo, Juan, 177.
Moreto, Agustín, 164, 181, 195.
Moretta, Vittoria Tesi, la, 184.
Morhofio, 172.
Morichelli, Ana, 192.
Morland, George, 405.
Mornet, D., 123.
Moro, Tomás, 223, 231.
Morphy, Guillermo, Conde de, 476 *s.*
Mortelari, (Mortellari), Miguel, 190.
Mosca, Giuseppe, 395-397.
Moscheles, Ignaz, 327, 381.
Moser, Hans Joachim, 457.
Moura, Jean, 59.
Mouret, Joseph, 101 *s.*
Mozart, Aloisia, 264.
Mozart, Wolfgang Amadeus, 16, 35, 40, 41, 47, 66, 68, 70, 81, 83, 84, 88 *s.*, 93 *s.*, 96, 114, 117, 125, 127, 129, 134, 136, 147, 168, 172, 185, 193, 198, 207, 209, 211, 213, 214, 237-241, 251 *s.*, 255, 258 *s.*, 263 *s.*, 267, 270, 275, 283 *s.*, 290-293, 297 *s.*, 300 *s.*, 304, 307, 316, 323-327, 330 *s.*, 334 *s.*, 340 *s.*, 347, 353, 363, 370, 372-375, 383 *s.*, 395, 408, 416, 418, 437 *s.*
Mozin, 107.
Mudarra, Alonso de, 464 *s.*
Mueller, H., 471.
Mueller, Max, 294, 409.
Mueller, Wilhelm, 243.
Muerger, Henri, 413.
Muratori, Ludovico Antonio, 129, 162.
Murillo, Bartolomé Esteban, 152.
Muris, Jean de, 450.
Musset, Alfred de, 35, 208, 228, 401, 430 *s.*, 435 *s.*, 441.

Nacianceno, Gregorio, San, 449.
Naegeli, Hans Georg, 179.
Nagel, W., 294, 391.
Napoleón (Bonaparte), 49, 64, 72 *s.*, 82, 86, 92, 96, 113, 127 *s.*, 180, 226 *s.* 241, 246, 259, 269, 310, 391, 401, 415, 419-422, 425.
Nápoles, Fernando de, 264.
Narbonne, Conde de, 422.
Nardini, Pietro, 178.
Nasarre, Blas, 163 *s.*
Nasell, Diego, 197.
Nasolini, Sebastián, 194.
Natchess, Harvey, 441.
Nathan, Hans, 452, 456.
Nauman, (Naumann), Johann Gotlieb, 94, 171.
Naumann, Hans, 381.
Navarra, Margarita de, 52.
Navarro, Blasius, (impresor), 476.
Navoigille, (Guillaume Julien), 178.
Nebra, Joseph de, 171, 183.
Necker, Ana Germana, (v. Staël).
Necker, Jacques, 146, 225.
Necker de Saussure, Madame, 425.
Neefe, Christian Gottlob, 80, 93, 135, 305, 233, 235 *ss.*, 252, 258, 263 *s.*, 423-372.
Nef, Karl, 381.
Nelson, Almirante, (vizconde Horacio), 180.
Neufeldt, Ernest, 76 *n.*
Neumeister, Erdmann, 93.
Newman, Ernest, 67, 255, 355, 381.

Newsidler, Melchior, 472.
Newton, Isaac, 25, 33 *s.*, 39.
Nicolai, Federico, 50.
Nicoll, Allardyce, 122, 479.
Niebuhr, Berthold Georg, 430.
Nieto de Molina, 164.
Nietzsche, Friedrich Wilhelm, 71, 313, 370.
Niño, Pero, (conde de Buelna), 464.
Nipho, Francisco Mariano, 164, 166.
Nisler, Johann Friedrich, 258, 269.
Nivers, Guillaume Gabriel, 172.
Nodier, Charles, 407, 427, 431, 441.
Nodier, María, 441.
Nohl, Carl Friedrich Ludwig, 381.
Norton, Tomás, 85 *n.*
Norton, W. W., 10 *n.*
Nottebohm, Martin Gustav, 235, 293, 381.
Nourrit, Adolphe, 392.
Novalis, (Friedrich von Hardenberg), 225, 243, 305, 309, 319, 313, 317, 346, 321, 361.
Novato, Francesco, 453.
Núñez, Nicolás, 464.
Nyrop, C., 454.

Obermann, 225, 409.
Ockeghem, Jean, 171, (v. vol. I, II).
Ocón y Rivas, Eduardo, 103.
Ochoa, Eugenio de, 439.
Odebrecht, Rudolf, 320.
Odington, Walter, 451.
Offenbach, Johann André, 93, 97.
Okergan, (v. Ockeghem).
Okey, Thomas, 59.
Ontañón, J., 320.
Opdycke, Leonard Eckstein, 475.
Ordóñez, Carlos, 179.
Orleans, duque de, 88, 98.
Ortega, Juan Guillermo, 48.
Ortega, Manuel L., 446.
Ortiz, Diego, 466.
Osiris, 219, 234.
Ossian, 145, 300, 425, (v. Macpherson).
Osuna, duque de, 178, 190, 463.
Otger u Odo, 450.
Oulibicheff, (Oulibischeff), Alexander von, 265, 381.
Overbeck, (Overbeek), Johann Friedrich, 104.
Ovidio, 211.
Oxford, conde de, 143.

Pachelbel, Wilhelm Hyeronimus, 469.
Pachiarotti, (Pachierotti), Gasparo, 391.
Padua, Marchettus de, 457.
Paër, Fernando, 121, 194, 340, 395.
Paesielo, (v. Paisiello).
Paganelli, Giusseppe-Antonio, 130.
Paganini, Niccolò, 128, 391, 427.
Paine, Thomas, 417.
Paisiello, Giovanni, 117, 138, 169, 171, 189, 192 *s.*, 389, 395, 437.
Palavicini, (Pallavicino), Benedetto, 196.
Palencia, Johan de, 472 *s.*
Palestrina, Giovanni Pierluigi da, 115, 163.
Palladio, Andrea, 276 *s.*
Pallavicino, Carlo, 91.
Pallavicino, Gaspar, 475.
Palmer, 410.
Pannain, Guido, 462, 470.
Panniza, María y Pompilio, 169.
Papavoine, 126.
Paradisi, (Paradies), Pier Domenico, 130.
Pareja, Francisco José, 191.
Pareja, Vicente, 192.
Parini, Giuseppe, 129.
Paris, Gastón, 460.
París, Grossin de, 105-124.
Parma, duque de, 183.
Parnell, Thomas, 412.
Parny, Evariste, 106.
Parrish, Carl, 148.
Parry, C. Hubert H., 381.
Pascal, Blaise, 25, 51, 53, 85, 204 *s.*, 249.
Paseual, Onofre, 187.
Pasdeloup, Jules Etienne, 386.
Pasta, Giuditta, 392.
Patiño, Carlos, 171.
Pauli, Walter, 378.
Paulo IV, 460.
Paumann, Conrad, 472.
Pavesi, Steffano, 395.
Pedrell, Felipe, 103, 458, 479.
Peers, E. Allison, 293.
Pelosini, Rosa, 193.
Pellicer, Casiano, 149.
Pellico, Silvio, 413.
Pellisier, G., 57 *n.*
Pembroke, Conde de, 143.

