34/4

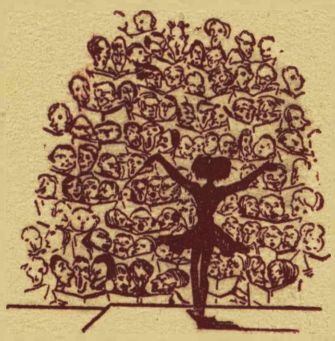
ADOLFO SALAZAR

LA MUSICA EN LA SOCIEDAD EUROPEA

EL SIGLO XIX

TOMO II

IV



EL COLEGIO DE MEXICO

LA MUSICA EN LA SOCIEDAD EUROPEA
EL SIGLO XIX HASTA LA EPOCA CONTEMPORANEA

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 México

LA MUSICA EN LA SOCIEDAD EUROPEA

El siglo XIX

TOMO II

IV

Wir irren allesamt, nur jeder irret anders.

EL COLEGIO DE MEXICO

Guillermo Humboldt, hasta hoy el más profundo y genial teórico del lenguaje, esbozó ya en 1828, una lingüística basada en el espíritu y no en la materia, concibiendo el lenguaje como *energía* (acción, actividad) y no como *ergon* (producto): viendo como momento esencial en el lenguaje ése en que el pensamiento —mejor diríamos la intención de pensamiento— busca expresarse en palabras y con ello hacerse realmente pensamiento.

. . . . . .

Para Vossler, los dos polos, el de la intuición y el de las categorías establecidas, el de la *parole* y el de la *langue*, creación y sistema, no son dos entidades de posible autonomía para constitutirse en objeto unitario de nuestra ciencia... sino que el fenómeno espiritual del lenguaje —y por tanto el objeto de la lingüística— consiste en el ir y venir de un polo al otro, en un perpetuo movimiento en el cual desde el primer instante actúan los dos polos, pues la creación individual nace ya orientada por y hacia las condiciones del sistema espectante...

(A. ALONSO: Prefacio a la *Filosofía del Lenguaje* de K. VOSSLER)

OCTAVA PARTE

EL SIGLO XIX

1830 - 1860

(Continuación)

CAPITULO II

El Romanticismo español. Sus caracteres frente a los de otros países. Influjo de las literaturas extranjeras. Predominio de la literatura francesa. La amnistía a los liberales emigrados, en 1832. Importancia de su retorno a España en el movimiento romántico. La primera literatura romántica alemana en España. Los emigrados españoles en Londres. El teatro francés. La novela inglesa. La poesía italiana. La ópera romántica. Manuel García y su popularismo.

La generación romántica. Rivas. Espronceda. Zorrilla. García en América. Huerta y Caturla. La canción popular. Primeros músicos del tiempo romántico en España. Sors. Arriaga. Nicolás Ledesma. El grupo de Levante: Gomis, Carnicer. Saldoni. Rodríguez de Ledesma y el romanticismo alemán. El piano. Pedro Albéniz. Santiago de Masarnau. Masarnau en París. Los hijos de los emigrados. Asensio. Aguilar. Salvador Daniel. La Historia. Don Hilarión Eslava. Predominio del italianismo operístico. García Gutiérrez y Francisco Porcell.

HAY, PUES, un fondo tradicional y una superficie de aportaciones extranjeras en el Romanticismo español, lo mismo que hemos visto que ocurre en todas partes. Pero cuando ese movimiento surge en España con caracteres indudablemente análogos a los del Romanticismo francés, que comprende las influencias que llegan al de España en gran parte al través suyo o bajo su estímulo, el movimiento romántico es ya un hecho valedero por sí mismo y no solo por sus antecedentes. Estos han sido necesarios en cada caso para que, juntos con la idiosincrasia del país de que se trate, den color y peculiaridad a la etapa romántica que le corresponde; pero ellos solos no son el "romanticismo", porque este es un hecho histórico de nueva planta que ha sido originado por la transformación de las ideas filosóficas y sociales propias a los siglos XVII y XVIII, y, después por la transformación política acarreada por la Revolución francesa. El nuevo hecho adopta caracteres distintos en cada país europeo de cultura dominante. En Inglaterra es sobre todo poético. En Alemania, filosófico y musical. En Francia, dramático, es decir, escénico. En Italia y en España,[1] donde la transformación de la vida y las ideas en el siglo XIX son menos radicales, porque aquellas ideas no lo habían sido, y porque la vieja situación política se prolonga bastante dentro del siglo, el Romanticismo tiene caracteres menos genuinos, y, lo mismo que las ideas de Clasicismo e Ilustración y Liberalismo político fueron artículos de importación, también el Romanticismo guarda ese carácter. Por eso, cuando el fulgor del Romanticismo decae y tiende a aburguesarse, las naciones latinas no de-

fienden el suyo y se aburguesan o "eclectizan" parejamente. Como quiera que el hecho más original del Romanticismo en su fase plenaria no consiste ni en la poesía inglesa, aunque Byron fuese una de sus estrellas; ni en el teatro francés, aunque Hugo fuese su genialidad más destacada, sino en la música alemana cuya cifra se halla en el hecho enteramente nuevo en la historia de la cultura europea que es la música de Beethoven, se comprende con bastante facilidad que sus consecuencias se prolongasen por todo el siglo y que se extendiesen en su forma peculiar a todos los países. Ello no impide que en Alemania el Romanticismo se "eclectizase" poco más o menos por el tiempo que en sus países limítrofes, aunque entrase luego en ellos con dificultad: así el sinfonismo de Brahms. Y de tal manera ocurre que, si sus sinfonías apenas han logrado ser admitidas plenamente hasta época reciente, en cambio algunas de sus obras en otros sectores, las de piano, por ejemplo, o sus lieder a varias voces, son todavía materia incógnita, sus Sonatas, en primer término. De la misma manera, los hechos fundamentales en la etapa prerromántica inglesa y alemana apenas son conocidos hoy en los países latinos. La poesía inglesa anterior a Byron y la novela anterior a Walter Scott es materia todavía reservada a las gentes de fina cultura, de ningún modo han intervenido en la conciencia social.[2] Menos todavía la poesía alemana, de la que solo alcanzan leves reflejos a los países como España, al paso que su filosofía se hace materia de enseñanzas universitarias, sin influjo, o muy escaso, en el pensamiento general. De las culturas prerrománticas en Europa solamente la francesa llega a su tiempo a España y ejerce una influencia más señalada, motivando la escisión de la opinión política y religiosa, de la literaria también, y la formación de los dos grupos, ingleses y luego franceses, de "conservatives" y "liberals". España no desconoce aquellos aspectos en su momento oportuno, como va a resumirse de la manera más brevemente posible, pero sin un efecto profundo. Lo que entra más hondamente en su vida cultural del XIX es el Romanticismo francés ya confeccionado, con tintes más o menos byronizantes conforme antes habían sido volterianos o jacobitas. Si, en síntesis, pudo entenderse por "clasicismo" la tragedia francesa del XVII al XVIII, no resulta excesiva ni demasiado arbitraria la definición que Víctor Hugo daba al Romanticismo diciendo que era "la literatura del siglo XIX". Más justo aún sería decir "la música".

Opera romántica italiana y sinfonismo romántico alemán van a dividir en dos mitades irreconciliables a los países latinos en el siglo XIX. Era aún temprano para que esos países, cuyo fondo musical consistía en la ópera italiana del XVIII y el sinfonismo vienés, pudiesen seguir con mayor facilidad al sinfonismo romántico alemán que no al operismo italiano, desde Rossini y sus sucesores. Tanto más cuanto que este operismo se basaba en gran parte en el historicismo novelero a lo Walter Scott en sus momentos más preten-

ciosos. Aunque Beethoven no tardase mucho en llegar a España, todavía Barbieri se negaba a escuchar la música de piano o de cámara de Schumann y abandonaba ostensiblemente la sala. Menos fácil sería a los auditores tempranos del siglo XIX comprender el byronismo de la música orquestal de Berlioz. El hecho de que haya que esperar en España, donde había un teatro popular de firme arraigo, en Italia también, donde la ópera bufa, al transformarse en la ópera romántica de "bel canto" lo hacía sin esfuerzo, a que llegase con plenitud el romanticismo musical alemán no debe extrañar, y cuando lo hizo fué más que en sus compositores, en su público, a través del instrumento que era la gran orquesta, los "conciertos sinfónicos".

Cualesquiera que fuesen los preliminares que el Romanticismo tuviera en España, lo que fué decisivo para que echase a andar al tono del tiempo fué el regreso de los emigrados políticos, a raíz de la muerte de Fernando VII. Historiadores de nuestra literatura como Menéndez Pidal en España o Jean Sarraihl en Francia lo reconocen así; otros como Allison Peers[3] en Inglaterra discuten la importancia "decisiva" de este hecho, basándose en los antecedentes. La discusión no puede afectar al hecho "catalítico" del regreso de los emigrados, sino a la apreciación de su importancia, lo cual es secundario. Que se conociese ya entonces algo de la literatura alemana e inglesa prerromántica (entre gentes cultas y no muy extensamente) no quita para que, en efecto, el Romanticismo que entraba con los emigrados afectase principalmente un carácter a la francesa de "liberalismo en la literatura" y de un "nuevo espíritu"; una "nueva escuela" imbuída en los diferentes aspectos del literatismo de Hugo: teatro, orientalismo, tragedia de capa y espada. Incluso el españolismo pintoresco anglosajón como el de Borrow e Irwing o el francés de Gautier y Mérimée dieron a los españoles, por lo menos, tanto como lo que ellos recibieron. Los paisajes de Alenza padre, en Sierra Morena, con sus bandoleros; los grabados de los ilustradores del *Semanario Pintoresco,* siguen más el tópico españolista que lo inventan. De ello se hablará más lejos cuando se trate de las óperas de carácter pintoresco y nacionalista, que conviene ver a esas luces. Por el momento será útil ver panorámicamente por dónde llegaron las primeras influencias prerrománticas y cómo se verificó entre 1833 y 34, tras de la amnistía de María Cristina, en 1832, cuando los emigrados políticos regresaron a España, el último impulso del movimiento que se hallaba ya en su período de culminación en los demás países.

Los españoles más cultivados en los primeros años del siglo no parece que conocieran las obras de los hermanos Schlegel sino en su traducción francesa y a través de algunos fragmentos publicados por la hija de Johan Nikolas Böhl von Faber, cónsul hanseático de Hamburgo en el Puerto de Santa María. Pero es natural que en cuanto las conociesen se encendiera su entusiasmo por unas teorías que de tal modo halagaban al orgullo nacional, por-

que en ellas se reivindicaba el valor de la vieja literatura española desde el Cantar de Mio Cid y el Romancero hasta el teatro de Lope y de Calderón, por encima del de Shakespeare mismo, y puesto que se consideraba como cosa efímera y secundaria la influencia de la Ilustración en esa literatura, al paso que se disculpaba la situación cultural de España durante el siglo XVIII por su posición geográfica "medio insular". Alcalá Galiano, el duque de Rivas, Mariano de Larra cantaron las excelsas glorias del Romanticismo alemán, y aunque no conociesen sus obras propiamente dichas, reputaban a aquellos poetas como los creadores del movimiento. Doña Francisca de Larrea, que se casó con Böhl de Faber, y su hija, que se hizo apreciar como novelista bajo el seudónimo de "Fernan Caballero", las conocían mejor. Sus opiniones, que estaban basadas a la par en su conocimiento del alemán y de los poetas españoles, sentaron plaza de inconcusas, sin otra oposición de más talla que la de José Joaquín de Mora, espíritu conservador que arremetió contra aquellas teorías donde, al parecer, habrían podido hallar agrado los conservadores sobre todo. A quienes más satisficieron fué a los románticos incipientes; pero mientras los alemanes como Johann Andreas Dieze traducían los *Orígenes de la Poesía Española* de Velázquez (en 1769), los españoles traducían la *Historia de la Literatura española* (con este nombre), de Bouterwek, que ya se había traducido al francés y al inglés desde la segunda década del siglo, con lo cual, como ocurre hasta ahora mismo, los españoles se forman una idea de su propia literatura al través de las ideas de los alemanes o de otros. Los alemanes habían conocido a nuestros primeros poetas mucho antes que los españoles a los suyos contemporáneos. Herder había traducido (del francés) el Romancero del Cid. Jakob Grimm había publicado en 1815 una *Silva de romances viejos,* en Viena. G. B. Depping publicó en 1817, en Leipzig, una colección nutrida de romances "históricos, caballerescos y moriscos", que un español refugiado en Londres la "enmienda considerablemente" y la publica allí en 1825 y que Alcalá Galiano vuelve a retocar, prologándola, en 1844.[4] El mismo Böhl von Faber publica en Hamburgo, en 1821, una *Floresta de Rimas Antiguas Castellanas,* seguidas de una segunda (1823) y una tercera partes (1825), producto, dice, de "veinte años de ocios". *Otium cum dignitate,* podría haber dicho. *Ocios de los españoles emigrados* se titula también una revista que publican en Londres y que dura no menos de veinte años, entre 1814 y 1834. De rechazo, esas colecciones, frescamente impresas, vuelven a España; se entienden, pues que están en castellano, y aumentan el germanofilismo agradecido de sus lectores, que no se lo devuelven en la misma especie, porque los alemanes se traducen bastante tarde y todavía en 1837 se dice del *Werther* de Goethe (que se tradujo anónimamente en 1803) que no es sino una imitación de la *Nouvelle Eloise,* no sin razón, está claro. Es casi lo único que se conoce de él en esos tiempos. El mismo *Goetz von*

Berlichingen solo se traduce en 1846. La anterior novelita es retraducida varias veces y la última por Mor de Fuentes, quien la había imitado tiempo atrás, en 1797, en su novela *Serafina.* En cuanto al *Fausto,* no se le conoce ni poco ni mucho. Allison Peers dice que, en todo caso, puede haber cierto influjo de esa obra en *El Diablo Mundo,* de Espronceda, que no llega hasta 1841. De Schiller no se conoce mucho más, salvo algún caso aislado. Su única influencia sobre los románticos españoles es la que ejerce en Pablo Piferrer, que era catalán. Mayor influjo tuvo el amable Gessner, a quien se traduce antes de terminar el siglo anterior y a quien Quintana, que no tiene precisamente aquellos acentos edulcorados, dirige un ditirambo diciéndole: "¡Divino Gessner!, ven; lleva mis pasos — y enséñame a gozar". Con aquél, los dramas sentimentales de Kotzebue hicieron algún efecto en los primeros años del siglo nuevo. E.T.A. Hoffmann viene luego, entre 1830 y 1839 introducido por el ensayo de Walter Scott, y, según A. Peers, su más decidido entusiasta fué Zorrilla.