Peñaflorida, Conde de, 166.
Peñalosa, Clemente, 156 *s.*
Pepush, John Christopher, 46, 92, 127, 140, 143.
Pepys, Samuel, 139, 223, 409.
Peral, Jusepe del, 187.
Percy, Thomas, 80.
Pérez, (violinista), 48 *n.*
Pérez, David, 171, 186, 196 *s.*
Pérez Escrich, Enrique, 232.
Pérez de Ribera, Ruy, 58.
Pérez de Tapia, Juan, 187.
Pergolese, (Pergolesi), Giovanni Battista, 99, 109, 117, 171, 185, 395, 418.
Peri, Jacopo, 308.
Pericles, 66.
Pescara, Vittoria Colonna, Marquesa de, 474,
Pescetti, Giambattista, 130.
Pestalozzi, Jean Henri, 62.
Peters, (edición), 325.
Petit de Julleville, L., 440.
Petrarca, Francesco, 160, 210.
Petrucci, Ottaviano dei, 460 *s.*, 465, 473.
Peuerl, Paul, 259.
Peyre, Henri, 86, 228 *s.*
Pezel, Johann Ch., (o Petzold, Petzel, Pezellius), 288.
Pfeffel, G. C., 270.
Pffeifer, Tobías, 235.
Pfitzner, Hans, 255.
Phalèse, Pierre, 105.
Pherekrates, 445.
Philidor, Michel Danican, 47, 91, 106 *s.*, 115, 117, 189 *s.*, 235, 288, 300.
Philips, Ambrose y John, 405.
Phrynis, 445.
Picander, (Christian Friedrich Henrici), 93.
Picard, Roger, 441.
Piccini, (Piccinni), Alexandre, 107.
Piccini, (Piccinni), Niccola, 109, 116 *s.*, 128, 138, 171, 188, 195 *s.*, 390, 395.
Picquot, L., 199 *n.*
Pierné, G., (y H. Woollet), 287, 295.
Pierre, Constant, 48 *s.*
Pierson, Henry Hugh, (Edgar Mannsfeldt), 379.
Pigalle, Jean Baptiste, 418.
Pigault-Lebrun, Charles Antoine, 427.
Pincherle, Marc, 191, 472.
Píndaro, 445.
Pinthus, G., 49.
Pío V, 460.
Pisano, Nicolo, 57.
Pistocchi, Francesco Antonio Mamiliano, 391.
Pitillas, Jorge, 162.
Pitra, Cardenal, 448.
Piudemonte, Hipólito, 129.
Pixérécourt, Gilbert de, 427.
Plá, José, 190.
Plá, Juan, 190.
Plá, Manuel, 188, 190.
Plan, P. P., 122 *n.*
Planelli, Antonio, 172.
Plantade, Ch., 107.
Platen-Hellermünde, Auguste von, 410, 416, 240, 243.
Platón, 24, 59, 116, 219, 223, 306, 445.
Platti, Giovanni, 67, 82, 128.
Plauto, 29.
Pleyel, Joseph Ignaz, 15, 17, 117, 119, 141, 177 *s.*, 191 *s.*, 238, 323 *s.*, 327.
Plotino, 24, 306.
Plutarco, 85, 237.
Poe, Edgar Allan, 372, 407.
Poggel, Kaspar, 261 *n.*
Polimnia, 144.
Poliziano, Angelo, 85.
Polo, Gil, 477.
Pompadour, Antoinette Poisson, Marquesa de, 104.
Pompeati, Arturo, 459.
Pons, Gaspard de, 431, 441.
Ponsinet, M. de, 117.
Ponte, Abate da, 129.
Pontecoulant, Ad. de, 458.
Ponz, Antonio, 151, 155.
Pope, Alexander, 32, 144, 223, 405 *s.*
Pope, Isabel, 461.
Popolo Rodríguez, Vicente del, (v. García, Manuel).
Porcel, José Antonio, 151, 157, 160, 162.
Porpora, Nicolo, 130, 138, 171, 195.
Porta, Giovanni, 91.
Posada, José Guadalupe, 412.
Pouplinière, (La Popelinière), Alexandre Jean Joseph Le Riche de la, 54, 115, 126, 214, 425.
Poussin, Nicolas, 65, 95, 104, 208 *s.*, 228.
Prati, Pallieri de, 192.

Prés, Josquin des, (v. Josquin).
Proclos, 448 *n.*
Prod'homme, J.- G., 47, 259, 293 *s.*, 316, 320 *s.*, 355, 377, 381.
Prometeo, 251.
Proust, Marcel, 59, 425.
Prud'hon, Pierre Paul, 425.
Prunières, Henry, 280, 294, 469.
Puccini, Giacomo, 413.
Puerto, Diego del, 473.
Purcell, Henry, 139, 140 *s.*, 149, 469.
Pushkin, Alejandro Sergyeviteh, 19.

Quantz, Johann Joachim, 15, 80, 147.
Quasten, Johannes, 446.
Quevedo, Francisco de, 160, 223, 320, 468.
Quinault, Jean Baptiste Maurice, 101.
Quinet, Edgar, 415.
Quintana, Manuel Josef, 151, 157 *s.*, 170, 197, 416.
Quiñones de Benavente, Luis, 181, 187.

Rabaud, Henri, 49.
Racine, Jean, 24, 60, 66, 72, 85, 115, 165, 223, 404, 421.
Rada, Juan de Dios, 471.
Radcliffe, Ann (Ward), 407.
Radiguer, Henri, 116, 125.
Raeburn, Sir Henry, 146.
Rafael Sanzio, 154.
Rahn, Otto, 88.
Raimondi, Marcantonio, 474.
Rameau, Jean Philippe, 27, 30, 99, 106, 109, 115, 124, 126, 170, 172, 213 *s.*, 247, 252, 254, 275, 284-288, 302, 351, 383, 390, 437, 469.
Ramler, 80.
Ramos de Pareja, Bartolomé, 163.
Ranc, Jean, 438.
Ranke, Leopold von, 240, 460.
Rasumowsky, (Rasoumowsky), Andreas Kyrillovitsch, conde de, 226, 294, 311, 360, 367.
Ravel, Maurice, 62.
Raynal, el abate, 122, 167.
Rea Spell, Jefferson, 123, 165, 174 *s.*
Real, Antoine, 430.
Reboux, Paul, 88.
Reese, G., 445, 450.
Reeve, Clara, 407.
Reich, H., 448, 453.
Reicha, Antón, 239.
Reicha, Josef, 239.
Reichardt, Johann Friedrich, 67, 80 *s.*, 93 *s.*, 357, 375, 378.
Reinach, Th., 445.
Reinecke, C., 381.
Reinoso, Félix José, 157.
Reissig, C. L., 270.
Rellstab, Heinrich Friedrich, 134, 343, 357, 376.
Rembrandt, van Ryn. Harmensz, 209, 328.
Remi, Phelipe de, 459.
Renan, Ernest, 221, 409.
René, 124.
Rengifo, Juan Díaz de, 209, 456.
Retz, Gilles de, mariscal de Francia, 54.
Reyes, Alfonso, 59, 229.
Reynaud, Louis, 50, 67, 75, 87, 123, 146 *s.*, 149, 440, 442.
Reynière, Grimod de la, 425.
Reynolds, sir Joshua, 146.
Reynoso, Félix José, 416.
Reznicek, Emil Nikolaus von, 387.
Rhys, Ernest, 475.
Ribera, Eusebio, 189.
Ribera, José de, 152.
Ribera, Julián, 478.
Ricci, Pasquale, 134.
Richardson, Samuel, 144, 403, 405, 425.
Richelieu, Louis-François, duque de, 86, 213.
Richter, Franz Xavier, 15, 238.
Richter, Johann Paul Friedrich, (Jean Paul), 63, 221, 225, 238, 254, 321, 325.
Riemann, Hugo, 76, 276 *s.*, 320, 381.
Ries, Fernando, 239, 265, 270, 382.
Ries, Franz, 239.
Riezler, Walter, 281.
Rigaud, Hyacinthe, 104.
Risco, P. Manuel, 165.
Ritter, J. W., 64, 246.
Rivera, Pastor F., 50.
Rizi, Francisco, 152.
Robespierre, Maximilien, 63.
Robineau, abate, 191.
Roca, Matheo de la, 183.
Roca, Príncipe de la, 188.
Rocca, M. de, 419.
Roda, Cecilio de, 123, 381.

Rode, Jacques Pierre Joseph, 47, 49, 353.
Rodin, Auguste, 234.
Rodolfo, Archiduque (Rudolf, Erzherzog Kardinalerbischof von Olmütz), 226, 270, 329, 339 *s.*, 343, 348 *s.*, 353, 355, 366.
Rodolphe, (Rudolph), Jean Joseph, 49.
Rodrigo de Sevilla, 473.
Rodríguez, Francisco, 103.
Rodríguez, Ventura, 173.
Rodríguez Marín, F., 449.
Rochlitz, Johann Friedrich, 359, 357, 373, 375 *s.*
Roessler, Franz Antón, 211.
Rogen, Paul Patrick, 173.
Rojas, Agustín de, 164, 467.
Rokseth, Yvonne, 452.
Roldán, Juan, 171.
Rolland, Romain, 76, 80 *s.*, 83 *s.*, 109, 114, 125, 147 *s.*, 381.
Rolli, Pablo, 185.
Romberg, Andrés, 259.
Romberg, Bernhardt, 239, 258 *s.*
Romea y Tapia, J. C., 164.
Ronsard, Pierre de, 56, 57, 160, 402.
Ronzi, Melchor, 192.
Roquette, M. de la, 320.
Rore, Cipriano de, 138.
Rosa, Salvator, 208.
Rosales, Antonio, 181.
Rosenberg, Conde de, 188.
Rosquillas, Francisco, 192.
Rossetti, Antonio, 189 *s.*, 192 *s.*
Rossi, Domingo, 193.
Rossini, Gioacchino, 17, 48, 92, 117, 128, 227, 293, 303, 363, 383, 385, 388-397, 416, 427 *s.*, 433, 440.
Roswita, (monja), 29.
Rotta, Antonio, 465.
Rouanet, Jules, 478.
Rousseau, Jean Jacques, 31, 33, 38 *s.*, 44, 61 *s.*, 65, 67-70, 77, 83, 92 *s.*, 99, 101, 103 *s.*, 108 *s.*, 110 *s.*, 111, 114, 122 *s.*, 137, 143, 146, 156, 158, 165-172, 207-216, 223 *ss.*, 237, 244, 253, 256, 277 *s.*, 312 *ss.*, 370, 405, 407 *s.*, 413, 423, 439, 469.
Roussier, 172.
Rovantini, Francisco Giorgio, 235.
Rozzi, Antonio, 190.
Rubinelli, Giovanni Battista, 138.
Rubini, Giovanni Battista, 392.
Rubinstein, Antón, 349.
Rubinstein, Nicolás, 350.
Ruckert, Fr., 243, 410.
Rueda, Lope de, 181.
Ruiz, Juan, Arcipreste de Hita, 279 *s.*, 370, 435, 447, 450., 453 *s.*, 458 *s.*, 463, 471, 478. (*v.* vols. I y II).
Ruiz, Matías, 171.
Ruiz de Ribayaz, Lucas, 468.
Rullet, Luis Antonio, 187.
Rumilly, Jean de, 88.
Runge, Ph. Otto, 251.
Rupprecht, J. B., 270.
Ruskin, John, 37.
Rust, Friedrich Wilhelm, 76, 79 *s.*, 348.
Rutini, Giovanni, 131, 188, 196.

Saboya, Amadeo III de, 185.
Saboya, María Luisa de, 184.
Sachini, (Sacchini), Antón Maria Gaspare, 131, 138, 171, 188, 196, 384, 395.
Sack, 80.
Sackville, Tomás, 85.
Sacristán, J. M., 174.
Sachs, Curt, 295, 446, 470, 473.
Saint-Amant, Marc Antoine de Gérard, Sicur de, 402.
Saint-Aubin, Augustin de, 105.
Saint-Cricq, Carolina de, 117.
Saint-Evremond, Charles de Saint-Denys de, 54, 285.
Saint-Pierre, Bernardin de, 32, 227, 408, 423.
Saint-Saëns, Camille, 412.
Saint Simon, Louis de Rouvray, duque de, 174, 415.
Sainte Beuve, C. Augustin, 52, 54, 72, 86.
Sajonia Weimar, Duque de, 269.
Salafranca, P. Juan Martínez de, 162.
Salas, Francisco Gregorio, 72, 139, 144.
Salazar, Adolfo, 49, 88, 123, 396, 441.
Saldívar, Gabriel, 134.
Saldoni, Baltasar, 148, 199.
Sales, S. Francisco de, 160.
Salieri, Antonio, 106, 192 *s.*, 265, 290, 383, 394.
Salinas, Francisco, 140, 170, 209, 222.
Salmerón García, N., 148.
Salomo, Elías, 457.
Salomón, J. P., 239.

Samaniego, Félix María, 147, 51, 166, 169.
Sampieri, Nicolás, 136.
San Ambrosio, 447.
San Francisco de Asís, 220.
San Isidoro, 27.
San Juan Evangelista, 218, 234.
San Juan, Joseph de, 171.
San Juan de Jaruco, Conde de, 194.
San Juan de la Cruz, 306.
San Julián, 458.
San Luis, rey de Francia, 458.
San Martín, Leonardo de, 479.
San Pateme, Pigeon de, 478.
Sánchez, Tomás Antonio, 434.
Sánchez de Badajoz, Diego, 181.
Sánchez Carnicero, 178.
Sand, George, Aurore Dupin Dudevant, 415, 454.
Sandberger, A., 381.
Santillana, Marqués de, 464.
Santo Tomás, 204, 223.
Sanz, Gaspar, 468.
Sarmiento, P. Diego, 165.
Sarrette, Bernard, 49, 116.
Sarti, Giuseppe, 130, 189, 193.
Saubaje, 472.
Saurin, Joseph, 106.
Sauter, S. F., 270.
Sauveur, Joseph, 172.
Savonarola, Girolamo, 220.
Scarlatti, Alessandro, 128, 137, 147, 190, 195, 213, 274, 286, 292, 385.
Scarlatti, Domenico, 96, 129 *s.*, 136 *s.*, 153, 165, 177, 184, 197, 334, 437, 443.
Scarlatti, Giusseppe, 137, 195.
Sciroli, Gregorio, 195 *s.*
Scolari, José, 189.
Scott, Walter, 226, 227, 244, 401, 407, 412, 415, 426-428, 431.
Scotti, Aníbal, Marqués de, 183 *s.*
Scriabin, Alexander Nicolaievich, 111, 377.
Scribe, Eugène, 396, 416.
Scudéry, Madeleine de, 52, 161, 425.
Schack, Adolfo Federico von, 410, 434.
Schaeffer, C., 261.
Schale, Christian Friedrich, 81.
Schauffler, R. H., 381.
Shedlock, J. L., 381.
Scheibe, Johann Adolf, 81, 83.
Schein, Johann, 79.
Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph von, 64, 233, 239, 255 *ss.*, 244, 246, 305, 313.
Schenk, Johann, 70, 111, 125, 364 *s.*
Schenker, H., 381.
Scherillo, Michele, 100, 124, 475.
Schering, Arnold, 255, 271, 381, 452, 457.
Schiassi, Cayetano, 183.
Schiedermair, L., 258, 381.
Schiefer, C., 378.
Schiller, Carlota, 87.
Schiller, Johann Christoph *Friedrich* von, 20, 61-67, 71, 80 *s.*, 87, 142, 203 *s.*, 224, 226, 238, 242-247, 253, 270 *s.*, 294, 318, 326, 328, 330, 407 *s.*, 415, 420, 428.
Schindler, Antón, 260, 270, 305, 377, 381.
Schlegel, *August* Wilhelm von, 147, 204, 224, 238, 240, 241, 243 *s.*, 255, 266, 312, 404, 421-434.
Schlegel, Carl Wilhelm *Friedrich* von, 64, 87, 224 *s.*, 227, 239-246, 250, 255, 266, 305 *s.*, 309, 312, 318, 423, 425, 429.
Schlegel, Johann Elias, 252.
Schleiermacher, Friedrich, 61, 224, 306, 310, 312.
Schlesinger, Kathleen, 470, 478.
Schlesinger, Martin, 266.
Schletterer, H. M., 122, 479.
Schmeller, J. A., 447.
Schmid, Anton, 460 *s.*
Schmidt, Johann Christoph (?), 171.
Schmitz, A., 381.
Schnabel, Arthur, 380.
Schneider, Marius, 459.
Schoenemann, (compañía de comediantes de), 92, 122.
Schoesser, Julius von, 471.
Scholes, Percy A., 77, 148, 294.
Scholze, Johann Sigismund, 80.
Schopenhauer, Arthur, 36-38, 44, 76, 153, 239, 243, 349, 409, 416.
Schroeder-Devrient, Wilhelmina, 392, 441.
Schubart, Christian Friedrich Daniel, 81, 93, 134, 254 *s.*, 260.
Schubert, Franz, 61, 117, 227, 242 *s.*, 271, 300, 304, 307, 321, 325, 333, 349, 374, 376, 387, 412 *s.*, 417.
Schuetz, Heinrich, 79, 142, 288 *s.*
Schulz, Johann Abraham Peter, 68, 81.
Schumann, Clara, 349.
Schumann, Robert, 9, 50, 72, 226, 233, 242,