Sin embargo, la influencia más señalada en Zorrilla es la de la nocturnidad y los cementerios, tan del gusto anglo-francés, mezclada al duelismo viejo español remozado en Hugo. La influencia de los primeros románticos franceses está más cerca de los españoles por motivos bien comprensibles, el del idioma, la geografía y el espíritu latino, como causas esenciales. Los franceses devolvían lo que habían tomado a los españoles, con Creuzé de Lesser, Abel Hugo y Emile Deschamps, según se ha indicado. Las novelas de Chateaubriand llegan con su tinta aún fresca y se extienden hasta los últimos años del movimiento, es decir, durante casi sesenta años. Se traduce *Atala* el mismo año en que aparece, y las demás obras de Chateaubriand siguen la suerte a corta distancia de su edición original. Sus obras completas aparecen en Valencia en 1843. De los demás románticos tempranos, solamente se traduce pronto *Pablo y Virginia,* pero Lamartine no llega hasta bastante más tarde y Larra es quien tiene que ensalzarlo. Víctor Hugo y Dumas llegarán cuando el movimiento romántico en España esté en su apogeo y servirán para echar leña al fuego. Lista, Larra, estallan en ditirambos; este habla de "la colosal y desnuda escuela de Víctor Hugo y Dumas"; para Mesonero Romanos es cuestión de una verdadera "Hugolatría". El Romanticismo tiene en Hugo "su sacerdote y profeta", pero toda esa agitación no procede de las poesías de Hugo, que prácticamente se desconocen, aun cuando Zorrilla traduzca alguna de las *Orientales.* Arolas adopta algunas. La Avellaneda y otros las imitan más o menos de cerca. Incluso sus teorías, expuestas en el prefacio de *Cromwell,* no son apenas oídas, porque el español no es muy susceptible para este género de lecturas. El camino por donde Hugo "regresa" a España es el

Volumen III. Página 474, línea 5, debe leerse: el mismo tipo de instrumento.

que le traza Martínez de la Rosa en sus dramas imitados de aquél como *Aben Humeya* y *La Conjuración en Venecia,*[5] al paso que Larra niega que Hugo ejerza algún influjo sobre él ni menos sobre su *Macías.* Se señala cierta similitud entre *Don Fernando el emplazado,* de Bretón de los Herreros, y *Marion Delorme,* pero la asimilación más consciente del huguismo y de ese aspecto del romanticismo francés se hace a través del Duque de Rivas, cuyo *Don Alvaro, o la fuerza del sino* muestra que su autor sí ha leído despacio el famoso "prefacio" de *Cromwell.* Después, la influencia se diluye. En dramaturgos posteriores como García Gutiérrez, Escosura o Gil y Zárate, se trata más bien de reflejos que de imitación directa. Las obras dramáticas de Hugo no se representan en España hasta 1835. La primera de ellas es *Lucrezia Borgia,* a la cual siguen *Angelo, Hernani, María Tudor* y *Le Roi s'amuse,* Don Eugenio de Ochoa es el principal traductor de las novelas. Casi todas las obras dramáticas ven la luz de las candilejas en teatros de provincias, pero el Romanticismo brota con tanta fuerza en ellas o más que en la corte.[6]

Es el momento en que se suceden en España las grandes etapas de nuestro Romanticismo que, según Mesonero Romano las expone en sus *Memorias de un setentón,* considerándolas como "triunfos gloriosos del Romanticismo en nuestra patria", se inauguran con la representación del drama de Martínez de la Rosa *La Conjuración de Venecia* el día 22 de abril de 1834. Al año siguiente, el 22 de marzo, viene el estreno de *Don Alvaro, o la fuerza del sino* de Don Angel Saavedra, Duque de Rivas, y el 1º de mayo de 1836 se estrena *el Trovador* de García Gutiérrez. A fines de enero de 1837 ocurre la primera representación de *Los amantes de Teruel,* de Juan Eugenio Hartzenbusch. En el mismo año, Gil y Zárate estrena su *Carlos II el Hechizado,* que si no tenía grandes cualidades artísticas pudo a lo menos soliviantar los ánimos de las gentes reaccionarias. Pero uno de los románticos tempranos de mayor capacidad y mayor genio en la multitud de sus manifestaciones como poeta o dramaturgo o ensayista o periodista, se malogra a los veintiocho años y, por amores contrariados, se mata de un tiro en febrero del año antedicho: Mariano Josef de Larra. En su entierro, un joven se adelanta y, al pie de la hoya, le dirige un elogio fúnebre que sorprende como una revelación. Era, en efecto, la revelación de un joven poeta llamado José Zorrilla, que tenía veinte años y que iba a destacarse como el poeta representativo de la última etapa romántica en España.

Enseguida de la primera representación de Hugo y a muy poca distancia llega por Levante Dumas padre, en 1835; pero sus novelas vienen casi diez años después, repentinamente, en bloque, y bajo la forma de un sensacional éxito de edición. También se representaron los dramas de Dumas como *Catherine Howard* y *La Tour de Nesle* en Barcelona y Valencia antes que en Madrid, pero su influencia más importante se ejerce sobre el duque de

Rivas, Larra, Bretón de los Herreros y García Gutiérrez. Con todo, la boga del teatro romántico francés no fué duradera en España: el tiempo en que el Romanticismo iba a dar un cambio en toda Europa se aproximaba, y en España no dió lugar para más, sin contar con que esa influencia era superficial y debida a la moda, incapaz de hacer vibrar ninguna cuerda hondamente española. De los dramaturgos posteriores como Casimir Delavigne, Federico Soulié, Alejandro Dumas o Guilbert de Pixérecourt, aunque fueran conocidos, pasaron como sombras. Solamente Víctor Ducange, al decir de Allison Peers, es el que contribuyó de una manera más decisiva al momento cumbre del Romanticismo español, o lo que él dice ser la "romantic revolt". Respecto a los poetas, Alfredo de Vigny y Alfredo de Musset no fueron conocidos del núcleo de lectores hasta bastantes años más tarde, pero *Cinq-Mars* estaba ya traducido desde 1841.

El idioma inglés no se leía por esa época en España mucho más que el alemán y, hasta estas fechas, ninguno de los dos se ha leído mucho, sino que quedaba reducido al círculo de las personas más cultas. El caso inverso, o sea el conocimiento de las antiguas letras españolas en Inglaterra rivalizó desde los comienzos del siglo con el afán de los alemanes. Las *Guerras de Granada* y los romances viejos se traducen allí desde 1801. Southey y Lord Holland son los paladines de Lope y Calderón, y aquel se basa para alguna de sus novelas en la epopeya de Don Rodrigo. La traducción de Motteux del *Don Quijote* y las ediciones de los romances por Böhl de Faber estimulan a los ingleses. Jeremías Holmes traduce en verso a Garcilaso y escribe un ensayo sobre la poesía española en 1823. Los emigrados liberales mantienen en Londres una viva actividad literaria y cuando regresan a España pagan caballerosamente la deuda haciendo conocer a los ingleses. Alcalá Galiano había sido profesor de español en la Universidad de Londres, todavía de fundación reciente, y el duque de Rivas, lleva a España un buen bagaje de literatura inglesa. Siguiendo la nomenclatura de Allison Peers, Walter Scott produjo en el "revival" español, en las primeras décadas del siglo, lo que Byron produjo en la "romantic revolt" que sucedió a aquella manera de despertar a las llamadas con que el Romanticismo golpeaba en la puerta.

Las más tempranas son las de Scott, ya por 1818. Blanco White, José Joaquín de Mora y Lista traducen "El" *Ivanhoe*, aun cuando las simpatías de estos últimos no fueron por el lado romántico. Se le llama el "Cervantes de Escocia" y se le imita liberalmente por Trueba y Cosío en inglés, y en Londres;[7] en español por otros, entre los principales Espronceda, Enrique Gil y sobre todo por el Duque de Rivas en *El Moro Expósito*, que es de 1834. Los poemas gaélicos del supuesto Ossian habían entrado en España desde años

antes y seguían entrando en traducciones fragmentarias en los primeros años del siglo. Milton, Pope y Young eran autores de prestigio para la gran generación anterior de los Jovellanos, Luzán y José Cadalso. Este último, con Meléndez Valdés y Cienfuegos, muestran el influjo directo de los *Night Thoughts,* pero Wordsworth y Coleridge, Southey, Burns y Moore solo fueron conocidos de los más significados que, como Alcalá Galiano, sabían bien el inglés porque lo aprendieron en la propia tierra de aquellos poetas. Byron solamente gana popularidad hacia 1830. Trueba y Cosío es quien lo traduce primero; con él, Manuel de Cabanyes y, sobre todo, Espronceda. La influencia del *Don Juan* sobre *El Estudiante de Salamanca,* de *The Corsair* sobre la *Canción del Pirata,* y otras más es tan clara que no precisa insistir sobre ella.

La Italia tempranamente romántica había enviado con Alfieri y Manzoni algún destello a España en su propio tiempo. Manzoni se traduce desde 1833 y Martínez de la Rosa lo pone en el mismo nivel que a Scott. Goldoni y Metastasio tuvieron una influencia muy directa a través de su teatro, ya por lo que se refiere al teatro menor madrileño, ya por lo que había pertenecido a la ópera del último tiempo barroco. Pero por este lado, por el de la ópera romántica, es por donde va a ejercer Italia un mayor influjo en la España coetánea, a través de sus dos operistas principales, Bellini y Donizetti, que siguen el rumbo de Rossini y se yerguen como maestros innaccesibles de los músicos, tan modestos, del Romanticismo español. Las dos corrientes del teatro lírico español en el siglo XIX se vierten por los mismos cauces que en el Romanticismo francés e italiano. Los españoles toman de esta fuente el operismo romántico, medio historicista, medio orientalista de las óperas de "bel canto" que los compositores del país intentan adaptar al idioma castellano, con no pocas discusiones acerca de la viabilidad del intento, un poco como ocurrió en Francia desde la importación de la ópera bufa, y cuya aportación más discreta es la del *Sistema musical de la Lengua castellana* del catalán don Sinibaldo de Mas, en 1832[8] Puesto que los argumentos se fundan tantas veces en episodios españoles; si la ópera que se canta con ellos es en idioma español, ¿no se tratará, por lo tanto, de una ópera española? Otra polémica sigue, con grandes discusiones y envenenados dardos. De estilo, nada se trata. Ni siquiera del italianismo anterior de las primeras etapas borbónicas. El italianismo que únicamente privaba era el de la ópera romántica, y por el momento, los españoles no tenían nada a mano para sustituírlo, si es que ello se les hubiese ocurrido. Pero mediando el siglo, la otra influencia que rivaliza con la anterior, cuya novedad había apagado mucho su brillo, es el de la ópera cómica francesa. Los músicos de ese momento, que se mencionarán más tarde, se percatan pronto de que los orígenes de ese teatro vienen a ser, en Francia, bastante semejantes, en sus vaudevilles y piezas con arietas de los

teatros "de la Foire", al teatro popular madrileño de sainetes, tonadillas y demás géneros menores desde el XVII a los últimos años del XVIII, cuya tradición no se había perdido, sino adulterado, en las primeras décadas del XIX, con lo que no era muy difícil reanudarla en lo que comenzó denominándose como "zarzuelas", y en las cuales no se aludía ya al género cortesano de Calderón, ni a las más modestas que le siguieron, sino simple y llanamente a un modo de ópera cómica en el que se daba paso a caracteres populares y a tipos cómicos tradicionales en nuestro teatro cantado. Un hombre de gran valía va a servir de puente entre las dos siglos y es Manuel García, cuyo nombre real era Vicente del Popolo Rodríguez, el tenor que estrenó *Il Barbiere di Seviglia*, gran maestro de canto, maestro de sus propias hijas María Felicia Malibrán y Paulina Viardot, compositor notable que en *La Muerte del Tasso* practica el género italiano de las postrimerías del Barroco mientras que en piececitas pequeñas como *El criado fingido* está más cerca de la bufa. En estas piezas pequeñas que se enlazan fácilmente con la tonadilla anterior, García da paso, como aquellos, a canciones del tipo "popularista", con un carácter local muy señalado y que en su andalucismo vienen a corresponder a las canciones sueltas que, más bien de invención personal que realmente populares, responden al "costumbrismo" consecuente del pintoresquismo anterior, tan del agrado de los románticos franceses y cuyo "summum" está en la *Carmen* de Merimée, más tarde llevada a la escena como ópera cómica por los libretistas de Bizet quien, para asegurar mejor el entronque del género con sus antecedentes, se basa para el preludio de su tercer acto en el "polo" llamado de *El Contrabandista* de Manuel García, cuyas canciones "volkstummliches" cantaban sus propias hijas por el París romántico de Hugo, Dumas, Berlioz, de Liszt y Chopin mismo. Hemos de encontrar pronto estos salones y aquellos "zarzuelistas"; pero como quiera que este género zarzuelesco, que no sin razón ha sido reivindicado como la verdadera manera de una "ópera nacional",[9] llega con los años centrales del siglo, es menester ver cuales eran sus antecedentes en la música española de los primeros tiempos del Romanticismo. Sus bases literarias han quedado sucintamente esbozadas.

Aunque en la España romántica haya músicos notables como Rodríguez de Ledesma y Ramón Carnicer, que habían nacido en las últimas décadas del siglo XVIII, y gentes de tan fino espíritu como Santiago de Masarnáu, que fué amigo de Rossini y de Chopin, no hay que buscar todavía en esa época figuras de la talla de los tres grandes poetas como fueron el Duque de Rivas, Espronceda y Zorrilla, estrellas de la mayor magnitud en nuestro cielo romántico capaces de llenar con su brillo todo el siglo. El espíritu del romanticismo musical no aparece claramente en España hasta casi cumplida su primera

mitad. Los músicos tempranos luchan, de una parte, con las influencias extranjeras, que, como se ha dicho, son casi exclusivamente las italianas en el terreno del teatro, y que en el terreno instrumental vienen moderadamente con los primeros avances en el teclado de Czerny, Herz y Kalkbrenner. Contra las influencias de fuera se alzan los que conociendo la historia, como Don Hilarión Eslava, querrían que no se perdiese todo aquello que siendo tradición mantenía su vigor, lo cual ocurría en el terreno de la música religiosa y la de órgano, pero, está claro, no en el teatro ni en el salón burgués. El mismo Eslava acepta en el dominio de las tablas el influjo del italianismo, tan avasallante por entonces como habría de serlo, avanzado el siglo, el sinfonismo de Beethoven y, en sus postrimerías, la orquesta de Wagner. Aun cuando Manuel García y sus hijas habían desaparecido de España desde los primeros efluvios románticos, cuyo exotismo españolista van a explotar en París, el recuerdo de las páginas popularistas se mantiene en España con otros músicos menores que como Inzenga, Núñez de Robres y Ocón Rivas van a fundirse pronto en el anonimato de lo popular. Manuel García, por su parte, paladín de la ópera italiana, en la que tan directamente había participado, se embarca con su mujer e hijos, que integraban con él su compañía operística y llegan a Nueva York, donde desde 1825 van a divulgar aquel arte. Con tanta resonancia, que allí es donde la joven María Felicia encuentra al banquero Malibrán que va a darla su nombre (si bien por poco tiempo). De los Estados Unidos, García y familia pasan a México donde sus óperas están bien recibidas, aunque no tuviesen la novedad que tenían en el Norte, discutiéndoseles su canto en italiano y no en español, en abundantes polémicas de prensa que han sido recogidas en volumen.[10] Cuando la familia lírica de los García quiere trasladarse a España y se dirigen a Veracruz para tomar su vapor, los bandoleros, al modo romántico, les asaltan en el camino y García llega al puerto sin blanca. Una aventura según el color del tiempo. ¿Dejó o tomó algo García de la música popular mexicana? La pregunta no se ha contestado todavía, pero sería interesante hacerlo, aunque no fácil. Otro hombre curioso llega a México con él, y fué Don Trinidad Huerta y Caturla, guitarrista notable que le acompañaba en su instrumento las canciones "popularistas" que iban sembrando por Europa y, naturalmente, por América. De México, Caturla fué a La Habana, donde se quedó algún tiempo. A su regreso a Europa en 1830 fué a Malta y a Turquía; después se fijó en París donde hizo amistad con Rossini y donde dió lecciones de guitarra a Paganini. Todavía vivía Huerta en Francia en 1873. Luego, se le olvida.

En España, el teatro recogía algunos tipos de canción popular y creaba o transformaba otros de canción popularista que pasaban al salón burgués, donde las damas, algunas de las cuales retrató Goya, acompañaban las canciones con la guitarra, con el arpa o simplemente al clave. Mitjana advierte que

este tipo de canción no tenía contacto con la "romanza" francesa ni el "stornello" italiano, que le eran contemporáneos, sino que era un tipo de canción casera, de salón más o menos burgués, coetánea en cierto modo del florecimiento del "lied" popularista alemán, en su nivel modesto. Durante muchos años, el prurito patriótico o, como después se diría, "nacionalista", se acogía en estas obras menudas y a aquel teatro populachero, fuente del fementido "goyismo" en el que casticistas de pan llevar creen encontrar la piedra filosofal que, ingenuamente, remediará todos los males de nuestra música. Este nacionalismo, que ya proclamaba un Eximeno, va a parar hasta las peticiones de Iza Zamácola para que se crease en España una escuela nacional; ideas que triunfan el año romántico de 1830 con la creación del Conservatorio... a la italiana. El último año del siglo, en 1799, González Torres de Nava pedía al Gobierno que se formase una colección de música nacional,[11] las canciones populares incluídas. Muchas de ellas, principalmente las de un carácter episódico y de actualidad, vieron la luz en la imprenta con tipos musicales movibles, que fundó don Vicente Garviso a fines del siglo XVIII o comienzos del XIX.[12] Más tarde, el grabador Wirmbs publicó una porción de canciones de autores conocidos, como Rucker, Rosquellas, Moreno y otros, obrillas que, impresas o manuscritas, se vendían en el primer tercio del siglo en los almacenes de música de León, Mintegui, Carrafa y varios más, así como en Barcelona, Sevilla y otras capitales de provincia. En París y en Londres se imprimían las canciones españolas de Gomis, Paz, de Manuel García, de Pérez y más autores que conocieron una boga extraordinaria. Las canciones de carácter patriótico culminan entre 1809 y 1812 y se imprimen especialmente en Cádiz, en la imprenta de Gómez de Requena, en la Plazuela de las Tablas.