245, 272, 304, 307, 313, 315, 328, 333, 349, 363, 369, 371 *s.* 374, 387, 417, 427.
Schuppanzigh, Ignaz, 227, 339.
Schurig, Arthur, 81, 88, 38.
Schwarzenberg, Príncipe de, 339.
Schweisheimer, W., 381.
Schweitzer, Antón, 94.
Schwindl, (Schwindel), Friedrich, 171.
Searle, Humphrey, 442.
Sebastion y Latre, Tomás, 164.
Sébillet, Tomás, 86, 229.
Sébillot, P., 125.
Seckendorf, conde de, 93.
Ségur, conde de, 106.
Seifarth, 80.
Selke, R., 73.
Selma y Salverde, Bartolomé de, 190, 200, 283.
Séneca, 85.
Sermisy, Claudino de, 105, 124.
Serrano Fatigati, Enrique, 471.
Serre, 172.
Sesé, Juan, 179.
Sevigné, Marie de Rabutin-Chantal, Marquesa de, 54, 469.
Seyfried, Ignaz Ritter von, 259, 293 *s.*, 379.
Sforza, Giangaleazzo, 173 *n.*, 32.
Shadwell, Thomas, 223.
Shaftesbury, Anthony Ashley Cooper, conde de, 32, 35 *s.*, 42-45, 58, 167, 311, 417.
Shakespeare, William, 33, 37, 70, 139, 141, 145, 153, 203, 222, 244, 246, 255, 271, 317, 403 *s.*, 418, 433, 440.
Shedlock, J. S., 379, 380.
Shelley, Percy Bysshe, 66, 227, 401, 416 *s.*, 441.
Shudi and Broadwood, *n.* 2, 355.
Sieyé, N., 22.
Sigüenza, José de, 223.
Silbermann, Gottfried, 67, 133, 823, 354.
Silbermann, Johann Daniel y Johann Heinrich, 133, 134.
Silesio, Angel, 78.
Silva, Francisco María de, 164.
Simrock, Nicolás, 239.
Sismondi, (Jean Charles Léonard Simonde de), 401, 430, 442.
Sisi Maestres, Juan, 183.
Smetana, Bedrich, 432.
Smith, John, 440.
Smollett, Tobías George, 144.
Sócrates, 371.
Sófocles, 66, 174, 218, 276, 405.
Solalinde, A. G., 463.
Soler, Antonio, 177.
Solerti, Angelo, 175, 320.
Solís, A., 101, 164, 175, 196.
Sommer, R. H., 470.
Sonneck, O. G. B., 382.
Sonnenfelds, Joseph von, 338, 340.
Sontag, Harriette, 392, 397.
Soriano Fuertes, Mariano, 478.
Sors, Fernando, 195.
Soulié, Frédéric, 433.
Soumet, A., 441.
Southey, Robert, 226, 414, 416.
Specht, R., 382.
Spee, P., 78.
Spener, Philip Jakob, 78.
Speroni, (Sperone Degli Alvarotti), 85 *n.*
Spinaccino, Francesco, 465.
Spinoza, Baruch, 25, 32, 36.
Spitta, Ph., 382.
Spohr, Louis, 71, 326, 359, 375.
Spontini, Gasparo Luigi Pacifico, 92, 290, 294, 383, 385 *s.*, 394, 396.
Squire, P., 382.
Staël, Alberto, 422.
Staël, Anne Louise Germaine Necker, Madame de, 55, 126, 225-227, 240 *s.*, 401, 418-425, 429, 433 *s.*, 441.
Staël Holstein, Barón de, 419.
Stainer, C., 260.
Stainer, J. F. R., 450.
Stamitz, (Steinmetz), Antonio, (Anton Thaddaeus), 171.
Stamitz, Carlos, (Karl), 171, 192, 238, 288, 325, 437.
Stamitz, Juan, (Johann Wenzel Anton), 16, 171.
Stanford, Ch. V., 293.
Steele, Sir Richard, 223.
Steffani, Agostino, 91, 128.
Steibelt, Daniel, 324, 327.
Stein, (familia), 134, 326.
Stein, (Streicher), Nanette, (María Anna), 294, 326, 327.
Steiner, W., 261 *n.*, 19.
Steinitzer, Max, 382.
Stendhal, (Henri Marie Beyle), 27, 50, 129,

224, 228, 253 *s.*, 331, 389-397, 404, 416, 427 *s.*, 431, 440.
Sterne, Lawrence, 144, 146, 229, 403, 409.
Stevenson, John Andrew, 415 *s.*
Stoll, J. L., 270.
Stone, William H., 447.
Storace, Ana, 198.
Straeten, E. van der, 470.
Strauss, David Federico, 240.
Strauss, Richard, 260, 334, 387.
Strawinsky, Igor, 288.
Streicher, Johann Andreas, 294, 326 *s.*
Striggio, Alessandro, 277, 280.
Stumpf, Karl, 259.
Stuyckers, Marie, 258.
Suarés, André, 88.
Sué, Eugène, 224, 232 *n.*, 27.
Sulzer, 37.
Sullivan, J. W., 382.
Sunderland, conde de, 143.
Swedenborg, Emanuel, 406.
Swieten, Gottfried, barón van, 339.
Swift, Jonathan, 144, 403, 406, 408 *s.*
Symonds, John Addington, 460.

Tacchinardi, Fanny, 392.
Tacchinardi, Nicolás, 392.
Taine, Hippolyte Adolphe, 28, 38, 40, 57, 59, 206.
Tallante, Juan, 464.
Tamburini, Antonio, 392.
Tardo, Lorenzo, 446.
Tarsiana, 457.
Tartini, Giuseppe, 128, 138, 170, 178.
Taskin, Pascal, 127, 133.
Tastu, Amable, 441 *n.* 22.
Tastu, M., 454 *n.*
Taylor, Henry Osborn, 231.
Tchaikowsky, Peter Ilitch, 45, 112.
Telemann, Georg Philipp, 15, 47, 75, 80, 83, 85, 108, 112, 210 *s.*, 213, 240, 298, 305, 352, 364, 437.
Tenneroni, A., 454.
Tennyson, Alfred, Lord, 257.
Teodorico II, 457.
Teofilato, 449.
Terencio, 29.
Ternois, R., 404.
Terpandro de Lesbos, 445.
Terradellas, Miguel Domingo, 177, 197.
Terrail, Ponson du, 224, 232.
Tetens, 59 *n.* 24.
Thayer, Alexander W., 258, 321, 382.
Thibaudet, A., 160.
Thibaut, P. J., 446.
Thierry, Augustin, 415.
Thomas, Ambroise, 49, 459.
Thomas, William G., 32.
Thomson, James, 208, 223, 403-408.
Thon, Christian, 135.
Thorvaldsen, Bertel, 88.
Tibaldo, conde de Champaña, 458 *n.*
Tieck, Johann Ludwig, 112, 227, 229, 233, 239, 241 *s.*, 246, 253, 255 *ss.*, 260 *s.*, 306, 312, 317, 370, 415, 429.
Tiedge C. A., 270, 317.
Tieghem, P. van, 59, 261.
Tiépolo, Juan Bautista, 437 *s.*
Tiersot, Jullien, 122, 124 *s.*, 382.
Timoneda, Juan de, 181.
Timoteo, 445 *n.*
Tinctoris, Johannes de, 470.
Tiraboschi, Girolamo, 129.
Titiens, (Tietjens), Therese Cathline Johanna, 397.
Titurel, 279.
Todi, Jacopone de, (v. Jacopone).
Toesky, (Toëschi), (Toësca della Castella-Monte), Carlo Giuseppe, 171.
Tofail, Aben, 434.
Tolédo, Arzobispo de, 188.
Tomaschek, Johann Wenzel, 328.
Torchi, Luigi, 46, 294.
Torelli, Giuseppe, 91.
Torre, Alfonso de la, 461.
Torrefranca, Fausto, 67, 149.
Torres Amat, Félix, 479.
Torri, Pietro, 91.
Tóttola, Leone Andrea, 427.
Touchemoulin, 126.
Tour, Louis Héritte de la, 397.
Tovey, Donald F., 377, 382.
Tozzi, Antonio, 189, 192 *s.*
Traetta, (Trajeta), Tommaso Michele Francesco, 171, 195, 395.
Travers, L., 471 *n.*
Treitschke, J. F., 259 *n.* 6, 270.
Trémont, barón de, 47.
Trenck, Federico, barón de, 413.
Trend, J. B., 477.

Trento, Vittorio de, 194.
Trigueros, Cándido Mª, 165.
Trissino, Giovanni Giorgio, (Giangiorgio), 85.
Tristán el Ermitaño, 217.
Tritta, Jacome, (Tritto, Jaime), 193.
Tröbs, Jochem, 122.
Tuerk, Daniel Gottlob, 293.
Turena, Henri de la Tour d'Auvergne, vizconde de, 54.
Turini, Ferdinando, 131.
Turkheim, el caballero, 269.
Turner, Joseph Mallord William, 65 *s.*, 382, 405.

Uhland, Johann Ludwig, 239, 317, 321, 416.
Ultzen, 270.
Unger, M., 382.
Urbino, duque de, 475.
Ureña, Marqués de, 155, 178.
Urfey, D' (v. Durfey).
Urquijo, Rafael de, 420.
Urríes, José J. de, 320.

Vaccari, Francisco, 48.
Vaillant, F. de, 409.
Valdés Leal, Juan de, 153.
Valdivielso, José de, 468.
Valera, Juan, 410, 434, 436, 473.
Van der Weyden, Rogier, 155.
Van den Eeden, Heinrich, 235.
Van Dyck, Anthony, 405.
Van Loo, Carle, 443.
Van Loo, Jacques, 443.
Van Loo, Jean-Baptiste, 443.
Van Loo, Luis Miguel, 438, 443.
Van Zandt, Marie, 397.
Vanhall, (Wanhall, Van Hal), Johann Baptiste, 171.
Vanmáldere, (Van Malderre), Pierre, 171.
Vasari, Giorgio, 437.
Vatel, Francis, 38.
Vauquelin de la Fresnaye, Jean, 402.
Veblen, Thorstein, 26.
Vecino, A. J., 88.
Vedel, W., 231.
Veidi, T., 382.
Veit, Dorotea, 240.
Vela, F., 320.
Velázquez, Diego de Silva, 152, 155, 209, 328, 440.
Velázquez, Luis Joseph, 88, 162, 174, 424.
Velázquez, (González Velázquez), familia, 438.
Vélez de Guevara, Luis, 198.
Velluti, Giovanni Battista, 383, 391, 393, 394.
Venegas de Henestrosa, Luys, 465.
Vento, Mattia, 131.
Vera, Vicente, 229.
Verdelot, Philippe, 472.
Verdi, Giuseppe, 226, 364, 442.
Verlaine, Paul, 432.
Vermeil, Edmond, 258, 382.
Vernet, Emile Jean Horace, 106.
Viana, Matías Juan, 171.
Viardot, Paulina, 392, 397.
Vicentino, Nicolò, 138.
Vico, Juan Bautista, 128.
Victoria, Tomás Luis de, 151, 171.
Vidal, Francisco, 192.
Vien, Joseph Marie, 425.
Vigano, Salvatore, 177, 187, 193, 251.
Vigny, Alfred, 58, 227, 415, 431 *ss.*, 441.
Villalón, Cristóbal de, 410, 464.
Villanis, L., 130, 148.
Villanueva, Juan de, 153.
Villasandino, Alfonso Alvarez de, 463 *s.*
Villaurrutia, Marqués de, 441.
Villegas de Robles, M., 441.
Villena, Marqués de, 161, 174.
Villeneuve, vicealmirante, 180.
Villon, (François de Moncorbier), 57, 217.
Vincent, A., 258.
Vinci, Leonardo, 163, 171, 185, 395.
Vinci, Leonardo da, 27 *n.*
Viotti, Giovanni Battista, 190 *s.*
Virella y Casañes, F., 174, 195, 200 *n.* 11.
Virgilio, 208 *s.*
Vitoria, Juan Vicente, 437.
Vitry, Philippe de, 450.
Vivaldi, Antonio, 83, 91, 103, 138, 209 *ss.*, 213, 297, 332, 352 *s.*
Vizcardo, Juan, 168.
Vogel, J. Chr., 118.
Vogler, Georg Joseph, 134.
Volkmann, Hans, 382.
Voltaire, François Marie Arouet de, 31, 34, 40, 50, 54, 98 *s.*, 102, 119, 126, 131, 146,

153, 166, 167, 207, 221, 224, 408, 418, 423, 426, 434, 460.
Von Braun, barón, 340.
Von Bursy, 394 *n.* 5.
Von Ense, Varnhagen, 320 *n.* 9.
Von Gleichenstein, Ignaz, barón, 339.
Von Haugwitz, 270.
Von Platen (v. Platen-Hellermünde).
Vosio, Isaac, 172.
Voss, Johann Heinrich, 75.
Vossler, Karl, 174, 231, 434, 449, 454, 459, 479.

Wackenroeder, W. H., 312 *s.*, 233, 246, 253, 255, 257.
Wachner, 265.
Wagenseil, Georg Christoph, 171.
Wagner, Richard, 67, 69, 71 *s.*, 92, 97, 80, 122, 226, 254, 256, 261, 272, 304, 307, 309, 333 *s.*, 349, 355, 363, 372, 378, 381 *s.*, 396, 441.
Waldstein, Ferdinand Gabriel, conde de, 129, 263, 326, 339 *s.*, 343, 364.
Walker, E., 382.
Walpole, Horacio, 407.
Walzel, Oscar, 51, 69, 88, 95, 243 *s.*, 247, 261, 309, 311.
Wallace, William, 319.
Ward, A. C , 441.
Warlock, Peter, 149.
Warrens, Madame de, 212, 216.
Wartensee, G. von, 294.
Warton, Thomas, 412.
Washington, George, 15, 18.
Wasielewsky, J. W., 294, 377, 382.
Waterhouse, F. A., 51.
Watteau, Jean Antoine, 104 *s.*, 124, 404 *s.*, 438.
Weber, Alfred, 29.
Weber, Carl Maria von, 71, 117, 226 *s.*, 243, 259, 291-294, 299, 333, 350, 363, 374, 396, 383, 385, 387 *s.*, 408, 411, 432.
Weber, Constancia, 316.
Weber, Denys, 327.
Weber, W., 382.
Weelkes, Thomas, 282-294.
Wegeler, F. C., 237, 339, 282.
Weil, Kurt, 141.
Weingartner, Felix, 382.
Weinlig, Christian Ehregott, 80.
Weinlig, Theodor, 80 *n.*
Weisbach, Werner, 460 *n.*
Weiss, C. F., 270.
Welser, (familia), 73.
Wellington, duque de, 305, 310.
Wenzel, J. H., 382.
Werckmeister, Andreas, 252, 260, 298.
Werner, Zacarías, 243.
Wessenberg, 270.
Westphal, R. G. H., 382.
Wetzler, H. H., 382.
Whistler, James Abbott McNeill, 320.
Wieck, Friedrich, 259.
Wieland, Christoph Martin, 94, 75, 238, 242, 388, 420.
Wilde, Oscar, 320.
Wilson, Richard, 405.
Willaert, Adrian, 138, 472.
Williamson, G., 72.
Willmann, Magdalena, 355.
Winckelmann, Johann Joachim, 24, 66, 88, 157, 231, 403, 406.
Winter, Peter von, 238, 293.
Wisse, Juan, 192.
Witte, Pierre, 98, 123.
Wodzinska, María, 117.
Woelffl, Joseph, 327.
Wolesley, R., 224.
Wolf, F. A., 63, 162, 403, 409, 430.
Wolf, G. F., 81, 134.
Wolf, Hugo, 387.
Wolf, Johannes, 79 *s.*, 172, 461.
Wolzogen, Hans von, 378.
Woodward, W. E., 441.
Woolaston, 46 *n.*
Wooldridge, H. Ellis, 450 *n.*
Woollet, H., 288 *s.*, 295, 396.
Wordsworth, William, 64, 66, 87, 225, 330, 401, 414.
Wranitzky, Paul, 238, 325.
Würtemberg, duquesa de, 84.
Wuerzburg, Konrad von, 458.
Wyzewa, Théodor de, 382.

Yasser, Joseph, 478.
Young, Arthur, 38, 59, 229.
Young, Edward, 145, 403, 406, 408, 412, 414, 425.

Zamora, Antonio de, 161, 179.

Zarathustra, 251.
Zarlino, Gioseffo, 138, 170.
Zatzikhoven, Ulrich von, 458.
Zea, Francisco (impresor), 460.
Zelter, Karl Friedrich, 81, 89, 238, 376.
Zeno, Apostolo, 138, 153, 197.
Zingarelli, Niccolo, 194 *s.*, 395.
Zinzendorf, Nicolaus Ludwig, 78.
Zipoli, Domenico, 468.
Zmeskall von Domanovecz, Nicolaus, 339.
Zoilo, Annibale, 460.
Zorrilla, José, 436.
Zumpe, Johann Christoph, 133, 355.
Zumsteeg, Johann Rudolph, 81.