La guitarra, que no era en esas décadas del siglo XIX lo que había sido en su gran época, en el siglo XVI y XVII, tenía cultivadores muy notables que alternaban en ella lo casticista y popular con el arte de mayor prestancia, mostrándose como solistas de alto rango. El más notable de ellos, músico notable de efecto, era Fernando Sors (llamado Sor) que había nacido en Barcelona en 1778, discípulo de la Escolanía de Montserrat, y que en París había tratado a Méhul y Cherubini. Muy joven aún había escrito una ópera italianizante, *Telemaco;* pero como logró gran renombre fué como guitarrista y como compositor para la guitarra de obras abundantes, Divertimientos, Estudios, Fantasías, Variaciones y aun Sonatas, a más de un método para ese instrumento que se imprime en Londres cuando Sors marcha allí huyendo de las perturbaciones napoleónicas de 1809. Después se marchó a Francia huyendo de la reacción que siguió a la caída de José I, (1813), suceso que le pilla en Madrid, donde era el protegido de la duquesa de Alba y del duque de Medinacelli, para quienes había escrito cuartetos de cuerda y algunas sinfonías, siguiendo la pauta de Haydn y Pleyel, a más de abundantes can-

ciones, todo lo cual parece haberse perdido.[13] Sors fué a Rusia más tarde. Después regresa a París, donde muere en 1839. Otro expatriado por su "afrancesamiento", Andrevi, que publica en Francia un tratado de Armonía y Composición, le sobrevive algunos años; pero el genio más fino de los albores del siglo, músico de "sala" y no ya de teatro, todo estremecido de reminiscencias mozartianas, aunque con delicados rasgos personales, según se ha apuntado, es Juan Crisóstomo de Arriaga, nacido en Bilbao en 1808 * o poco antes. En el Conservatorio de París había estudiado con Baillot el violín y con Fétis, —que escribe su biografía en los términos más cordiales—, la ciencia de la composición. En 1824 se publican en París sus primeros cuartetos. Arriaga no es sino una promesa, pues que a los dieciocho o veinte años muere, en París, en 1826.[14] Otro bilbaíno que se inspira en las corrientes universales del momento es Nicolás Ledesma, quien escribe sonatas y sonatinas llenas de Haydn y de Clementi, cuyo influjo se prolonga hasta muy tarde, dentro del siglo.

—La generación propiamente romántica, la de los músicos contemporáneos de los liberales repatriados, es la que se enlaza con aquella otra y tiene dos aspectos: el de los músicos para teatro y el de los músicos que sienten más íntimamente el alto prestigio de la música instrumental, no siempre confundidas ambas cosas en un mismo músico. El éxito brillante es para los primeros; pero su influencia se ejerce en un plano inclinado, en decadencia constante. La de estos otros es mucho más profunda y es la que conduce a nuestro florecimiento moderno. Su resonancia fué mucho menos acusada en su momento que la de los anteriores, aunque su influjo en los espíritus más finos fuese duradera. El primer grupo está formado, como personajes de mayor significación, por Melchor Gomis, Ramón Carnicer y Baltasar Saldoni. El segundo, eliminando personalidades secundarias, en la necesidad de trazar solamente las líneas generales del paisaje, es el de Rodríguez de Ledesma, Pedro Albéniz y Santiago de Masarnáu.

Aquellos tres son todos los Levante. José Melchor Gomis había nacido en Onteniente, en la última década del siglo XVIII, y fué niño de coro en la misma institución donde lo había sido Vicente Martín y Soler, el fino músico italianizante, contemporáneo de Mozart. En sus primeros ensayos teatrales une el ambiente popular *(La aldeana,* 1818) a un estilo que es ya un reflejo del primer rossinismo, aún fresco, y contra cuyo poderío sería inútil la lucha. Al derogarse en 1821 la ley que servía de dique a la otra invasión, la italiana, todos los esfuerzos románticamente nacionalistas fracasaban. Se atribuye a Gomis una participación en el movimiento liberal, y hasta se cree suyo el Himno de Riego, himno nacional después de abril de 1931.[15] La terrible re-

* Según Fétis, pero parece más exacta la fecha de 1806 (27 de enero).

presión de 1823 le obliga a expatriarse. En 1826 se le ve en Londres enseñando a cantar boleros.

Vuelto a París, donde imprime un tratado de solfeo y canto entre los numerosos que produce la época, se encuentra con Martínez de la Rosa, cuyo *Aben Humeya* cifraba los ideales románticos. Gomis escribe la música, y la obra se estrena en 1830 en el teatro de la Porte-Saint-Martin. Había allí himnos guerreros, serenatas moriscas y, para ser fieles a la tradición, la España antigua aparece en una escena de Nochebuena en la que se cantan villancicos. El buen éxito anima a Gomis que, con cierto Hurtado, escribe una ópera cómica, *El Diablo en Sevilla*, representada en 1831 en el teatro Ventadour.[16] El libreto se inspiraba en las luchas políticas entre liberales y absolutistas. Salían frailes y partidarios de Riego y se entonaba como final un himno a la España libre. Polos, boleros, canciones gitanas hacían el gasto. Se celebró mucho el "indigenismo" de Gomis, y hubo quien pensó que Meyerber se había aprovechado de esta novedad, que precedió en un año a *Roberto el diablo*.[17]

Se cree ver, en cambio, cierta influencia de Weber en su ópera *Le revenant* (Opera Cómica de París, 1833), cuyo libreto es de un romanticismo neto. El éxito proporcionó a Gomis la colaboración de Scribe. Otra ópera cómica más, en la sala Favart (mayo de 1836), y el rossinismo acaba con Gomis, que muere en París en agosto de ese año (el mismo que ve nacer a Gustavo Adolfo Bécquer y a Vicente W. Querol), al parecer entristecido por el mal éxito de esta última obra. Berlioz le reza el responso, bien halagador para su memoria: "Su patria debe enorgullecerse de haberle dado el ser". A la altura del centenario de su muerte, ¿quién se acordaría de Gomis sino por la dudosa atribución que se le hace del Himno de Riego?

Ramón Carnicer había nacido, de humilde origen (en octubre de 1789), dos años antes que Gomis, y fué también niño de coro. En la catedral de la Seo de Urgel, de buenas tradiciones musicales, hizo su educación, que terminó en Barcelona, en los primeros años del siglo, con respetables maestros de capilla. Así se explica que las primeras óperas italianas que escuchó, de la mejor época de Cimarosa, Paisiello y Paër, no le produjesen ninguna impresión. El conocimiento que trabó en Mahón con un doctor alemán le proporcionó el conocimiento de Mozart, de quien, según el doctor, había recibido lecciones. Carnicer juró fidelidad al autor del *Don Juan*, y sólo cuando las primeras compañías italianas vinieron a Barcelona, en 1815 y 16, pasó del culto de Mozart al de Rossini. Su primera ópera, sobre un libreto italiano de Felice Romani, el poeta de Bellini y Donizetti, obtiene un éxito resonante en el teatro Principal de Barcelona (1819). Viaja por Francia, Italia e Inglaterra. Escribe otra ópera italiana. La siguiente recordará, junto a su primera pasión por Mozart, su fidelidad a las tradiciones nacionales..., vistas

por encima del Mediterráneo y del Pirineo. En 1822 estrena su tercera ópera, que esta vez es un "Don Juan Tenorio" traducido al italiano: *Don Giovanni Tenorio, ossia il convitato di pietra.* Debe recordarse que Barbieri mismo, con su españolismo doctrinal, escribió un libreto hispanoitaliano sobre *Gli amanti di Teruel,*[18] y que Pedrell, el definidor de nuestra conciencia musical nacionalista en los tiempos recientes, tuvo asimismo que traducir al italiano sus primeras óperas, ya de vencida el siglo.[19]

Carnicer fracasó. Resulta, según los críticos de la época, que el compositor había renunciado a sus anteriores modelos y que se había arriesgado en experiencias por las "severas armonías de la escuela tudesca". El otro *Don Juan*, el de Mozart, no llegaría a España todavía en doce años. El fracaso entibió las posible ilusiones de Carnicer respecto de un teatro nacional (cuyas primeras luces parece haber vislumbrado el crítico de "El Artista", don Eugenio de Ochoa, a la altura de 1836); pero no disminuyó la reputación del músico catalán, cuya nombradía comenzó a despertar la envidia de la Corte, y aunque Carnicer fuese un "negro", es decir, un liberal, Fernando VII juzgó indispensable que se trasladase a Madrid a regir los destinos del regio teatro de la ópera italiana.

Por real decreto, nada menos, Fernando ordena que Carnicer vaya a la Corte. El, que tiene firmados compromisos, se resiste. Fernando vuelve a decretar que el músico y su familia sean conducidos como prisioneros de Estado. Carnicer comienza su reorganización del teatro al año siguiente de la rutilante aparición de Saverio Mercadante (1826), influencia que se extendería por varios años, tanto más que el napolitano halagaba los gustos de todas las clases sociales, por el lado del floripondio italiano y por el del democratismo de barrio. Un crítico de buena vista, excelente músico además, Santiago de Masarnáu, vió claro en ese revoltijo, con lo que escribiría en 1837, (en "El Artista"): "Aunque el argumento, los trajes y muchos temas sean enteramente españoles, el conjunto es italiano". Durante largos años aún, la confusión persistiría en el concepto del arte nacional aplicado a la ópera. Un siglo después no ha desaparecido del todo en algunos sectores, sino precisamente con relación a Italia, por lo que se refiere a otros aspectos extranjeros.[20]

En 1831, Carnicer estrena en el teatro del Príncipe una obra en la que ya está aclarado el concepto de la "gran ópera" histórica, donde Meyerbeer iba a encontrar su inmortalidad relativa. El libro era de Felice Romani, y el protagonista, Cristóbal Colón.[21] Carnicer introdujo en la partitura melodías nacionales, no sin reproche de los críticos; pero, en general, el espíritu de la época no estaba contrariado, y la obra tuvo un éxito resonante. Sus óperas se tiñen sucesivamente de matices románticos acentuados. La que estrena en 1837 se titula *Ismalia ossia Morte e Amore.* Amor y muerte: la ópera romántica por definición.

Parece ser que Carnicer hizo ensayos en esta obra con el colorido oriental, tan favorecido por los románticos, y que los músicos del resto del siglo continuarían intensificando hasta sus últimas consecuencias, rebasada ya la frontera del siguiente. Después, Carnicer escribió poco: música religiosa, alguna música instrumental que merecería ser estudiada. La invasión meyerberiana sucede a la de Rossini. Son ya otros tiempos. Don Ramón Carnicer, rodeado de los máximos prestigios oficiales y populares, muere poco después de mediar la centuria (1855).

El españolismo pintoresco a lo Manuel García, que era un residuo vivo en las clases populares del teatro tonadillero, perdura en la "clase media" madrileña y tiene solícita acogida en el salón con piano de las buenas familias. Los músicos de pro, —Rossini mismo, Carnicer, sin duda— se divierten en sus ratos de ocio escribiendo cancioncitas al estilo popular.[22] Este género de la canción popularesca, de lo popular de salón burgués, es uno de los aspectos del siglo y de sus gustos que no podría desdeñarse, porque con él, como antes en la tonadilla, pervivía un sentido nacional que iba a conducir, por una parte, a la resurrección de la zarzuela, y, más tarde, su influencia en la música instrumental llegaría a ser decisiva, juntamente con el orientalismo más o menos facticio.

En Baltasar Saldoni todos esos ingredientes aparecen ya algo mejor cocidos. La olla podrida del teatro lírico nacional ochocentista desprende sus vapores más apetitosos. Los compositores mayores y menores distraen sus ocios o dedican sus inspiraciones más elevadas a la producción de canciones políticas —para lo cual se prestaba bien la epopeya nacional—, amatorias y de costumbres nacionales que divulgó desde principios del siglo (1801) la segunda imprenta de música que existió en Madrid (fundada por Vicente Garviso, antes aludido) a la cual se añadió el grabado en música de Wirmbs, cuya colección de canciones titulada *La lira de Apolo* contiene obritas de ese género de Rucker, Rosquellas, Moreno y otros. Desde Cádiz a Barcelona se imprimía gran cantidad de páginas de tal índole, que París y Londres divulgaban en colecciones acogidas bajo el nombre de Sors, Paz, Manuel García, Pérez, Miguel Carnicer (hermano de Ramón), Rodríguez de Ledesma, Tadeo Murguía, el guitarrista Huerta, Odena Blanco, Borja y Tapia, José León... Las poesías patrióticas de Arriaza se imprimen, con su música, entre los años 1810 al 15, en Londres, México y Madrid. La colección de *Poesías populares* publicada por Segarra en Alemania contiene canciones correspondientes a la primera guerra carlista y otros asuntos de la primera mitad del siglo. Las trescientas veintidós canciones recogidas por Adolfo de Castro en la demarcación gaditana, anteriores a 1850, no forman sino una pequeña colección, en la que no figuran las más célebres y conocidas en toda la Península. El italianismo terminó por arruinar todo ese arte fútil, aunque gracioso.

Saldoni era barcelonés nato (enero de 1807), y para mejor fe de catalán fué a su vez niño de coro en la Escolanía de Montserrat, que había sido restablecida después de la marcha de los franceses. Los estudios que hizo allí en materias de otro orden que las musicales lo predispusieron quizá para el sesgo historicista, con el que hoy se le recuerda mejor aún que por sus obras musicales.[23] En su tiempo, sin embargo, Saldoni, que ya había chupado la caña dulce del romanticismo belliniano, fué tenido por una de las grandes figuras de la ópera nacional. En eso, Saldoni, daba un paso de avance sobre el romanticismo integral de su maestro en la catedral de Barcelona, Mateo Ferrer, conocido por "Mateuet", cuyo estilo pianístico es como un trasunto de las "sinfonías" operísticas del "Cisne de Pésaro". Una de sus sonatas, publicada por Joaquín Nin,[24] muestra graciosamente cómo ese espíritu infiltraba nuestra música instrumental en el flamante pianito de martillos de Ferrer y llegaba un poco todavía a los viejos manicordios, que iban siendo relegados a los niños de mediana posición, como Felipe Pedrell, *(manacor,* se le llamaba en su país y casa natales) para sus primeros pasos musicales.[25]

Saldoni hizo sus primeras armas en el teatro con una ópera cómica (opereta española, la llama Mitjana), interpretada (1826) en el salón de la casa paterna por una compañía de amigos. El afán del triunfo se despierta en él y emigra a la capital, donde va a refugiarse bajo el templado cobijo de Carnicer, su paisano. Saldoni se ve nombrado profesor de solfeo en el Conservatorio de reciente planta, y en 1831 escribe su método correspondiente.

Su primera ópera, que no lograba representar, tenía un título acreditadamente romántico: *Saladino e Clotilde.* El de la segunda, que sube al teatro de la Cruz, tiene otro no menos significativo: *Ipermestra.* La ópera, estrenada en 1838, pasa a provincias. En todas partes obtiene un éxito clamoroso. Don Baltasar Saldoni ingresa en la constelación de primera magnitud y —honor insólito— ve grabada su partitura. El poema procedía de Metastasio; la inspiración, de Bellini. Los historiadores encuentran un sentido dramático notorio en el autor, un cuidado grande por la verdad expresiva y hasta cierta originalidad.

Puesto de moda, los dramaturgos de luengas melenas y fina perilla solicitaban la colaboración de Saldoni. Había piezas de música en los dramas: serenatas, coros al paño. Saldoni escribe las páginas requeridas para tal traducción de Casimiro Delavigne, cual romanza para la cubana doña Gertrudis Gómez de Avellaneda, una canción con acompañamiento de guitarra para el *Carlos el Hechizado* de Gil y Zárate, obra de tesis. Otras óperas de Saldoni que seguían el tono romántico del momento responden a la emoción que levantan los *Romances históricos* que el duque de Rivas publica en 1841. *Boabdil, último rey moro de Granada* y *Guzmán el Bueno* quedaron inéditas. Todavía Chapí y Bretón llegarían a tiempo para recoger los últimos rayos de ese

espíritu. Los primeros del nuevo astro que iniciaba su orto al mediar el siglo —la resurrección de la zarzuela—, iban a ser generosamente contemplados por Saldoni; quizá veía en ellos un amanecer. Desde su dirección del teatro del Príncipe tiende una mano generosa a Barbieri, Gaztambide, Oudrid; con ellos, el siglo cambia de color y el romanticismo musical madrileño conoce una nueva fase.