INDICE GENERAL

Página

PREFACIO 9

SEXTA PARTE: LA TRANSICION DEL SIGLO XVIII AL XIX

Capítulo I: Las últimas décadas del siglo XVIII en la Música. Del Barroco norte-alemán al Rococo vienés. La Revolución francesa. La fundación del Conservatorio de París. Pleyel. Cherubini. Prolongación en Francia del viejo régimen musical. Boccherini. El fin del siglo. Washington. La ópera popular en Francia y en Alemania. Trascendencia de la Revolución en el dominio espiritual. Religión. Etica. Los Derechos del Hombre. Inglaterra. El movimiento de reforma. La Ilustración. El Romanticismo. La clase burguesa. Su nuevo modo de conciencia. Su gestación. Concepto del Progreso. La Ciencia. Libertad y Razón. Libertad y necesidad. Sentido de la "transformación". Etica de la igualdad. El derecho como idea "clásica". El progreso como idea "romántica". La Cultura. El arte burgués. El "filisteo". El "goût" en el siglo XVIII. La necesidad en la obra de arte. Su función. Estilo de época. Caracteres secundarios y dominantes. Antecedentes del Barroco y del Romanticismo. La Enciclopedia. Historia y Técnica. Ciencia y Naturaleza. Lógica y Estética. Sensibilidad y Entendimiento. Poesía y Realidad. Papel del Arte. La Naturaleza y el artista. La Evolución natural. Concepto de la Belleza como actividad estética. Deseo, pensamiento e imaginación. La verdad de la poesía y del arte. La Crítica de arte. El genio. El valor. Las reglas. Forma y contenido. Independencia del artista. El "decorum" y el "goût". La Estética clásica y la nueva Estética. Relatividad en la Estética. Patetismo y sentimiento. La contemplación pura frente a la estética hedonista. Lo Sublime. "Aloofness" y "frisson". 15

Capítulo II: El tránsito del Clasicismo al Romanticismo. El período "clásico" francés. Orígenes y límites. Cambio de signo en los mismos fenómenos ocasionado por su movimiento de avance. Alemania, 1770. El período de los "grandes genios". Goethe y Rousseau. La "nueva educación". Sincronismo entre hechos e ideas de la época. Las tres SSS del primer romanticismo alemán: Schiller, Schlegel, Schleiermacher. Clasicismo y objetividad en Goethe. Romanticismo y subjetividad en Schiller. Error de perspectiva en Goethe. El clasicismo romanticista de Goethe. Antecedentes en Inglaterra e Italia. El nacionalismo romántico alemán. Opera popular y "singspiel". El "lied" popularizante. El "Sturm und Drang Periode". Orígenes protestantes del nacionalismo alemán. La reacción contra el catolicismo romano y la Ilustración francesa. Las "Bunde". Goethe, joven, y sus coetáneos. La Alemania del Norte. El Pietismo. Su origen humilde y familiar. El "Cántico Espiritual". Los músicos. Modestia de esta etapa

de músicos alemanes al modo popular. Sus coetáneos en Italia. Primeros efluvios románticos en la música alemana. Naturalismo pintoresco. Música instrumental y religiosa. Acentuación del criterio nacional en los músicos. Los conciertos públicos en Alemania. 61

Capítulo III: Los "barbari" italianos en la Alemania del XVIII. La ópera bufa en Francia, en Inglaterra y en Alemania. El realismo en el teatro. Vaudevilles, ballads, tonadillas. El Singspiel. Lo "natural" en el teatro popular. Formalismo y reacción. Poder asimilativo de los franceses. La comedia italiana. Sus personajes en París. El Teatro de la Feria. Nacimiento de la Opéra Comique. Modelos italianos y españoles. Parodias de la ópera seria. Operas cómicas con vaudevilles. Sátira de personas y costumbres. La "querelle des Bouffons" o "des coins". Watteau y Boucher en la ópera cómica. Sentimentalismo. Tradición. La "chanson grivoise". El Caveau. Los "chansonniers". Etapas en el desarrollo de la ópera cómica. Duni, Philidor. Dalayrac. Un prerromántico: A. E. Grétry. Operas cómicas y música instrumental a fines del XVIII. Teorías de Grétry. El músico de la Revolución: F. J. Gossec. Sus sinfonías. Su música coral. Las fiestas de la Revolución. Marchas, himnos y responsos. Los contemporáneos de Gossec. Adam. Catel. Méhul. Cherubini. Boieldieu. Lesueur. .. 91

Capítulo IV: La primera mitad del siglo XVIII en Italia y la segunda. Vicisitudes políticas. Venecia a fines del siglo. Poetas, historiadores y músicos. Su influencia sobre la sinfonía centroeuropea. La decadencia del clavicémbalo. Ultimos clavicembalistas italianos. El germanismo de reflujo. Avances del pianoforte. Primeros ejecutantes en el pianoforte. Nuevo estilo en la música de teclado. Mecanismo de los primeros pianos. Pianos con registros. Cristofori. Silbermann. Broadwood. Erard. Taskin. El piano en Juan Cristián Bach, Haydn y Mozart. El piano en Alemania a fines del XVIII. C. Cramer. Nuevo estilo de escritura. Ventajas del nuevo instrumento. La Sonatina. Clementi y B. Cramer. El teatro popular en Venecia. Goldoni. Don Ramón de la Cruz. Favart. Los Gozzi. Casanova. Burney. Las óperas populares venecianas. Galuppi. La ópera seria. Hasse. B. Marcello. Los violinistas. Napoleón. Fin de la era veneciana. Inglaterra. La influencia italiana durante el Barroco. Lo clásico y lo vernáculo en la Gran Bretaña. Alto estilo y "ballads". Tom Durfey. La "ballad opera". Sus orígenes italianos. El "glee". Conciertos de cámara. Thomas Britton. El Dr. Pepush. Erudición y Filosofía. Poesía rural. Cowper. El costumbrismo. El Dr. Johnson. Burns. Atisbos prerrománticos en Inglaterra y Alemania. Afición francesa por lo inglés a fines del XVIII. El "Spectator". La pintura inglesa. La moda inglesa. 127

Capítulo V: Características del siglo XVIII en España. El Barroco español. Tradición y reacción. La corte francesa. Las Academias. Influencia italiana. El clasicismo a la francesa. Aranda. La teoría de la imitación. Montiano y Luyando. Mengs. Moratín. Las ideas de la Enciclopedia. Efectos contradictorios. Jovellanos. Medievalismo. Capmany. Bosarte. La "belleza ideal". La "idealidad". Quintana. El entusiasmo. J. N. Gallego. El "buen gusto". Porcel. Razón y Fantasía. Reinoso. La Naturaleza. Sentimientos prerrománticos. Lo específico y lo genérico en el Clasicismo y el Romanticismo. La tradición española considerada por los románticos. La influencia francesa en el teatro. La "comedia de figurón". Los diccionarios. Los periódicos. El P. Feijóo. La crítica. Pre-

ceptivas clasicistas. Los eruditos. Los polemistas. Prohibición de los "autos sacramentales". Refundiciones. Las Antologías. La Influencia de Rousseau. Los "Caballeritos de Azcoitia". Las ideas de Rousseau en los jesuítas expulsados de España. Las teorías musicales de Rousseau. El "Pygmalion". El "Melodrama". Su influencia en Europa. El "Pigmalión" de don Ramón de la Cruz. Los "Monólogos" con música. Iriarte. Samaniego. El poema sobre "La Música", espejo de la época. .....