Nuestra época moderna comienza ahí; pero no se conocería suficientemente su contenido espiritual si se olvidase hacer mención de lo que los otros tres músicos antes mencionados aportaron a la generación nueva. Tres músicos sin apenas contacto entre sí, de muy diferente procedencia, carácter e ideales, que contribuyeron notoriamente a transformar el espíritu italianizante y operístico del período romántico, echando nuevas semillas en el surco; simiente de nuevas ideas que solamente fructificaría tiempo después, en la generación siguiente; pero, por eso mismo, de una importancia notoria en la historia del penúltimo capítulo de nuestra música.

Estos otros tres músicos no forman estrictamente un "grupo", como el que sensiblemente formaban los anteriores, y entre el primero y el tercero había una diferencia de más de veinticinco años; casi una generación. Rodríguez de Ledesma, en efecto, era aún un artista del viejo régimen y un "fernandino" que escapó de España después de la llegada de los franceses; pero su criterio se adelantaba considerablemente a los músicos de su época y, según Mitjana, que le dedicó una inteligente monografía,* constituye un caso extraordinario, por ser en España único y sin precedentes. "Ledesma —dice— fué un compositor romántico que sin perder su originalidad nacional se orientó provechosamente hacia los nuevos horizontes y supo aprovecharse de las novedades introducidas en el arte por los maestros alemanes, y particularmente por Weber". En su lucha por la música de más alta calidad procuraba imponer a Mozart enfrente de Rossini, luchando contra los cantantes que pretendían ya que el *Requiem* de aquél era "incantable"; eterna monserga del profesional perezoso contra todas las novedades.

Los cuartetos y las sinfonías de Haydn habían sido su escuela de composición; después, cuando emigró a su vez, por razones contrarias de las que fueron corrientes entre los artistas románticos, encontró en Londres, todavía fragantes, las obras de Haendel, cuyo sentido italiano a la antigua, por una parte, renovó el criterio de Ledesma en punto al arte vocal, mientras que su gran empaque sinfónico le inspiraba una emulación casi imposible de practicar en España en aquellos momentos.

* R. MITJANA: *El maestro Rodríguez de Ledesma* (Málaga, 1909). Y en la "Histoire de la Musique", del Conservatorio de París, pp. 2.273 *ss.* (1920).

En este sentido de la música religiososinfónica se incluyen las principales composiciones de Rodríguez de Ledesma. En el dominio instrumental, sus sonatas para piano, que convendría exhumar, merecieron a la crítica alemana el concepto de "notables por su bizarra originalidad". Otro editor alemán le imprime las consabidas piezas breves de colorido españolista: boleros, zapateados, canciones con acompañamiento de guitarra... En una colección curiosa de "lieder" alemanes sobre el poemita de Carpani *In questa tomba oscura,* que puso en música Beethoven, Ledesma alterna junto a Czerny, el hijo de Mozart, Paer, Salieri, Weigl y otras glorias del momento más o menos palidecidas desde entonces.[26]

Mariano Rodríguez de Ledesma era aragonés. Había nacido en Zaragoza en diciembre de 1779, y fué "infantillo de coro" en la capilla de La Seo. Su primer maestro fué un músico famoso en su tiempo y en Italia, donde lo conocían bajo el remoquete del "Spagnoleto": Francisco Javier García. La linda voz del muchacho le valió grandes éxitos, y cuando tras de la muda le quedó una buena voz de tenor, Ledesma entró en una compañía de ópera que en 1805 vino a Madrid al teatro de los Caños del Peral, cuya Dirección le encargó dirigir la compañía, sin perjuicio de que interviniese en algunas funciones. Carlos IV le hace cantor de su capilla en 1807. Pocos meses después Ledesma corre a Sevilla, huyendo de la quema; de allí a Cádiz; pasa el mar; rueda por Italia y Francia; por fin, se instala en Londres.

Los emigrados españoles en la capital de Inglaterra se dedicaban sobre todo a enseñar el canto, en lucha contra italianos más o menos reputados. Ledesma triunfa, y en 1814 era nombrado profesor de canto de la princesa Carlota, hija del futuro Jorge IV. Pero, o vino entretanto a España, o sostenía relaciones con los diputados de Cádiz, porque en la gran solemnidad de 1812 en honor de los mártires de la patria, Rodríguez de Ledesma fué quien compuso el *Himno patriótico* sobre el poema de Juan Nicasio Gallego "En tan infausto día".

Vuelto Fernando VII en 1814, se acuerda del que fué cantante de su padre, le da plaza en la Capilla Real, y tiempo después lo hace profesor de canto de la infanta Luisa Carlota, para la que escribe unos ejercicios de vocalización que se imprimen en Madrid, en París y en Londres. Mas el favor regio duró poco. Rodríguez de Ledesma cayó en desgracia, y los sucesos de 1823 lo pusieron en una situación difícil, teniendo que volver a levantar el vuelo. De nuevo se instala en Londres, donde continúa enseñando el canto hasta su definitivo regreso a España en 1831. Si en su primer viaje se había encontrado con el arte de Haendel, en el segundo se encuentra con el de Weber. La doble influencia parece ser que se registra, más o menos acusada, en sus *Lamentaciones,* que son de 1838. Al fundarse, en la calle del León,[27] el Liceo Artístico y Literario, elige a Ledesma presidente de su Sección de Música, y

allí continuó en ese cargo, con notable beneficio para la cultura musical madrileña, hasta su muerte, en marzo de 1847.

Sus comentaristas encomian el valor expresivo de su declamación, el relativo avance de su armonía y, sobre todo, el colorido de su orquesta. El piano, entre tanto, iba haciendo progresos. Se han mencionado las Sonatas de Ledesma y las de su homónimo Nicolás, para no confundirse con el cual quizá añadió el anterior a su apellido ese Rodríguez que sus biógrafos no encuentran justificado en los documentos bautismales. Haydn reina con exclusión de cualquiera otra influencia, en los sonatistas de los comienzos del XIX. La edición de Joaquín Nin nos muestra amables ejemplos del aragonés Rafael Anglés, que murió en 1816; de Felipe Rodríguez, organista de la iglesia de Montserrat, en Madrid, y procedente de aquella famosa Escolanía; de otro presbítero catalán, José Gallés, que murió en 1836. Las del irunés Joaquín Tadeo Murguía siguen inéditas en la catedral de Málaga, a donde ese vasco había ido a parar, para morir también en 1836. Murguía escribió muchas piececillas de género, en boga, en el momento, y Ocón recogió un Bolero de aquél en su famosa colección de *Cantos españoles*. Otro músico vasco del tiempo, Oxinagas, fué exhumado hace algunos años por el P. José Antonio Donostia.

Los organistas dominan por su ciencia a los otros músicos de tecla. Sin embargo, el órgano se estanca o retrocede, mientras el pianoforte progresa, y la aparición en 1840 del *Método completo de piano* del profesor del Conservatorio D. Pedro Albéniz, consolida en España la técnica de Herz y Kalkbrenner, de quien ese músico riojano (había nacido en Logroño en 1795) fué discípulo en París. Es ya un pianismo considerablemente avanzado sobre el tan gracioso y popular de su padre, D. Mateo, de quien Nin ha reeditado una sonata donde la vieja fórmula escarlatiana se deja empapar (como en el modelo) por el aire castizamente madrileño. Mitjana considera que los pianistas españoles y suramericanos del segundo tercio del siglo pasado aprovecharon las enseñanzas del Método de Albéniz.

El piano avanza un paso con el gaditano José Miró, que fué amigo en París de Hummel, Chopin, Bertini y Herz. Tras de haberse hecho aplaudir como concertista, lleva a España en 1842 la técnica de Thalberg. Miró pasó muchos años en Cuba, que quizá dejaron alguna huella popular en él, y fué sucesor de Albéniz en su puesto del Conservatorio de Madrid al retirarse este en 1854. Su método, publicado dos años después, no oscureció el de Albéniz, pero alternó con él. Otro pianista notable de los años románticos fué el vigués Manuel Martí, discípulo de Albéniz en sus primeros tiempos y famoso ya entre 1840 y 1857. Años en los que recorrió la América del Sur, y cuyas composiciones, impresas en Madrid y en Lisboa, circularon profusamente en su época.

Federico Chopín había estado en las Baleares en 1838, cuando el famoso "invierno en Mallorca";[28] pero su visita pasó inadvertida a los músicos españoles, cosa por demás natural. En cambio, la visita de Liszt en 1844 produjo un asombro demasiado pasmoso para que tuviese consecuencias. Era aún temprano para que se pudiese aceptar su formidable tecnicismo. El de Thalberg, lleno de fórmulas tan brillantes como las de Liszt pero mucho más fáciles, le vencería en un terreno peligroso, porque al aclimatarse en la música del salón romántico-burgués se dejaría llevar del gusto por el aparato vistoso y el exotismo baladí de un Gottschalk, al mediar el siglo.

Se hace preciso volver un poco hacia atrás para encontrar en los años románticos españoles a otro hombre de poderosa mentalidad y excelente sentido de las calidades. Es el último de este grupo, cuya influencia se ejerce sobre la generación romántica en el aspecto instrumental, fuera del operismo ambiente.

Emigrado a Francia a los dieciocho años —según lo que fué ley para todos los espíritus inquietos de los comienzos del siglo—, Santiago de Masarnáu no regresó a España hasta 1829, formado ya su criterio al contacto con el ambiente intelectual de París y Londres. Había nacido en Madrid en 1805, y fué prodigio musical de tal naturaleza que a los ocho años componía una misa que fué cantada en una iglesia madrileña. Estudió después en Granada con D. José de Roure, en unos años en que su familia estaba desterrada fuera de la Corte por su devoción fernandina. Vuelto a Madrid, siguió, con diferentes maestros, lo que suponía ser entonces una alta educación filosófica y científica. Su hermano D. Vicente se destacó como físico notable; fué catedrático en la Universidad y su firma se ve, con la de otros talentos contemporáneos, en el informe que pide la Reina acerca de la Telegrafía Eléctrica, la gran novedad de la época.[29]

Pensionado por el Rey y gentilhombre en su cámara, tuvo que seguir la suerte de su padre, que no fué todo lo fernandino necesario e incurrió en los borbónicos enojos a raíz de la bárbara represión de 1823. Masarnáu padre levanta el vuelo con toda la familia y se instala en Londres.

Santiago cultivó la música, las ciencias y la sociedad. Antes de su regreso a Madrid y después, en sus largos y frecuentes viajes, intimó con gentes tan de viso como Rossini, Meyerber, Bellini, Beriot, Moschelles, Henselt, Cramer y sobre todo con Chopín y Alkan. En otro orden de intelecto, cultivó a Aragó y a Faraday, al barón Taylor, a Dauzat y al mismo Luis Felipe. Las crónicas que escribió en "El Artista" eran la voz de la conciencia musical más abierta a los cuatro vientos del espíritu, y, cuando por razones familiares se radicó definitivamente en Madrid, su colección de piezas para piano titulada *Tesoro del pianista* (escrita en 1845 para el colegio que dirigía su her-

mano mayor, Vicente, así como un *Nuevo Método de Solfeo),* codifica el mejor gusto de la afición contemporánea.

La biografía de Masarnáu se lee en la revista mencionada y fué escrita por D. Pedro de Madrazo. Esperanza y Solá le hizo en "La Ilustración" el elogio póstumo y cuenta en él la anécdota según la cual Chopín le pidió el tema del Vals en *la menor,* op. 34, que Masarnáu no supo desarrollar bien, mientras que Chopín lo hizo de una manera tan a su propio gusto que declaraba tiempo más tarde que ese Vals era su obra favorita. Según otra anécdota, Rossini y Adolfo Nourrit vivían juntos en la finca del banquero Aguado, cerca de París. Masarnáu estaba convaleciente de una enfermedad y, para distraerle, el músico y el cantante fueron a visitarle a su pisito del boulevard de Montmartre, encima del cual Boieldieu había compuesto su *Dame Blanche.* Rossini escribía vertiginosamente, según su costumbre, página por página del *Guillermo Tell,* y enseguida, fresca la tinta, el compositor, Nourrit y Masarnáu cantaban el trozo: el después célebre terceto de esa ópera, donde el genio italiano conocía sus acentos románticos más calificados.

Por el doble motivo de su influencia en la educación y orientación del sentido musical en la flor de la época romántica madrileña, y por otro que no nos puede detener ahora, Masarnáu produjo una impresión profunda en dos sectores muy diferentes de la vida social de Madrid antes de mediar el siglo: en el musical primero; después en el de la vida religiosa. Masarnáu en efecto, que había sido siempre hombre muy devoto, llegó a inspirar a su familia el temor de que se hiciera trapense. En el colegio de su hermano vivía como un ermitaño y su piedad y filantropía fueron motivo de admirados comentarios; virtudes inspiradas en San Vicente de Paul, según las prácticas de una asociación francesa de cuya filial madrileña fué Masarnáu el fundador. Es interesante saber que este hombre tan curioso arregló musicalmente una colección de Salmos de diferentes compositores alemanes a fin de que sirviesen de ejercicio en el colegio de su hermano. La traducción era de Pedro de Madrazo y el título adoptado el de *Cánticos de la Alemania Católica.*

Masarnáu escribió además muchas composiciones corales, especialmente para voces agudas. Para piano compuso varias sonatas, baladas, canciones, piezas con el título a la moda de *La Ricordanza* y *El Canto de las Driadas,* a más de alguna otra como el nocturno *Spleen,* que según Esperanza y Solá, entusiasmaba a Mendelssohn. Poco después de terminar la corrección de pruebas de una *Misa de pastorela* Masarnáu moría en Madrid, de avanzada edad, en diciembre de 1880.

Al grupo de pianistas españoles que con sus disciplinas pedagógicas, o sus composiciones, contribuyeron a nutrir este sector de nuestro romanticismo musical, puede añadirse algunos nombres que los historiadores mencionan y

que, como tantos otros, emigraron de la patria por razones políticas. Uno de ellos es Carlos Asensio, que se afincó en Palermo, donde en 1815 publicó una *Scuola per ben suonare il pianoforte.* Manuel Aguilar fué un hijo de emigrados y nació en Londres en 1824, donde vivió casi toda su vida. Estudió en Alemania y compuso bastante música instrumental: una Sinfonía, sonatas, fantasías y otras piezas para piano. Fué un buen pianista que dedicó la mayor parte de sus actividades al culto de Beethoven; pero, por fértil que fuese, cae enteramente fuera del ámbito de España. Salvador Daniel fué un capitán del ejército carlista que se refugió en Francia, donde su hijo, folklorista entre los de primera hora, tomó parte activa en la Comuna. Daniel padre limitó su instinto revolucionario a la teoría y a la enseñanza y publicó entre 1836 y 1845 algunos tratados que contienen desde el canto llano al bel canto. En otro orden de ideas, los músicos españoles de la época progresaban notoriamente en la práctica de los diferentes instrumentos orquestales. No puedo mencionarlos aquí y envío al lector a la obra tantas veces citada de D. Rafael Mitjana.

Con Hilarión Eslava, que nació en 1807, y con Arrieta y Barbieri, que son de 1823, la música española da el paso de transición entre el Romanticismo en su última fase, ya en plena decadencia, y el burguesismo zarzuelesco y de salón que llena el siglo hasta la llegada del movimiento de renovación que, sin dejar de perder contacto con el genio nacional, pudo producirse principalmente merced a la influencia extranjera. Merced a la influencia francesa otra vez, y en primer término. A este punto envío al lector benévolo a mi libro sobre *La Música Contemporánea en España* (Madrid, 1930), donde queda esbozada esa transición.

Eslava, que sucedió a Rodríguez de Ledesma en la dirección de la Capilla Real y que, por otra parte, fué un gran depurador de nuestra música religiosa fué quien siguió, mejorándolo notablemente, a Saldoni en los estudios históricos.[30] Se encuentra en él, aún mezclada en muy graciosa combinación, la influencia italiana con el sentido pintoresco, de neta procedencia romántica. En una de sus óperas, estrenada en Cádiz en 1841 con el título de *Il Solitario,* Eslava recurre al exotismo alpestre, tan acreditado en la época, con un libro basado en D'Arlincourt, pero hace cantar a sus coristas al compás de las palmadas del "cante flamenco". Un crítico del país observó burlonamente que la Suiza de Eslava se hallaba junto al Guadalquivir. En otra de sus obras, adaptada de *Lo cierto por lo dudoso,* de Lope de Vega, hace intervenir también esta música andaluza en la escena de la verbena. Otras obras de Eslava responden al criterio del tiempo con sus libretos sobre las Cruzadas *(Las Treguas de Tolemaida)* y *Don Pietro il Crudele* (Sevilla, 1843). El mismo año se estrenaba en Santiago de Galicia una primera versión de *El*

Trovador de García Gutiérrez. El músico Francisco Porcell se adelantaba en diez años a Verdi.

Italianismo y popularismo, es decir, inspiración musical popular española, conviven en Arrieta y en Barbieri desde sus primeras obras, enteramente italianizantes, hasta sus últimas zarzuelas, más ahincadas en la canción popular o popularista que, mejor aún que popular, era un producto del salón romántico. Pero la distinción entre lo folklórico y el tipicismo costumbrista al gusto pintoresco no se realizó hasta más tarde. Cuando ocurre, la época, los gustos, los criterios son ya otros.

NOTAS

[1] A. FARINELLI, *Il Romanticismo nel mondo latino*, Turín, 1927, 2 vols. F. de SANCTIS, *Historia de la literatura italiana*, trad. de A. J. Vecino, Buenos Aires, 1944; cap. XX: La repugnancia del genio italiano al romanticismo exótico, El romanticismo italiano no se asimila el movimiento germánico, La escuela romántica permanece italiana por su acento y sus motivos.

[2] Pierre BERGER, *Les poètes préromantiques anglais*, París 193.. (introducción, traducciones y notas). Edward Young, Thomas Gray, Ossian, Robert Burns, William Blake.

[3] R. MENÉNDEZ PIDAL, *L'Epopée castillane* (p. 257 de la trad. de H. Merimée: "A su regreso, se vió al Romanticismo, del cual se habían hecho adeptos en el extranjero, florecer en España de una manera repentina"). Cit. por Allison PEERS, *A History of the Romantic Movement in Spain*, Cambridge, 1940, cap. II. Jean SARRAILH, *L'émigration et le Romantisme espagnol*, *Revue de Littérature comparée*, París, 1930, X. 39 *(idem)*. AP discute la importancia del regreso de los emigrados políticos a España desde este punto de vista en la *op. cit.*, vol. I, pp. 79-81, 82 *ss.*, 104 *s.*, 111, 158.

[4] AP., I, p. 93.

[5] Sobre Martínez de la Rosa, *vid.* Jean SARRAILH, *Martínez de la Rosa*, Obras dramáticas, Madrid, 1933, y AP., I, p. 235. Con la música de Gomis, Mitjana, *Histoire...*, p. 2302.

[6] E. Allison PEERS, *El Romanticismo en España*. Caracteres especiales de su desenvolvimiento en algunos provincias, Santander, 1924.

[7] AP., I, p. 107.

[8] La primera edición del *Sistema Musical de la Lengua Castellana*, de don Sinibaldo de MAS, Barcelona, 1809-Madrid, 1868, data de 1832. Meses después apareció una segunda edición. Otra se publicó en 1843 y la cuarta, "corregida y aumentada", apareció en París en 1874, pero es igual a la tercera. Las obras literarias de don Sinibaldo de Mas aparecieron en la edición de Rivadeneyra, Madrid, 1852 (Mitjana, *Histoire...*, *p.* 2263 *n.*).

[9] MITJANA, *op. cit.*, pp. 2290 *ss.* J. SUBIRÁ, *La tonadilla escénica*, Barcelona, 1933, pp. 179 *ss.* Louise HÉRITTE-VIARDOT, *Mémoires*, París, 1923 (anécdotas). Sobre la historia de la zarzuela en su época actual, *vid.* Antonio PEÑA Y GOÑI, *La ópera española y la música dramática en España en el siglo* XIX, Madrid, 1881. Emilio COTARELO Y MORI, *Historia de la zarzuela, o sea el Drama lírico en España*, desde su origen a fines del siglo XIX, tomo I, Madrid, 1934. (El cap. XV, final de este volumen, llega hasta el año 1857. No parece que el vol. II haya aparecido hasta la fecha.) Adolfo SALAZAR, *La Música contemporánea en España*, Madrid, 1930, p. 324: ópera española y zarzuela (algunos in-

formes sobre esta polémica, muy empeñada en las últimas décadas del siglo último). (2ª ed. en prensa, Buenos Aires, ed. Losada.)

[10] Enrique de OLAVARRÍA Y FERRARI, *Reseña histórica del teatro en México* (4 vols., 2ª ed., México, 1895); comienza én el año 1538 y alcanza hasta 1896.

[11] El gobierno pensionó a Valeriano Domínguez Bécquer (1833-1870) para recorrer España, dándole la misión de hacer un estudio de tipos, trajes y costumbres. J. LÓPEZ REY, *Realismo e impresionismo en las artes figurativas españolas del siglo* XIX, Madrid, 193..

[12] Sobre la imprenta de Garviso y sus tipos movibles que mejoraban a los extranjeros hay informes en el "Diario de Madrid" del 28 de abril de 1800, y en el "Memorial Literario" de octubre de 1801.

[13] Los datos biográficos de Sors provienen de SALDONI, *Diccionario de efemérides de músicos españoles,* Madrid, 1868, tomo I, p. 281, y FÉTIS, *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la Musique,* 1837-1844, 8 vols., 2ª ed. revisada por A. Pougin, 1860-1865. La fecha de nacimiento de Sors que se da corrientemente es inexacta (1780). Saldoni tenía en su poder la partida de bautismo en la catedral de Barcelona correspondiente al día 14 de febrero de 1778.

[14] Sobre Arriaga véase la *Biographie Universelle des Musiciens,* de FÉTIS. Sobre sus cuartetos: Antoine VIDAL, *Les instruments à archet,* París, 1878; C. de RODA, *Revista Musical de Bilbao,* 1909; Adolfo SALAZAR, *Programas de la Sociedad Nacional de Música,* Madrid, año III, concierto 12, 8 de mayo de 1917 (sobre el Cuarteto en re menor).

[15] Entre los papeles inéditos de Barbieri se encuentra una carta de don José Pérez Bacener, del 10 de julio de 1873, en la que se da como autor del Himno de Riego a un don Antonio Hech, músico mayor del regimiento de Granada, de guarnición en Puerto Rico en la fecha en cuestión. Según esa carta, el señor Hech, de origen suizo y llegado a España cuando la guerra de la Independencia, había escrito el himno en 1820, por lo cual recibió una recompensa de las Cortes, que se trocó después en persecuciones. La proposición presentada a las Cortes, en abril de 1822, para que se declarara oficial el himno no menciona quién fuese su autor; pero el acta dice que se trata de una "marcha verdaderamente original española". Los papeles antedichos añaden después que el texto fué compuesto por el primer duque de San Miguel, y la música por don Francisco Sánchez, músico de plaza del regimiento de Valencia, a quien Riego, capitán del mismo cuerpo, le hizo el encargo. También se supone autores de la música al guitarrista Huerta y Caturla, a don José de Rea, aficionado catalán, y a un señor Marfá, de Barcelona. Pero conviene advertir que existe además una "Canción patriótica cantada por las tropas nacionales al mando de don Rafael del Riego", que no tiene nada que ver con el himno que nosotros conocemos. Esta fué la famosa música cantada en el teatro del Príncipe por la señora Benita Moreno (Adolfo SALAZAR, *El Siglo Romántico,* Madrid, 1935, p. 92 *n.*)

[16] Quizá Antonio Hurtado, que se había especializado en piezas cuya acción transcurría en los siglos XVI y XVII (AP., II, p. 252).

[17] Cf. MITJANA, *Histoire...*, p. 2307. Antonio PEÑA Y GOÑI: *La ópera española y la Música dramática en España.* Madrid, 1881. Cap. IX.

[18] El original manuscrito de Barbieri figuraba en mi biblioteca de Madrid hasta los sucesos de 1936. Ignoro dónde puede encontrarse en este momento. Cuando Bretón hizo traducir su drama del mismo título en italiano, apareció como *Gli amanti di Terollo.*

[19] Felipe PEDRELL, *Jornadas de arte,* París, 1891, caps., VI, VII.

[20] *Vid.* mi libro *La música contemporánea en España,* Madrid, 1930, apéndice.

[21] *El curioso parlante,* "Memorias de un setentón", cap. VIII, Madrid, 1880.

[22] Carnicer escribió también una Sinfonía en Re y otra para tres orquestas que parece más bien en el género de la sinfonía de ópera. La que compuso para *El barbero de Sevilla* de Rossini, a fin de sustituir a la que lleva esta ópera, perteneciente a *Elisabetta, regina d' Inghilterra,* ya conocida en Barcelona, se hizo muy popular en España y Rossini misma la alabó en su visita a Madrid, en 1831. Puede verse su comienzo en Mitjana. *Histoire...*, p. 2310, así como alguna de las romanzas de Carnicer y las combinaciones burlescas que agradaban en ese tiempo en una de las cuales (p. 2314) se combina el aria de Bellini "Casta diva", con un polo gitano.

[23] Su obra más importante es el *Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles,* en donde se incluyen unos 2,500 nombres, pero muchas veces los datos biográficos son incorrectos y no hay el menor criterio selectivo. Una sección de Variedades contiene datos interesantes sobre temas diversos. La distribución de las biografías es estrambótica, porque Saldoni las pone por orden del día del nacimiento de cada persona: así, para encontrar la que se desea, se consulta primero el índice general (final del vol. III), en donde se encuentra el día en cuestión, por el que se hallará la ficha en las Efemérides. Un catálogo suplementario figura en el vol. IV. Saldoni publicó en 1860 un volumen titulado simplemente *Efemérides de músicos españoles,* Madrid, Pérez Dubrull, 262 pp., que se ha hecho hoy extremadamente raro (un ejemplar en la biblioteca de la Hispanic Society of America, Nueva York), refundido en 1868 en la obra en cuatro tomos, el cuarto de los cuales no se imprimió hasta 1881. Otra obra interesante de Saldoni es su *Reseña histórica de la Escolanía o Colegio de Música de Monserrat* desde 1456 a 1856, con un catálogo de los maestros de música de monasterio, Madrid, 1860. La autobiografía de Saldoni se inserta en el primer volumen, con la lista de sus obras musicales y didácticas, como su *Tratado de Solfeo,* que estuvo en uso en España hasta las primeras décadas del siglo actual.

[24] Joaquín NIN, en su edición de *Seize sonates anciennes d'auteurs espagnols,* París, 1925, adjudica a la Sonata de Ferrer la fecha aproximada de 1814; es decir, por el tiempo de la entrada de la música de Rossini en Cataluña. Véase también F. VIRELLA CASAÑES, *La ópera en Barcelona,* 1888, p. 111.

[25] Felipe PEDRELL, *Jornadas de arte,* París, 1891: "Mi primer piano fué la tapa del arcón viejo en el cual guardaba mis papelotes y sobre cuya tapa avisaba yo, sin duda, mi estro... Tuve, luego, un *manacor,* un manocordio secular que después de resistir los ataques de dos o tres generaciones iba a aguantar los míos, cuando al pobre ya no le quedaban fuerzas para resistir la tirantez mínima de sus cuerdas de latón y de alambre de alquimia (?)... todavía pudo alcanzar los tiempos de la *Lucía* y resistir los exabruptos acompañantes de mis *Pot-pourri* y *Fantasias*" (pp. 21-22).

[26] En 1808 el editor Mollo encargó a sesenta y tres músicos de la época, entre ellos a Beethoven y seguramente a Ledesma, que pusiesen en música la arietta de Carpani, *In questa tomba oscura.* No parece que hayan sobrevivido muchas versiones de esas sesenta y tres.

[27] En 1837, MESONERO ROMANOS da cumplida noticia en sus *Memorias de un setentón,* pero no menciona a Ledesma. Al dar cuenta de la fundación en 1835 del Ateneo de Madrid, bajo la presidencia del Duque de Rivas, el "Curioso parlante" menciona entre los 295 socios fundadores a don Santiago de Masarnáu.

[28] "Llegamos a Palma en el mes de noviembre de 1838, con un calor comparable al de nuestro mes de junio" (George SAND, *Un hiver à Majorque,* París, 1842). El nombre de Chopín no aparece nunca mencionado.

[29] Informe de la Real Academia de Ciencias sobre Telegrafía Eléctrica, presentado

a la misma por una Comisión especial compuesta de los señores Don Vicente Santiago Masarnáu, Don Manuel Rioz y Pedrajo y Don Pedro Miranda (Madrid, diciembre de 1854).

[30] Su obra perdurable está en los diez volúmenes de la *Lira Sacro-Hispana*, Madrid, Salazar, 1869, que comprende música sagrada del siglo XVI al XIX, con obras anónimas del XVI y de Ramos, Fevin, Peñalosa, Ribera, Torrentes, Ceballos, Morales, Escobedo, Fernández, Bernal, Robredo, T. L. de Victoria, Guerrero, Navarro, Castillo, Infantas, Camargo, Ortiz, Periañez; del XVII de Comes, Lobo, Heredia, Tafalla, Romero, Veana (Villancico asturiano), Vivanco, Vargas, Baban, Juárez, Caseda, Pontac, Patino, Salazar G., Ortells, Montemayor, Durón; del XVIII de Bravo, Rabassa, Valls, Cabrera, Roldán, Sanjuán, Páez, Muelas, Caseda, Literes, Juliá, Fuentes, Soler, Nebra, Ripa, Lidon, y del XIX de F. J. García, Aranaz, Doyagüe, Secanilla, Prieto, Cuéllar, Montesinos, Pons, Cabo, Ledesma, Andrevi, Bros, Eslava, Pérez y Alvarez, Hugalde, Metón, Olleta, M. García, Prádanos, Caballero, Calahorra (apéndice), Secanilla, Doyagüe, Durón. Los tratados de Eslava para el estudio del Solfeo, Armonía, Composición y Formación de la melodía, que integran su "Escuela de Armonía y Composición" ("Método de Solfeo", universalmente conocido en España, en 1846; los demás entre 1855 y 1856), son muy notables por la claridad del sistema, su eficacia y su elegancia en la escritura que proponen. Su "Museo orgánico español" continuó las publicaciones de la "Lira Sacro-Hispana". Eslava, navarro de origen, como Arrieta (Burlada, 1807), murió en Madrid en 1878. Comenzó su carrera como violinista en la catedral de Pamplona en 1824, pasando a la de Burgo de Osma como maestro de capilla en 1828. En 1832 tomó las órdenes en Sevilla, de cuya catedral era maestro de capilla. En 1844 pasó con el mismo cargo a Madrid, en la capilla de la reina Isabel. Sus obras musicales comprenden unos 140 números de obras de carácter religioso, vocales y para órgano.

CAPITULO III

Héctor Berlioz. La provincia francesa después de la Revolución. La educación musical de Berlioz. El aire de París. Lecturas románticas. Berlioz en París. Primeras composiciones. Lesueur. Sus teorías. Berlioz, crítico de oficio. Antirrossinismo. La Misa en Saint Roch. Weber y "Der Freischütz. Primeros fracasos. Idea de una "tragedia-drama lírico". La muerte de Weber y de Beethoven. Shakespeare en París. Miss Smithson. Las sinfonías de Beethoven en la orquesta de Habeneck.

Goethe, Zelter y las "Escenas de Fausto". Berlioz, jefe de escuela. Meyerbeer. Simon Mayr y la ópera histórica. "Guillermo Tell", fin de una época. La "Gran Opera francesa". De "Roberto el Diablo" a "La Africana". La ópera romántica italiana para la voz. Decadencia de sus caracteres dramáticos. Transformación del teatro lírico con Berlioz y Wagner.

La infancia y la adolescencia de Héctor Berlioz en un rincón de provincia ilustran, a través de biógrafos suyos excelentes como M. Adolphe Boschot,[1] la vida francesa de los primeros años del siglo, en los albores de la inquietud romántica. Lejos de la capital, los sucesos políticos alcanzaban a la Côte-Saint-André, en el Delfinado, después de pasar por las grandes ciudades próximas, Lyon y Grenoble, que tanta importancia habían tenido en las agitadas décadas anteriores, pero cuya inquietud llegaba ya paliada al rico burgo donde se acogían viejas familias tradicionalistas en sus ideas y costumbres, en sus hábitos de trabajo también, que habían convertido en burguesía provincial a los agricultores de tiempo atrás, orgullosos de sus tierras fértiles que descienden suavemente hasta el Ródano próximo.