Capítulo VI: La transición del clave al pianoforte en España. El P. Antonio Soler. Moreno Polo. Las capitales de provincia. Influencia de Haydn. El violín. El violoncello. Boccherini. Música de cámara en la corte de Carlos IV. Cierre de los teatros. Decadencia. La Guerra de Independencia. Fernando VII. Reacción nacional. Afrancesados e italianistas. Los espectáculos italianos en España desde Felipe V. Arraigo de la comedia "all'improviso". Los trufaldines. La comedia con arietas. El teatro de los Caños del Peral. Italianos y nacionales. Dramas en música. Bailes de máscaras. Farinelli. Su influjo en la corte. La reina doña Bárbara. Músicos italianos menores. Metastasio y sus músicos del Buen Retiro y Aranjuez. Fiestas náuticas. Operas abreviadas. Supremacía del canto. Conciertos espirituales. Carlos III. Su indiferencia por la Música. Los bailes. Salvatore Vigano. El conde de Aranda y los teatros de los Reales Sitios. Compositores de la escuela napolitana. La orquesta en los teatros de los Sitios. Caída de Aranda y suspensión de las óperas. Adaptación de los italianos al teatro de zarzuela. Conciertos públicos. Sinfonías y "concerti" instrumentales. Danzas populares. Virtuosos españoles y extranjeros. Los instrumentos de aire. Violinistas españoles. Academias de canto e instrumentos. Haydn, Pleyel, Cimarosa. Autores españoles de "concerti". Operas serias y jocosas hasta 1799. Decreto contra las óperas. El "Orfeo" de Gluck. La ópera italiana en las provincias. Los españoles italianizados. Terradellas. Martín y Soler. El Romanticismo, en retraso. 177

SÉPTIMA PARTE: EL MOVIMIENTO ROMANTICO. Primer período. (1800-1830)

Capítulo I: La antítesis "clasicismo-romanticismo". Goethe y Schiller. Los Schlegel. Byron. Caracteres entendidos como propios del Clasicismo y del Romanticismo. Forma y expresión. Caracteres del estilo. La Naturaleza pintoresca. La Naturaleza en el período clásico. Sentido propio y sentido común. El sentimiento de la Naturaleza en el período barroco. La Naturaleza como construcción convencional. "L'Usage". El "Decorum". La peluca como símbolo. Desaparición del "decorum" y aparición del "filisteo". La vulgarización. El turismo. La imaginación romántica. Centrismo clásico y excentricidad romántica. Ritmo en los períodos estilísticos históricos. Clasicismo helénico y romanticismo semita. Razón y pathos. Clasicidad y Dogma. La "charitas", principio romántico. Panhelenismo y Catolicismo. El siglo XVI en Italia. Shakespeare y Cervantes. Preciosismo, conceptismo, culteranismo. Los utopistas. Aparición y extensión del vocablo "romantic". Lo "romanesque", "romantisch" y lo "romántico". Del "roman" medieval al "roman-feuilleton". 1800. La primera generación romántica. Obras y hechos significativos hasta 1830. 203

Capítulo II: La estética prerromántica alemana a la llegada de Beethoven. El artista y su medio. Beethoven, símbolo de su época. Orígenes flamencos de Beethoven. Ortografía de su nombre. Su infancia en Bonn. Primeros maestros. El singspiel en Hiller y Neefe. Educación general de Beethoven. Juan Sebastián Bach. Contemporáneos de Beethoven en Alemania. Compañeros de Beethoven en la orquesta de Bonn. La individualidad, principio romántico. El Hombre y la Divinidad. Germanismo romanticista de Beethoven. Extensión del movimiento romántico por Alemania en tiempos de Beethoven. Ideas filosóficas y estéticas. El ensueño como valor poético. Sentido orgánico del mundo y del arte románticos. Posición del espectador. El sentimiento romántico del pasado. La Historia como evocación poética. Las categorías kantianas: armonía, multiplicidad y totalidad en la Tonalidad. Ritmo ternario en la arquitectura de la Sonata. Organización de la Sonata frente a la decoración barroca. El "ego" romántico. El mundo como representación. Dinamismo entusiasta. Diversidad de maneras en la unidad radical. Beethoven en Viena. Los creadores de la estética musical romántica en el Norte alemán. Heinse. Schubart. Wackenroeder y Tieck. E. T. A. Hoffmann. Correspondencia de sensaciones. Schelling. Artes discursivas y artes representativas. 233

Capítulo III: Declinación de Mozart y orto de Beethoven. Los maestros de Beethoven en Viena. Libertad. Las reglas y lo bello. Primeras sonatas de Beethoven. Indicaciones expresas. La Sinfonía en Do mayor. Carácter de Beethoven. Su independencia y orgullo. Beethoven como intérprete. Sus gustos literarios. Ironía y humor. Sentido poético de la Música. Indicios del expresivismo romántico. La Sinfonía. Síntesis del proceso de su evolución. Esfuerzos hacia la unidad orgánica en la forma y en el instrumento. Evolución del sentido de la orquesta. Origen y extensión del vocablo. Su vinculación al teatro. Orquesta de ópera y orquesta de sinfonía. Identificación entre el vocablo y su función sinfónica. Sentido unificador de los conjuntos instrumentales desde la Edad Media. El Renacimiento. Progreso de los instrumentos. Aglomeración y equilibrio. Sentido del "centro" en el equilibrio orquestal. El color orquestal como elemento expresivo y representativo. La orquesta en el teatro francés. Pinturas de la Naturaleza, hasta Beethoven. La orquesta de Bach y la de Gluck. Tradición alemana en el empleo del metal. La overtura dramática de Gluck. Dramatismo potencial en la Sinfonía. La orquesta de Mozart en el teatro y en la sinfonía. 263

Capítulo IV: El cambio de estilo, solidario del cambio de técnica. Lentitud de ambos procesos. Penetración del expresivismo escénico en la Sinfonía. Limitaciones impuestas por la técnica instrumental. Experiencias de los compositores franceses de óperas cómicas. Características de los estilos de Haydn y Mozart. Su síntesis en la sinfonía de Beethoven. Su orquesta. Modificaciones instrumentales sugeridas por el sentido expresivo. Orquesta dinámica del Romanticismo y orquesta estática del Clasicismo. Los grandes tópicos románticos en la sinfonía beethoveniana. Música "poetizada en sonidos". Ironía en la descripción pintoresca. Intención y expresión. Proyección de la actividad estética del sujeto sobre el objeto estético. El giro estilístico como "vocablo". El estilo como "idioma". Símbolos sonoros del Romanticismo. La Música como lenguaje de los "afectos". Dinamismo y libertad en el pensamiento y en la expresión. La disonancia como "valor". Su sentido dinámico. Dinamismo en la

personalidad "original". La Naturaleza romántica. Estímulo artístico y Ciencia. A. de Humboldt. La aspiración hacia el infinito. El amor romántico. Sus matices. La alegría. El heroísmo. La muerte. 297

Capítulo V: La sustitución de los claves por el pianoforte. Primeros pianistas. Nacimiento de la nueva técnica y de un nuevo estilo. Clementi. Cramer. Dussek. Pleyel. Los continuadores de Haydn y de Mozart en el dominio del teclado. El piano en Beethoven. Su influjo en el desarrollo del instrumento. Beethoven como pianista. Sus composiciones para el piano. División tradicional en tres épocas o estilos. Las Sonatas. Rasgos generales de sus tres maneras. Transformaciones propias al tercer estilo. Su sentido dramático. El elemento "faústico". De la Sonata clásica a las sonatas "Quasi una Fantasia". Desarrollo del arte pianístico beethoveniano. Técnica exterior y técnica interna. Las dedicatorias de las Sonatas. El arte de la improvisación en los clásicos y en Beethoven. Efectos de claro-oscuro. Los títulos en lengua alemana. El "Hammerklavier". Nuevo sentido de la Fuga y de la Variación en las sonatas de la última época. Las Sonatas op. 106 y op. 111. El "Concerto" en Beethoven. El Concerto mecánico y el Concerto sinfónico. 323

Capítulo VI: La música de cámara de Beethoven. Regularidad en sus etapas creativas. Libertad de elección en el género de sus obras. Alternación en los géneros. Primeras obras de cámara, con piano. Los cuartetos de cuerda. Sus tres épocas. Cualidades del motivo principal. Materia sonora. Motivos expresivos. Su importancia. La evolución del idioma romántico. Origen del valor expresivo en el giro idiomático. Formación de la célula expresiva. Su abundancia en Beethoven. La estructura tectónica tonal, consecuencia del dinamismo armónico. Las relaciones tonales en terceras superiores e inferiores. Valor expresivo de la disonancia en Beethoven. Color exótico. Sentimiento panteísta en los últimos cuartetos. El humor en Beethoven. Humorismo e ironía en el Romanticismo. Entusiasmo y humorismo. Exaltación idealista. Los primeros comentaristas de Beethoven. E. T. A. Hoffmann. Romantización de la figura de Beethoven. Bettina y Clemente Brentano. J. F. Reichardt. J. F. Rochlitz. H. F. Rellstab. 357