Gentes así no son las más susceptibles para transigir con los trastornos revolucionarios. Cuando Berlioz nació, en 1803, se procuraba en toda la región olvidar en tanto cuanto era posible lo que la Revolución había traído consigo, y, en lo que no era fácil de olvidar, se procuraba un acomodo. La familia en cuyo seno nació Berlioz era una familia realista, legitimista, con algún tío sacerdote que, emigrado a la vecina Suiza, regresaba por aquél momento, juntamente con los emigrados de cierto viso social. El abuelo era un terrateniente rico y vigilante; el padre un joven estudiante de medicina que se doctoraba en París apenas nacido Héctor. Su clientela, también naciente, sería la fuente principal de ingresos y el sostén de la familia, aun cuando había alguna fortuna patrimonial, no extensa, pero que servía para que la familia viviese exenta de cuidados. Si Madame Berlioz no hubiera tenido un

carácter agrio y violento, la existencia se habría deslizado apaciblemente, sin grandes contratiempos. Los que iban a venir pronto procederían del espíritu del tiempo, que iba a soplar con toda su fuerza sobre aquel niño encerrado en el seminario, lejos del hogar, y que obligado a la separación por la intemperante piedad de la madre, aprendía el latín y la historia sagrada; la historia de Jesús niño, tiempo más tarde comentada musicalmente por Berlioz con una ternura que sus maestros y familiares no le prodigaban a él. Al mismo tiempo se le inculcaba una disciplina militar y el respeto sacrosanto al Emperador, delegado de Dios sobre la tierra. Severo régimen hasta en el paseo. Los niños marchaban al son del tambor y uno de los tamborileros, rígido en su uniforme, era el pequeño Héctor. Un tío que regresaba de España, donde había combatido a los irreductibles españoles, al lado, quizá, del General Hugo, traía consigo un aire de imaginación y una sugestión de lo pintoresco que hacían abrir los ojos a Héctor. Napoleón cierra el seminario y Héctor regresa al hogar, donde el padre se eclipsa en su biblioteca nutrida por la filosofía de la Ilustración, de Rousseau sobre todo. No faltaba el *Emilio*. El doctor Berlioz, como en la provincial Bonn treinta años antes la amable Frau von Breuning, creía necesario que la Naturaleza hiciese lo que le pareciese oportuno en la educación de sus hijos o protegidos. No se olvidan los clásicos, sin embargo, en esa educación que todavía tenía tras de sí, muy cerca, la admiración religiosa por los grandes autores del pasado. El niño Berlioz lee ante su padre fragmentos de Horacio y de Virgilio. Por entonces, además, el municipio se decide a sufragar el alto lujo de una orquesta "d'harmonie"; de una banda que tocaba, en su estrado, en medio del paseo, fragmentos fáciles de operetas en boga. El doctor Berlioz sonríe cuando su hijo le muestra un flageolet que ha encontrado en el desván familiar. También él está orgulloso de la nueva muestra del progreso municipal. Sabe algo de música y enseña a su hijo a tocar algunas melodías en el flageolet...

Van a venir nuevos trastornos políticos. Los austríacos llegarán hasta la plaza misma de la Côte-Saint-André. Luis XVIII asciende al trono con gran contento de la familia Berlioz y el nuevo rey asciende de categoría al tío que había hecho la campaña de España. Pero Napoleón regresa de la isla de Elba, pasa por Grenoble: la Côte-Saint-André se estremece de pánico. Se encierra a los niños en casa mientras pasa el tumulto de los que aclaman al Emperador. Entre tan grandes trastornos, el abuelo muere en Grenoble; otras personas de la familia mueren en el pueblo; el tío militar recibe su retiro. Cuando la tranquilidad renace, Héctor, que tenía cerca de trece años, se pone a leer *El Genio del Cristianismo*, ante la sonrisa tolerante del doctor. Accede a que el niño haga su primera comunión, y lo que él recibe es la impresión de los coros de voces angélicas que le extasían. Impresión mística y sentimental, sin duda, musical también, cuyo recuerdo no va a perder nunca. Las

romanzas de Dalayrac vienen a dar otro golpe de pulgar para que termine de modelarse una sensibilidad que no tardaría en aparecer con claridad.

El padre vigila las lecturas de Héctor: Florian, primero, con sus pastorelas de un gusto "maniéré"; Marmontel, La Harpe y los clásicos latinos. La educación musical tampoco se descuida. Héctor tiene maestros nuevos que acaban de llegar de París y traen consigo la moda. Uno de ellos, Imbert, tiene un hijo parisiense, en abierto contraste de humor con el carácter pueblerino. Ambos tendrán, padre e hijo, una influencia decisiva en el joven Héctor. El amor, infantil todavía, se revela en las viñas del tío militar, retirado en un pueblecillo cerca de Grenoble, donde la familia va a visitarle en los veranos... Conatos de idilios, al estilo de Florian. Imbert, el hijo del músico parisiense, le habla de cosas desconocidas, de un París maravilloso donde la vida tiene atractivos sorprendentes. Héctor sueña... Si el doctor le pide que le explique el canto que, en la *Eneida*, narra los amores de Dido, Héctor se inmuta y la voz le tiembla.

Cuando la familia regresa de las viñas del tío, en las que corretea la ninfa florianesca, Héctor encuentra una novedad terrible. El muchacho Imbert ha desaparecido. Se dice que se ha ahorcado... Una sombra vendrá a interponerse entre Héctor y sus papeles de música, ahora que va a estudiar a Rameau y su *Traité de l'Harmonie*, de cuyas teorías no logra entender nada, ni siquiera a través de las supuestas aclaraciones de d'Alembert, ni cuando se asoma al tratado oficial de la pedagogía del Directorio, que era el de Catel... Se dice que Rossini había aprendido la Armonía leyendo los cuartetos de Haydn. Un domingo en que tocaban en el salón familiar un cuarteto de Pléyel, Héctor vió claro. Había "entendido", e iba a probar fortuna combinando entre sí varias melodías italianas para que las tocasen sus amigos; primer intento, seguido por un quinteto con flauta que era ya un logro considerable. Tiene un éxito en el pueblo. Héctor cree en la gloria y piensa, simplemente, en editar la obra en París, al paso que ofrece al editor romanzas, piezas variadas, que no había escrito todavía. Aprende un poco la guitarra. Escribe los acompañamientos de algunas romanzas de óperas cómicas en boga; quizá escribe él también algunas romanzas que se encontraron entre sus papeles, aunque los competentes en el estilo berlioziano lo niegan. Pero Berlioz tenía dieciséis años y se acuerda de André Chenier, que se lamenta de morir tan joven, cuando la musa le dice que llevaba algo dentro de la cabeza; Berlioz, que acaba de leer sus versos, va a ponerlos en música en otra romanza. El amigo desaparecido, Atalá, René, la infantil musa de las viñas se mezclan en su imaginación. En este momento Gluck va a aparecer en la biblioteca paterna y la *Biographie Universelle*, que no habla todavía de Beethoven, va a informarle de que Glucq, antes que músico, era un artista de las pasiones, de los acentos dramáticos llenos de una realidad intensa. No son estos acentos,

sino los del Romanticismo cada vez más acusado, los que van a añadir nuevos toques, lectura tras lectura, en la formación de aquél carácter dúctil. *Las Ruinas,* de Volney, *René, Obermann.* El "mal del siglo" va a contagiarle, aun cuando las gentes de su país no sean muy susceptibles a ese género de contagios, de los cuales *Lelio* será, años más tarde, su más claro recuerdo. Entre tanto, la personalidad del joven músico va tomando rasgos mejor dibujados. En 1821 termina su bachillerato en el liceo de Grenoble y es menester una decisión. La familia resuelve que irá a París para hacerse médico, como el padre. París dispondrá otra cosa. Tiene dieciocho años, los ojos grises, el cabello rubio, le apunta la barba... Buen bagaje, para París. Un París que estaba naciendo al Romanticismo y a su categoría de futura gran ciudad.

No van a tardar los disgustos. Estos, vienen por el lado de la poca simpatía de Héctor hacia la disección. El teatro de la Opera, entonces recién construído, le atrae más que el sucio y macabro quirófano. Gluck en *Orfeo* y las *Ifigenias,* Méhul en su *Stratonice,* Spontini en *Fernando Cortez* y *Olympia,* probablemente *Las Danaides,* de Salieri, entre otras obras análogas, constituyen lo más destacado del repertorio que Héctor alterna con el del teatro Feydeau, más ligero, y con un curso de Electricidad. Algún curso de Literatura, además.

Se traducía por entonces a Shakespeare y a Schiller. Lamartine y Casimir Delavigne eran los poetas en boga, sobre todo entre los jóvenes del próximo Romanticismo "ultra", legitimista y reaccionario de los "Jeune-France", según se denominarán a sí mismos más tarde (1831). El tono romántico apuntaba en la pintura de grandes efectos como *Le radeau de la Méduse,* de Gericault, y en melodramas como el *Vampiro* de Charles Nodier, que se desarrolla en una especie de gruta de Fingal, a la moda de Ossian. *Werther* circulaba de mano en mano. Byron y Scott comenzaban a leerse por los jóvenes entre quienes apuntaba una sonrisa de conmiseración para los clásicos del otro siglo. La Restauración estaba en su apogeo y todo lo que sabía hacer era expresarse en romanzas y canciones fáciles, con las cuales se disimulaba bien el "terror blanco". Luis XVIII era el genio de la marcha atrás que, como normalmente ocurre, iba a acarrear la marcha hacia adelante. Una compañía inglesa va a representar *Othello* entre silbidos de los futuros, pero ya presentes, "Jeunes-France", que no entienden el inglés. Víctor Hugo y Stendhal, con Berlioz mismo, reivindicarán a Shakespeare, aunque sea el traducido por Ducis, si es Talma el intérprete; sobre todo si es *Hamlet* quien medita, en la mano un cráneo que había salido de la Escuela de Medicina. Los estudiantes salían también de sus aulas para dar vivas a la Libertad y mueras a los millonarios en los tumultos de 1822, los cuales obligan a cerrar aquella escuela a las autoridades. Héctor aprovecha las vacaciones para ver *Ifigenia en Taurida.* Las piernas le flaquean, sus rodillas se entrechocan, siente vértigos, echa san-

gre por la nariz. Decididamente, y aunque la palabra no circulase todavía en París, era ya un romántico. Su vocación está decidida. No más cadáveres, salvo en la escena de las óperas y de los dramas. La Música, ante todo. Los peluqueros de la Rue Saint-Anne y los sastres de la Rue Richelieu se encargan del decorado personal. "Dandys" y "lions" aparecen. Se prepara la entrada de Luis Felipe. Entre tanto, Berlioz compone una cantata orientalista que se titula nada menos que *Le Cheval Arabe ou l'Arabe au Tombeau de son Coursier*, inspiración que acaso había recibido en los cuadros de Gros, Gericault o Delacroix. Este poema procede de los *Cantos Elegiacos* de Millevoye. Según él, había encontrado la historia en el *Libro de Job*, que no conoce a los árabes. Cuando Feliciano David va al desierto con objeto de tomar apuntes del natural para su "oda sinfónica", años más tarde (1844), podrá rectificar los datos, poniendo en lugar del caballo, al sufrido camello.

En la Biblioteca del Conservatorio, Berlioz encuentra a un joven aprendiz de música que le habla de Lesueur y de sus sugestiones para una música *motivée et méthodique* o bien *imitative et particulière*. Berlioz cree haber encontrado la verdadera religión y se dispone a seguir a Lesueur con el ardor de un neófito, sin dejar por eso de frecuentar la Escuela de Medicina, donde estaba la razón de los envíos monetarios del Doctor, su padre. Las doctrinas de Lesueur no dejaban de tener cierta extravagancia. No creía, desde luego, sino en una música que siguiese fielmente las peripecias impresas en algún papel o programa que fijase las ideas, a fin de que el sentimiento se entregase liberalmente a la emoción de una música "comprensible" por ese hecho. Al cabo, ello no difiere de lo que ocurre con las overturas, como las de Gluck, ese Júpiter Olímpico de la Música, según Berlioz lo denomina. Los efectos más sobrecojedores nacen, en la música, de situaciones como las que Gluck plantea en la *Ifigenia en Taurida*. No hay otro camino que seguir en el terreno de la sinfonía. Una música así deberá llamarse "pantomímica", lo cual, si se recuerda la *Poética* de Aristóteles y el sentido "imitativo" que da al vocablo "pantomima", incluso la gran extensión que da a lo "imitativo" en todo género de arte, conducirá lógicamente al arte de la música expresiva y "particular" que Lesueur propone, y que propone que se denomine como "Pantomima hypocritica" o, como si dijéramos, una especie de imitación sobreentendida. La tesis parece hoy muy vieja, pero si se tiene en cuenta que un filósofo como Ernst Cassirer acaba ahora mismo de resucitarla[2] no será de extrañar que hace un siglo y cuarto la tesis pareciese natural. "El lenguaje y el arte, dice Cassirer, son subsumidos bajo un título común, la categoría de imitación, y su función principal es mimética".[3] "La Música hypocritica, dice Lesueur, era, entre los griegos, el arte de marcar, en los acompañamientos de las partes vocales y en las sinfonías dramáticas, los ritmos sonoros y repercutivos"... Berlioz, enrolado en esa doctrina que apenas tuvo

otro defensor sino su propio exponente, se convierte en el discípulo preferido de Lesueur, en el caballero del *chevalier* y, de paso, en un pequeño *chef d'école* que va a reunir en torno suyo una especie de *petit cénacle* como el de los poetas, grabadores y escultores que se reunían en torno a Petrus Borel y que tuvieron en Gautier su cronista. Los del cenáculo berliozista eran empleados de ministerio, moscones de sacristía, un músico sin oficio ni beneficio de nombre Gerono, que intentó dar lecciones al propio Berlioz; en fin, un rico aficionado, Agustín de Pons, que sacaría a Berlioz de sus próximos enredos económicos, para meterle en otros.

Con todo, lo que mejor hace Berlioz son proyectos. Unas *Bodas de oro de Oberon y de Titania* lo muestran en el camino del romanticismo fantasmagórico, con sus silfos, espíritus, coros de hadas, genios que cantan lira en mano; el silbo del pastor, los cánticos de los aldeanos, el ángelus que suena en la campana del monasterio vecino. Es el romanticismo inicial que de Shakespeare pasa a Alemania y llega ya a Francia a través de Beethoven y de Weber. Pronto va a tomar forma todo eso. Entre tanto, había que defender las nuevas doctrinas y a los grandes genios que desde Gluck en adelante iban mostrando su grandeza de día en día, cada vez mejor comprendidos por la generación joven: una generación de hombres, decía Stendhal, y no una generación de "muñecos" como las que les habían precedido.[4] ¿Que mejor medio para eso que meterse a crítico? Weber lo había hecho. ¿Por qué no lo haría Berlioz? Que un músico escribiese en los periódicos era cosa nueva en Francia, aunque no era cosa nueva que un músico pusiese sus ideas por escrito. Variaba solo el medio, pero esto lo daba el tiempo, pues que iba a elevarse el periodismo a una categoría de tribuna pública. Primero, Berlioz escribirá en *Le Corsaire*;[5] título byroniano. Más tarde pasará al *Journal des Débats*, título ultraburgués donde las dos mitades del vocablo estaban bien representadas. Berlioz enciende la hoguera entre "dilettantis" y "admiradores"; aquellos, de la ópera italiana; estos otros, del teatro de Gluck. Héctor es uno de los "admiradores" y se llama a sí mismo Monsieur Crifort. Precisaba combatir el rossinismo, que amenazaba con invadirlo todo y cuya música son "pantalonnades de pantin", según M. Crifort lo asegura. Todo Rossini no puede compararse con una línea de Gluck, de Mozart, de Spontini... ni de Lesueur. Berlioz no había cumplido todavía veinte años. Y Stendhal acababa de publicar su *Vie de Rossini*.

Berlioz, guiado por Lesueur, emprende un *Paso del Mar Rojo* en espera de que le lleve a la tierra prometida. Cual es esta, no lo sabe bien, sin duda, pero algo habrá más allá y, por el momento, el maná sigue cayendo mensualmente, todavía. Doscientos músicos y coristas van a cantar el "oratorio" y así se lo escribe al doctor; pero, entre faltas de copia y otras dificultades, no hubo medio de cantarlo. Felizmente, al comenzar el año 1824, Berlioz aprue-

ba su bachillerato en ciencias físicas, lo cual será suficiente para el doctor. Sin embargo, la familia requiere su regreso a la Côte. Hace tiempo que no lo ha visto y siente vagas alarmas. Cuando Héctor habla, la familia lo contempla con admiración, el padre especialmente. ¿Cómo hacer de él un médico de pueblo?, se pregunta. Entonces, ¿un músico? La respuesta afirmativa le amedrenta. Mejor será que el tiempo decida. Entre tanto, Berlioz escribe nuevas composiciones: una misa, que exije, si ha de cantarse, un desembolso de mil doscientos francos. Sin duda, Chateaubriand no dejará de prestárselos, pero el vizconde anda *à court d'argent* y se niega cortesmente. Será su amigo Gaspard de Pons quien se los prestará, al tiempo que le pone en contacto con Alfred de Vigny. Antony Deschamps y su hermano Emile, quien colaborará más tarde con Berlioz, y con Jules Lefévre, a punto de marcharse a Grecia para emular a Lord Byron... La misa se canta en la iglesia de Saint Roch, luego en la de Saint Eustache, pero Berlioz no tardará en arrojarla al fuego con sus ensayos precedentes: una ópera sobre *Estela,* su amor de las viñas al modo de Florian; un *Beverley o el jugador,* reflejo de las novelas a la moda anglófila del siglo anterior, y hasta el oratorio escrito bajo la mirada de Lesueur. ¿De dónde proceden sus inquietudes? En 1825 *Freischütz* va a sobresaltar a la afición musical parisiense. A decir verdad, lo que los parisienses contemplan tiene poco de la ópera de Weber, que representada allí en diciembre de 1824, no había despertado ningún interés. Ahora Castil-Blaze va a rehacerla, según el modo que después se entenderá como "tripatouillage", pero que, a lo menos, sirve para que los concurrentes al teatro del Odeón se fijen en ella y en su músico. Cuando Berlioz la escucha solo siente un mediano interés. No es alemán como el joven Mendelssohn y los cantos populares alemanes no le inflaman. Berlioz sigue jurando por los manes de Méhul, Spontini y de Lesueur. Byron acababa de morir en Grecia. La noticia era sensacional. Humbert Ferrand, un amigo, le ofrece el texto de una cantata sobre *La Revolución Griega, escena para grandes coros y gran orquesta.* Berlioz trabaja febrilmente en ella, al mismo tiempo que en una ópera del mismo escritor y de un género a la Scott que se titula *Lénor ou les Francs Juges.* Berlioz espera que los "Concerts Spirituels" que dirige Habeneck y supervisa Rodolfo Kreutzer, el violinista a quien Beethoven dedicó su Sonata, admitan la cantata. Recurre a mil expedientes y recomendaciones; pero Kreutzer, que detesta a los jóvenes, no admite la cantata. Además, pese a su cualidad de "pantomima hypocritica" está mal escrita, carece de técnica en todos sus aspectos y deja ver desde lejos que es la obra de un principiante. En los concursos del Conservatorio inclusive, Héctor es eliminado. Se le llama de la Côte-Saint-André donde le van a dar malas noticias. No habrá más pensión paterna. Berlioz mismo escribe en su diario que no puede vencer al fanatismo de su madre y que ella, con ademanes trágicos de novela

negra inglesa, lo maldice formalmente. Tan terrible fué la escena, que la propia protagonista huye de la casa. Berlioz padre asegura a la víctima que podrá disponer de un par de años para ver si su vocación y sus aptitudes se defínen favorablemente. Entre tanto, puede partir. La diligencia espera en la esquina de la calle del seminario.

Mediando el año 1826. Héctor Berlioz entra en el Conservatorio, en las clases oficiales de Lesueur y de Reicha. Con el caballero estudiará la Composición; con el tratadista notable que fué amigo de Beethoven desde su infancia,[6] trabajará el Contrapunto y la Fuga. Pero Berlioz solo ve en él a un "matemático" de la música. En cuanto a Cherubini, pontífice del Conservatorio, no era sino un viejo enemigo que un día, no mucho antes, lo había arrojado de la Biblioteca. Ninguno de ellos podrá oponerse a la invasión rossiniana. ¿Quién entonces, entre los vivos? En *Les Francs Juges* está imitando claramente a Weber. Weber será el nuevo ídolo, junto a Gluck y a Spontini. Su obra se considerará como una "tragedia-drama lírico", anticipándose a Meyerbeer y a Wagner mismo; pero el libro y la música son todavía de principiantes. Todos los matices del romanticismo teatral y musical, sin embargo, estaban ya inequívocos en ella. Coros de conjurados, estátuas colosales que arrastran consigo a los condenados, la lucha entre nubes, la noche ominosa. Una "marcha lúgubre" acompaña a los conjurados cuando se ocultan en una caverna. Es lo único que va a quedar de esa "tragedia-drama lírico" porque Berlioz va a utilizarla en la *Sinfonía Fantástica* próxima a llegar. Es una sinfonía "con programa", en la cual los ecos de *Don Juan* y de *Fausto* se entremezclan y donde va a hacer escenas campestres resonantes a músicas pastoriles; pesadillas producidas por el opio y marchas lúgubres que acompañan al suplicio a la amada infiel, convertida en bruja. Berlioz no tolera las infidelidades y comienza por ser fiel para sí mismo. La melodía inicial de la *Fantástica* no será sino la del primer verso de Florian que cantaba a la infantil Estela de las viñas.

Cuando llega a París la noticia de la muerte de Beethoven, Berlioz no ha comenzado todavía a componer la *Fantástica;* pero ¡qué revelación sorprendente iba a ser esa sinfonía! Beethoven mismo hubiera podido sorprenderse por la audacia, la novedad, la capacidad de efectos instrumentales, la fuerza expresiva, descriptiva, dramática o pictórica. Que nada tenía que ver con su propio arte, aun cuando Berlioz lo admirase profundamente, sino que venía por el lado del color orquestal, de los efectos maravillosos que Weber le había enseñado en el *Freischütz.* Algunos meses antes que Beethoven, Weber había muerto en Londres, cuando, en plena fiebre, terminaba el *Oberón,* que se estrena mediando abril de 1826. A su paso por París se había detenido un momento en el Odeón para presenciar el "tripatouillage" de su obra. Se eclipsa enseguida y los admiradores, desesperados, como Berlioz,

lo buscan por todas partes sin encontrarlo. *Despair!*, escribe él mismo en inglés: *despair and die!*

Con todo eso, y conque el amigo Pons pida al doctor Berlioz el reembolso de la deuda contraída cuando la misa de Saint Roch, la pensión paterna habrá desaparecido. *Despair!* pudo añadir otra vez Berlioz, aunque sin resignarse a morir. En el invierno de 1826 se decide a sentar plaza como corista en un teatro de vaudevilles. Canta de memoria un enorme repertorio y "aunque no era un Pischek o un Lablache, los demás concurrentes parecieron ranas, en comparación". La muerte de Beethoven coincide con el reestreno del *Moisés* de Rossini. Berlioz, en su furia, no quiere comprender que hay en esa obra bellezas de primer orden. Tampoco tiene tiempo. Va a concurrir de nuevo para el Premio de Roma. Lesueur le ayuda económicamente, porque hay que estar encerrado quince días. El tema es "Orfeo despedazado por las Bacantes". Ni siquiera una mención. *Despair!* Fe en sí mismo. *Waverley* será su desquite. El Romanticismo triunfa. La joven partida tiene el "Globe" en sus manos y ellos se preguntan quien de entre todos va a convertirse en un dios. ¡Hugo! responden los poetas. ¡Berlioz! exclaman los músicos imberbes, que ya habían hecho una pequeña leyenda en torno del sinfonista en presa de los tormentos románticos.

Una compañía inglesa llega al Odeón para representar *Hamlet*. Los "Jeunes-France" han cambiado de criterio y ahora adoran a Shakespeare. Berlioz siente un "choc", y aunque no entiende el inglés, se enamora de Ofelia. El episodio de Miss Smithson llena el tiempo que media entre este instante y la producción de la *Fantástica*. Después de *Hamlet* vino *Romeo y Julieta*. Berlioz no olvida su impresión, viva todavía en 1839, cuando escribe, sobre ese drama, su "gran sinfonía dramática para solos y coro". Salvo la lectura del *Fausto* que Gerardo de Nerval acababa de publicar (diciembre de 1827), sólo otra impresión equivale a sus audiciones de Shakespeare y a su amor desesperado por la bella actriz. Es la audición de las sinfonías de Beethoven en la orquesta de la "Societé des Concerts du Conservatoire", que Habeneck acababa de fundar (transformando la orquesta anterior, en 1828). Susto general. Berton, Boïeldieu, Cherubini, Catel, Paër, el mismo Kreutzer que detestaba todo lo alemán, hasta el noble y extravagante Lesueur, todo el mundo se quedó paralizado ante esa revelación, como Don Bartolo se quedó transformado en estátua. Berlioz es quien lo dice en el capítulo xx de sus *Memorias;* pero la juventud musical puso sus gritos delirantes en el séptimo cielo. Berlioz siente otra vez la necesidad de volver a la crítica para defender la música que le enardece. Y la suya propia. Las *Ocho escenas de Fausto* van a quedar redactadas en pocos meses, en ese año de 1828. Berlioz, que cumple entonces veinticinco, comienza a ser dueño de su arte y a ver claro dentro de sus pensamientos. Un concierto que logra arreglar con algunas de

sus obras anteriores causa una gran sensación entré los jóvenes; pero miss Smithson no estaba presente y el terrible esfuerzo fué estéril. No para su genio, que se afirmaba así poderosamente. El Conservatorio va a concederle ahora el segundo "Prix de Rome". El primer premio quedaba desierto. La obra de concurso había sido una cantata en la cual la "idée fixe" de la *Fantástica* aparece ya. La Smithson, que no se preocupa lo más mínimo por él, se marcha y Héctor cae en una desesperación negra.

En 1829 envía a Goethe sus *Ocho escenas de Fausto*. El Júpiter de Weimar tenía ochenta años y, más que las escenas, que su consejero Zelter no aprecia, estima la carta admirativa que las acompaña. Zelter solo ve en ellas el estornudo que produce en el joven francés el olor de azufre que Mefistófeles exhala; pero de Fausto, dice, no hay ni un pelo. Razón no le falta y Goethe se olvida de las "Escenas". En cambio, Meyerbeer escribe de Baden pidiendo un ejemplar de la partitura. Cuando La *Sinfonía Fantástica* llegue, al año siguiente, el año glorioso de *Hernani*, el año triunfal del Romanticismo francés en su plenitud, Berlioz será proclamado por los jóvenes como un *chef d'école*. Liszt viene a verle. El Conservatorio, por fin, va a darle el primer Premio de Roma. Berlioz parte para Italia cuando Meyerbeer se instala en París, a donde Scribe lo llama. Chopin llega también. La música del siglo XIX va a entrar en una fase nueva; por un lado, en la escena, por otro, en los salones.

A pesar de sus ensayos de adolescencia, de los *Franc-Juges* y de las *Escenas de Fausto* ni Berlioz en este momento ni menos Liszt ni Chopin en ninguno, enfocan su arte desde el punto de vista del teatro. El teatro lírico es un coto cerrado que supone actividades distintas a las de la música sinfónica o de salón. Entre el año que precede y el que sigue a la *Sinfonía Fantástica* se cierra un viejo mundo operístico con el *Guillermo Tell* de Rossini, y se abre otro, el de la "gran ópera", con *Roberto el diablo*, de Jakob Liebmann Beer, llamado Meyerbeer. ¿Por qué ese cambio de nombre? Se han dado razones de agradecimiento que Jakob Liebmann quería demostrar así hacia un protector, de nombre Mayer, gracias al cual el futuro renovador del teatro lírico francés pudo hacer frente a los grandes dispendios que exijía el montaje de sus óperas de gran espectáculo y de grandes despliegues orquestales. Pero quizá ocurrió que Jakob Liebmann no quiso cambiar su apellido por el de Meyer, como lo hubiera querido su padrino, por la posible razón de que existía un operista casi homónimo, hoy olvidado, cuyas óperas se interponen entre las de Rossini y las de Meyerbeer mismo, con su carácter de "óperas históricas". Ese operista es un bávaro, de nombre Johann Simon Mayr o Simon Mayer (1763-1845) que se italianizó enteramente en ese país, al que llegó antes de terminar el siglo y que en el Conservatorio de Milán ejerció un in-

flujo notable sobre los músicos jóvenes italianos, así como desde el Instituto Musical de Bérgamo, donde fué el maestro de Donizetti. Desde 1800, las óperas de Mayr como *Lodoiska, Ginevra di Scozia, Rosa bianca e Rosa rossa* asumen el carácter de un historicismo a la Walter Scott, que era secuela de la novela histórica del primer romanticismo. En ella emplea Mayr el "crescendo" que luego se atribuirá a invención rossiniana.* Desde poco después, hacia 1808, Mayr goza de una reputación sensacional, en "crescendo" también, hasta 1824. Su éxito no procede de nada sustancialmente nuevo, sino de haber sabido adaptar la versificación de Metastasio a los libretos franceses de última hora y a haber liquidado de un modo que parecerá definitivo el "recitativo secco", desde su ópera *Medea*, de 1813.[7] Monólogos y diálogos se enlazan bien con los trozos de forma por la importancia que da al acompañamiento orquestal en aquellos, acentuando fuertemente el contenido dramático. Un nuevo camino, aunque sea angosto, se dirige hacia la manera que Meyerbeer llevará a más amplio desarrollo. Por eso Meyerbeer se apartó de Spontini, que con él había pasado por la experiencia de Mayr y también se desentendió de Cherubini que, cualesquiera que fuesen sus méritos en la orquesta y en el desarrollo dramático se modelaban en las formas clásicas del operismo, agotadas para el criterio romántico iniciado por Meyerbeer, al paso que esas mismas formas, ya enteramente vacías, se sacaban en manos de Rossini. Su último esfuerzo en el *Guillermo Tell*, "ópera histórica", no pudo renovarse, porque sus raíces procedían de un terreno exhausto y no cabía trasplantarlas ya a otro distinto. Meyerbeer, que procedía en primer término de la escuela rossiniana, venía lo suficientemente cerca de ella para poder asegurar el éxito en ese trasplante. Sus primeras óperas como *Abimelek o los dos califas, Romilda e Constanza* pertenecen al orientalismo y al medievalismo a la moda; pero entre su *Semiramide riconosciuta*, de 1819, y la *Semiramide* de Rossini, de 1823, se abre una grieta que, por el momento sitúa a Rossini en el lado bueno, pero que años después, considerablemente ahondada, mostrará a Meyerbeer en otro continente. Las obras que siguen de Meyerbeer como *Emma di Resburgo, Margherita d'Anjou, L'Esule di Granata, Il crociato in Egitto* se extienden entre el año indicado y su largo silencio aludido, que solo rompe cuando *Robert le Diable* sale a la escena parisiense, en 1831. Aquellas eran "óperas históricas" al modo de Mayr. *Roberto* es ya "gran ópera francesa", como también lo había sido *Guillermo Tell*. Gran ópera romántica, en todo caso, y de un historicismo romanticista. Su valor dramático era convencional, tan arbitrario como su verdad histórica, pero necesitaba expansiones orquestales y visuales que el tiempo requería y que Meyerbeer supo darle con gran invención de medios expresivos, o mejor dicho, con gran capacidad de efectos y novedad indudable, aunque fueran insinceros, inteligentemente fabri-

* Stendhal atribuye la "invención" del *crescendo* al napolitano Josef Mosca.

cados, secos de emoción en el fondo y ambiciosos en sus apariencias. Eso es lo que hizo caer a Meyerbeer cuando llegaron los fuertes embates de Berlioz en la sinfonía dramática y de Wagner en el drama sinfónico, con los que no pudo competir en verdad ni en calidad, pero a los que dió muchas invenciones, conforme él se aprovechó de las de Spontini en el sentido dramático y de las de Rossini en la plasticidad de su estilo vocal que él, Meyerbeer, rehace mezclando ambas cosas, no sin un disgusto profundo por parte de sus inventores. Con todo, hay abundancia de páginas en el teatro de Meyerbeer que conservan fuerza real e interés, juntas a un eclecticismo y confusión de estilos cuyo peligro no se haría presente hasta más tarde cuando, como ya en *L'Africaine*, llegaba la decadencia de los esfuerzos románticos. Por estos años, en 1865, Berlioz había abordado la escena con *Beatrice et Bénedict* y los *Troyens à Carthage*. Ya tarde, porque desde 1847 Ricardo Wagner alcanzaba la madurez de su estilo en *Lohengrin*, e iban a seguir incesantemente sus obras grandes en un torrente arrollador. Aquellas obras de Berlioz suponen un período de madurez, también, en su producción; pero ya la época declina.