Capítulo VII: El teatro lírico, del siglo XVIII a Weber y Rossini. Elementos de la orquesta dramática en el sinfonismo clásico. Unidad orgánica y color pintoresco. La orquestación de los operistas franceses. Méhul, Gossec, Grétry. Cherubini, Salieri, Spontini, Boieldieu. Los dos "Anacreontes". Spontini en Berlín. El "Freischütz". Tradición romanticista. La orquesta en el teatro de Weber. Rossini. Sus épocas. Efectos orquestales. El público operístico. Los "abellimenti". Su tradición. Rossini, revolucionario en el canto. El "bel canto": apogeo y decadencia. G. B. Velluti, el último "sopranista". Los grandes cantantes de su tiempo. Manuel García y sus hijas. El nuevo estilo en el canto. Cantantes de la época romántica. Cantilena y ornamento en Rossini. Su agilidad. Operistas del "viejo estilo". Nuevos tipos de cantantes. "Guillermo Tell". Meyerbeer. Eclipse de Rossini. La "Sinfonía Fantástica" y "Roberto el Diablo". La Opera histórica. La Gran Opera. 383

OCTAVA PARTE: EL MOVIMIENTO ROMANTICO. Segundo período. (1830-1860)

Capítulo I: El Romanticismo en Francia. Madame de Stäel. Confluencia del romanticismo inglés y del alemán en sus obras. París como centro intelectual. La poesía inglesa prerromántica. Naturaleza y jardín. La novela burguesa. Extensión del romanticismo inglés. La novela negra. El demonismo. Exotismo sentimental y pintoresco. Orientalismo e hispanismo en Alemania. El paisaje. La melancolía. Las tumbas. La nocturnidad. La balada romántica. El bandolero y el extravagante. Acentuación de la personalidad sentimental. Los lakistas. Wordsworth. Coleridge. Walter Scott. Thomas Moore. La trinidad romántica inglesa: Byron, Shelley, Kèats. Sus coetáneos en Alemania, Francia y España. El salón de Madame Necker. Educación de Ana de Staël. Influencias inglesas. Las escuelas del Norte. Napoleón. Benjamín Constant. Chateaubriand. Viajes a Alemania. Goethe. Los hermanos Schlegel. Años de destierro. Retorno a Francia. Avances del Romanticismo francés. Las teorías literarias de los Schlegel. Su hispanofilia. La Edad Media. El Oriente. Imaginación y Filología. Los cenáculos románticos. Auge del Romanticismo francés. Víctor Hugo. Héctor Berlioz. Los extranjeros en París. Hugo en España. La España pintoresca. Musset. Gautier. Merimée. Bouterwek. Sismondi. Byron. W. Irving. G. Borrow. Glinka. Liszt. El "Conservateur Littéraire" y el grupo de Lamartine. "Le Globe" y los románticos liberales. "Cromwell" y su Prefacio. Los románticos españoles. El espejismo de la tradición. España vuelve a verse en los románticos extranjeros. El Romancero. Influencias extranjeras. El paso del siglo XVIII al XIX en España. Goya. Paralelismo entre Goya y Beethoven. 401

NOTAS COMPLEMENTARIAS 444

INDICE DE MATERIAS. 481

INDICE DE NOMBRES CITADOS 497

INDICE GENERAL 528

FIN DEL VOLUMEN III

CORRECCIONES Y ERRATAS MAS IMPORTANTES

Las notas complementarias que comienzan en la pág. 444 se refieren al Vol. I.

Página	16,	línea 8	Léase: por el año
	17,	7	de 1790
	17,	15	Professional Concerts
	18,	5	Feydeau
	19,	29	al pueblo
	48,	3	los vocales
	48,	44	con Pérez
	49,	5	E. HANSLICK
	53,	5 y 14	"galant homme"
	61,	2	*ocasionado*
	65,	6	Reynaud
	66,	la línea 6	pasa a la 7
	68,	32	desde Schulz
	75,	3	Reynaud
	79,	29	Kindermann
	83,	23	cree,
	89,	12	Brockes,
	91,	30	Cesti
	92,	10	Vincent
	93,	41	Holzbauer
	96,	7	para que la música
	103,	5	Francisco Rodríguez
	106,	11	"chansonniers"
	108,	23	Como para Telemann
	111,	34	tienta.
	113,	18	tímidos como él;
	116,	22	Daunou
	118,	36	Luckner
	123,	2	Rea Spell,
	127,	27	"risorgimento"
	129,	31	Vincenzo
	130,	la línea 38	pasa a la 41 y ésta a la 38
	134,	24	*La Música en Cuba*
	137,	13	De Brosses
	146,	28	Hogarth
	151,	6	*Razón y Fantasía.*
	164,	27	ingenios"
	169,	15	Panizza,
	174,	23	CARMENA

Página	174,	línea 24	Léase: CASAÑES
	177,	33	arte del clavicímbano
	190,	29	de Selma
	193,	11	Bianchi
	194,	6	la duquesa de Alba y
	194,	13	Isouard;
	215,	24	superciliares.
	217,	1	sistema de castas
	220,	36	en el caballero
	221,	10	medievales
	222,	9	por cuyas vírgenes
	223,	30	Henry More
	224,	2	Wolesley.
	227,	32	Schuppanzigh:
	228,	15	Lamennais
	239,	37	Eichendorff
	243,	20	"Solo
	254,	31	Jean Boyer
	257,	34	Lo
	266, 25 y 267,	39	principe Karl Lichnowsky
	270,	34	Ultzen
	270,	36	Matthison
	272,	2	no más que en
	277,	18	doppia, un
	280,	38	grandes; de otro, tres
	280,	40	*ribecchini*
	283,	7	de Selma
	289,	30	*La Resurrezione,*
	292,	1	Carlos Felipe
	292,	10	casaciones,
	293,	13	Marpurg
	294,	17	condesa Erdödy
	295,	14	MICHEL BRENET
	300,	8	de la overtura
	303,	10	anunciar los metales
	307,	23	Beethoven inicia en el
	308,	19	se realiza
	310,	18	quiera!".
	314,	9	en ellos
	319,	17	*son courage*
	320,	13	de los datos, típico de
	320,	41	CLOSSON
	320,	43	*scientifique*
	323,	13	*Op. 106 y Op. 111.*
	327,	18	Woelffl
	328,	1	incurrían
	335,	4	algunas Sonatas tienen
	339,	35	Liechtenstein... Schwar-
	339,	36	Schuppanzigh,
	339,	37	principe Lichnowsky.

Página	339,	línea 38	Léase: Zmeskall von
	340,	3	príncipe Lichnowsky
	340,	11	Liech-
	343,	36	cómputo
	345,	5	príncipe Carlos
	347,	47	coral. Beethoven
	348,	18	von Erdmann
	359,	11	periódico
	364,	8	*(Weinen, Klagen)*
	365,	33	tonales en terceras de los
	367,	11	Su enarmonía
	377,	19	su Tratado
	378,	32	*sein*
	379,	11	SHEDLOCK,
	381,	42	*Darstellung,*
	389,	26	que le pertenecen
	389,	39	*connaisseur*
	395,	10	sustituirlos con contraltos
	401,	9	*Shelley*
	402,	25	*Sepmaine*
	402,	27	Saint-Amant
	406,	2	Bougainville",
	407,	19	*Vathek*
	416,	11	Com-
	422,	32	Byron de ella.
	425,	3	dieval van a
	425,	20	y diderotiana
	427,	25	Pixérécourt o Pigault-Lebrun
	428,	3	crecimiento capilar
	432,	11	en parte)
	435,	1	inédito
	439,	26	en 1828
	446,	24	*La Piana*
	446,	30	IDELSOHN
	449,	25	*latinum obscurum*
	451,	10	*rondeau*
	459,	25	*fiz'*
	460,	1	HIBBERD:
	460,	31-32	Palestrina
	461,	30	1495
	467,	última línea:	López del Campo
	468,	16	F. Manelli
	470,	2	*eine*

La voz grave del *Rondeau* de Adam de la Halle inserto en la página 162 del Volumen 1º debe leerse en clave de Fa en cuarta línea.

Este libro se acabó de imprimir en Gráfica Panamericana, S. de R. L., Pánuco, 63, México, D. F., el día 25 de octubre de 1946. Se emplearon tipos Caledonia de 10:12 y 8:10. Estuvo al cuidado del autor.