Entre tanto, el teatro lírico se había bifurcado en dos direcciones a partir de *Guillermo Tell* y de *Roberto el diablo*, fuera de lo que no eran sino reminiscencias de la época anterior. La división se hace en el nuevo género de la ópera histórica, con Meyerbeer de un lado y sus grandes efectos escénicos y orquestales; con Saverio Mercadante, Giovanni Pacini, Gaetano Donizetti y Vincenzo Bellini del otro lado, para quienes el armazón histórico carece de interés e importancia y solo sirve de excusa para montar un escenario. Su dramaticidad se reduce en los dos últimos a un mínimo de efectos, a la par vocales e instrumentales, y a dos o tres recetas de un sentimentalismo apto solamente para las vocalizaciones y adornos que se entenderán como un renovado "bel canto" en esta época romántica.[8] *Lucrezia Borgia*, *Lucia di Lammermoor* de Donizetti; *Norma*, de Bellini vienen entre 1831 y 1835. *L'Elisir d'Amore* (1832) es todavía una ópera cómica sensible, entre francesa e italiana. *Don Pasquale*, de 1843, es una pervivencia de la vieja ópera bufa. En cuanto a *La Sonnambula*, en 1831, es ya el melodrama sentimental que marca el camino para la ópera cómica delicuescente de Flotow (*Martha* es de 1847) y Ambroise Thomas (*Mignon*, 1866). Las primeras óperas de Verdi habían llegado. En ellas, el historicismo y el estilo vocal que hereda de todo lo que le precedió en su país, comienzan a colorearse de un tono más intenso como humanidad, en lo dramático, y con un creciente color orquestal, sin dejar de atender en primer término al valor vocal, por sí mismo y como exponente de la personalidad en el personaje. *Hernani*, aparece antes de que hubieran pasado diez años del estreno de Hugo. Su españolismo es el consabido, como el italianismo de *Rigoletto*, que procede también de Hugo. Pero

Il Trovatore y *Simon Boccanegra* vienen de originales españoles (de García Gutiérrez) confeccionados a la manera de Hugo, y *La Forza del destino* (del *Don Alvaro* del Duque de Rivas) no es sino otro modo de españolismo romántico a la francesa. Todo ello italianizado en una nueva fase, como será nueva la que italianice a Shakespeare en el teatro de Verdi, desde *Macbeth*, en 1847, a *Othello* o *Falstaff* en la gloriosa vejez de su autor, en 1887 y 1893. Verdi, como Wagner, habían nacido en 1813, una "promoción" después de la de Berlioz, en las décadas iniciales del siglo. Mientras que Berlioz, en su segunda época, remonta el drama histórico a fuentes menos convencionales y más ricas de poesía auténtica, Wagner, por ese tiempo, abandonando sus primeros dramas históricos, tan redolentes de meyerberismo, se alzará hasta las sagas nórdicas que los historiadores alemanes le habían hecho creer que equivalen al Romancero español. Liszt, entre medias, no se mueve de su posición de poeta romántico temprano, con Lamartine, Hugo y Byron. En su etapa postrera, volverá los ojos a las grandes épicas cristiana, dantesca o goethiana. Chopin, ajeno a todo eso, con su lirismo pianístico que se complacía en los melismas del "bel canto", había desaparecido del horizonte romántico desde hacía algunos años. Las últimas etapas del arte de Berlioz y de Liszt, declinaban, y se acercaba el apogeo de Ricardo Wagner, en un momento en el que Brahms y otros músicos firman un manifiesto público contra toda esa música cuyas ambiciones expresivas juzgan decadentes, pregonando, en 1860, la necesidad de una reacción que conduzca de nuevo a la supremacía de la forma. Desde entonces solo cabe hablar de un "post". Un post-romanticismo. Precisa ver como el Romanticismo se ha desarrollado, entre tanto, a partir de la *Sinfonía Fantástica.*

NOTAS

[1] Bibliografía sumaria sobre Berlioz: Adolphe BOSCHOT, *L'histoire d'un romantique: Héctor Berlioz.* I. *La jeunesse d'un romantique;* II. *Un romantique sous Louis-Philippe;* III. *Le crépuscule d'un romantique,* París, 1906-1913; *Le Faust de Berlioz,* París, 1927. A. ERNST, *L'oeuvre dramatique de H. B.,* París, 1884. Ad. JULLIEN, *H. Berlioz: La vie et le combat,* 1882; *H. B., sa vie et ses oeuvres,* 1904. J. G. PROD'HOMME, *Le cycle Berlioz: La Damnation de Faust,* 1896; *L'enfance du Christ,* 1898; *H. B., sa vie, ses oeuvres.* Jullien TIERSOT, *H. B. et la société de son temps,* 1904. Romain ROLLAND, "Berlioz", en *Musiciens d'aujourd'hui,* París, 1903. A. COQUARD, *Berlioz,* 1909. M. TÉNÉO, *Histoire d'un romantique,* 1913. Paul Marie MASSON, *Berlioz,* 1923. Guy de POURTALÉS, *Berlioz et l'Europe romantique,* París, 1939 (con bibliografía, especialmente en lengua francesa). H. HADOW, "Berlioz", en *Studies in Modern Music,* 1898. E. NEWMANN, "Berlioz, romantic and classic", en *Musical Studies,* 1905. A. WARE LOCKE, *Music and the romantic period in France,* 1920. J. H. ELLIOT, *Berlioz,* 1938. T. S. WOTTON, *Berlioz* (discusión y crítica de su obra), Oxford, 1935; *Berlioz: Four Works* (la Sinfonía Fantástica, ov. de "Bevenuto Cellini", la "Captive" y "Le Corsair"), Oxford, 1929. R. LOUIS, *H. B.,* Berlín, 1904. Richard POHL, *H. B. Studien und Erinnerungen,* 1884. O. LUENING, *H. B.,* Zurich, 1894. Julius KAPP, *Berlioz... völlig neu bearbeitete Auflage,* Berlín, 1917-1922.

De BERLIOZ mismo: *Les soirées de l'Orchestre,* 1852. *Les grotesques de la musique,* 1859 (con referencia a los "grotesques" de Th. Gautier). *A travers chants,* 1862. *Mémoires,* 1870 (comprenden hasta el año 1865). Varios artículos sueltos han sido recogidos en el volumen titulado *Les musiciens et la musique,* 1903. *Grand traité d'instrumentation et d'orchestration modernes,* 1844 (hay traducción española de Camps y Soler), y unas notas de Richard Strauss destinadas a ponerlo al día. La correspondencia de Berlioz fué recogida y publicada por *La Revue Bleue,* 1917, así como la *Autobiografía* inédita de B., 1919. También por J. G. PROD'HOMME, 1905, pp. 12 y 13, LA MARA, 1903, L. MICHOUD y G. ALLIS (1903), entre otros.

[2] Ernst CASSIRER, *Antropología filosófica,* trad. esp. de E. Imaz, Fondo de Cultura Económica, México, 1944.

[3] *Ibidem,* cap. IX. El Arte, pp. 256 *ss.*

[4] BOSCHOT, *op. cit.,* p. 117.

[5] "Alors, personne ne signait: Hector, signe." "Hector, écho de Lesueur" *(idem).* El Chévalier LESUEUR necesitaba urgentemente este eco, porque a pesar de haber escrito ochenta volúmenes, todos ellos quedaron manuscritos. Los artículos que redacta para el *Dictionnaire des Beaux-Arts* en 1824 revelan la influencia directa de Lesueur sobre el joven Berlioz *(idem,* cap. IV). Un resumen de las teorías de Lesueur se encuentra en ese capítulo de BOSCHOT.

[6] Antón REICHA era bohemio de origen. Había nacido en Praga el año mismo que Beethoven (27 de febrero de 1770). Huérfano desde niño, fué educado por su tío Joseph Reicha, violoncellista notable, casado con una lorenesa que no hablaba alemán. Con ello, Antón aprendió simultáneamente el alemán y el francés, sin olvidar el checo. En 1788 Joseph Reicha fué nombrado *kapell-meister* de la música del Elector de Bonn y Antón acompañó a aquella ciudad a su tío, conviviendo con los músicos de la corte hasta 1794, año en que se disolvió la capilla. Reicha se trasladó entonces a Hamburgo, donde residió hasta 1799. Por esta época comienza a dar lecciones de composición y escribe sus primeras óperas. En ese año, terminando el siglo XVIII, Reicha marcha a París con la esperanza de estrenar sus óperas en el Théatre Feydeau. No lo consigue, pero en cambio producen gran efecto sus sinfonías y música orquestal que titula *Escenas italianas.* En 1802 marcha a Viena donde residirá seis años, en los cuales frecuentó asiduamente a su amigo de infancia Luis van Beethoven. La emperatriz María Teresa le protege y Reicha consigue ver estrenada alguna de sus obras escénicas. En esos años publica seis cuartetos, alguna sinfonía, piezas para piano y música religiosa. Las fugas que dedica a Haydn (36 *Fugues pour le piano)* son una vuelta curiosa a la técnica del *ricercare* del siglo XVII. Regresa a París en 1808, donde reside el resto de su vida. Naturalizado francés, es nombrado miembro del Instituto en la vacante de Boieldieu, en 1835. Al año siguiente, muere. Su famoso *Traité de haute composition musicale* (1824-26) fué precedido por otras obras congéneres, mientras que su *Art du compositeur dramatique* (1833) no tuvo modelo alguno ni ha sido igualado más tarde. Czerny tradujo al alemán aquel Tratado de Reicha y utilizó en gran parte el *Art de varier* de Reicha en su propio *Art d'improviser.* La influencia de Reicha como teórico de la composición llega hasta la época moderna a través de César Franck. *Vid.* Ernst BUECKEN, *Anton Reicha als Theoretischer,* Z. M. W., 1919, pp. 156 *ss.*

[7] L. SCHIEDEMAYR, *Beitrage zur Geschichte der Oper im die Wende des 18. und 19. Jhr.,* Leipzig, 1910. Sobre la orquestación de la ópera en esta época, V. H. LAVOIX, fils, *Histoire de l' Instrumentation depuis le seizième siècle jusqu'à nos jours,* París, 1878, 2ª parte. Sobre Spontini, Rossini y Meyerbeer, véanse los *Gesammelte Schriften* de Ricardo WAGNER, 1851, pp. 18 *ss.*

[8] Sobre el concepto del "canto" y de la "vocalidad" en Bellini y en general en la ópera romántica italiana, véase Ildebrando PIZZETTI, *Intermezzi critici,* Florencia, s. f.

CAPITULO IV

El París musical de 1830. Sincronismo de la producción musical de esta época. Principales focos de actividad. Alemania. Los salones del París romántico. Abundancia de figuras célebres. Música. Literatura. Pintura. El teatro a la moda. Auge del virtuosismo.

La llegada de Liszt a París. Infancia y adolescencia. Liszt, absorbido por el medio francés. La época del virtuosismo trascendente. Madame d'Agoult. Años de Peregrinación. Composiciones revolucionarias. Viajes a la Europa Central. La época de Weimar. Su fecundidad. Berlioz en Weimar.

Berlioz después de la "Fantástica". Italia. Neurastenia y excesos. La sinfonía dramática sobre "Romeo y Julieta". Obras de este período. El teatro de Wagner se interpone. "Los Troyanos". Rusia. Muerte de Berlioz.

Los Poemas sinfónicos de Liszt. La idea poética. El gran período de Liszt como compositor orquestal. Berlioz y Wagner frente a los Poemas sinfónicos. Las obras de inspiración religiosa. Muerte de Liszt.

PUESTO que estamos cerca de él, vamos a contemplar, como el diablo cojuelo, el París musical de 1830, en donde los músicos, los pintores, los poetas y los hombres de teatro conviven estrechamente. El Romanticismo en su fase francesa más exuberante acoge a todos y a todos comunica por igual su carácter inconfudible. En seguida nos trasladaremos a Viena. Beethoven acababa de morir. La amable música de Schubert llena los salones de una sociedad cordial y acojedora, —a la que un poco irónicamente se ha dado el nombre del poeta "philistin" favorito de los lectores de las *Fliegende Blaetter*—, y va a extinguirse, como su vida, corta y fecunda, poco antes de que llegue el año crucial de 1830. En aquellos y en estos salones resuena sobre todo la música para piano; pero otra muy diferente, que los salones de París no conocen, es la que la incipiente burguesía vienesa prefiere; el "lied". Hemos de acercarnos a escuchar una y otra música. A seguida nos interesará la que esos compositores escribieron para la gran orquesta, sus sinfonías y páginas sinfónicas de alto propósito. Iremos y vendremos de París y viceversa, pasando por alguna gran ciudad de la Alemania central, donde hay núcleos musicales de la importancia del que constituyen jóvenes alemanes entre los cuales Mendelssohn y Schumann, Brahms después, son figuras eminentes. Procuraremos de este modo seguir lo más puntualmente posible el curso natural de las obras en el tiempo. Como género, se desarrollan dentro de su propio círculo, pero acusan el inevitable contacto que, unos músicos más y otros me-

nos tienen entre sí, porque la música "romántica" es la voz de una sociedad "romántica" que se extiende por toda Europa: si el lenguaje que hablan en sus distintas demarcaciones es distinto, un afán análogo unifica a todos: por lo menos durante el período más exaltado; después, cuando el fuego palidece, las diferencias nacionales se acentúan. En todo caso, lo mismo cuando es posible comprobar el influjo que un compositor recibe de otro que cuando se muestra impermeable a ellos, una y otra cosa nos importan por igual. Nos interesa el idioma y quien lo habla. El vocabulario general y el acento personal. La idea externa y el concepto íntimo.

El piano. Las primeras composiciones de Schubert, de Mendelssohn y de Chopin vienen a datar del mismo año de 1825, aun cuando haya sonatas tempranas de Schubert desde 1817 y 1818. Sus *Valses sentimentales* son de 1825; los *Valses nobles,* de 1826; los *Ultimos valses,* de 1828. El *Capricho en fa sostenido menor,* op. 5, de Mendelssohn es de 1825; la *Sonata en mi mayor* op. 6 es de 1826; los siete *Charakterstuecke* son de 1828. El *Primo rondeau* de Chopin op. 1 es de 1825; el *Rondeau a la Mazur,* parece que sea de 1827; después hay que dar un salto hasta encontrar a Chopin en París. Franz Schubert era, entre esos músicos, un hermano mayor, pues que los llevaba más de diez años, ya que nació en 1797. Los otros se llevan entre sí solo un año de diferencia. Mendelssohn había nacido en 1809; Chopin y Schumann en 1810; Liszt, en 1811. La infancia y la adolescencia de Liszt transcurren en su deslumbrante oficio de "virtuoso", que emulaba en el piano al de Paganini en el violín. Por eso el Liszt compositor llega más tarde que sus coetáneos: cinco años después que Schumann y este, cinco años después que Chopin. Las ideas de una familia burguesa retrasaron la carrera de Schumann como compositor, que solo aparece en 1830 con su Opus 1: las *Variaciones sobre el nombre Abegg.* Las doce páginas de sus *Papillons* vienen enseguida: en 1831; los *Estudios sobre los Caprichos de Paganini,* en 1832. Pero las páginas de tan fino romanticismo poético de Liszt como son sus *Harmonies poétiques et réligieuses* y sus *Années de Pélerinage* no comienzan a tomar forma hasta 1835, si bien Liszt no se decide a lanzarlas hasta años después, como ocurre con sus grandes *Estudios de ejecución trascendente,* cuya primera versión es de 1837-38.

Las sinfonías. La orquesta viene un poco más tarde en algunos compositores pianistas. Es fácil comprenderlo. Las primeras sinfonías de Schubert adolescente, datan de 1815, cuando tenía dieciocho años; las tercera y cuarta, de 1816; la Sinfonía en *Do mayor,* de Schubert maduro, es del año postrero: 1828. La primera sinfonía de Mendelssohn es de 1824, cuando solo contaba quince años; la quinta, la de *la Reforma* es de 1830, el año de la *Fantástica.* Es el período de madurez del arte de Berlioz, que se extiende durante veinticinco años aproximadamente, hasta la overtura de *La Fuite en Egypte* y la

del *Corsaire,* en 1855. Dentro de ese espacio escribe Schumann su música de piano, cuya producción viene a extenderse, en la plenitud de su genio, durante unos veinte años, incluyendo las obras concertadas. Su labor orquestal comienza en 1841 con la Sinfonía en *si bemol mayor* y dura diez años. La cuarta Sinfonía, la overtura para *Hermann y Dorotea,* de Goethe, son de 1851. Sus obras del carácter de "oratorios", vastos poemas para orquesta, coros y solos, le ocupan también durante diez años, desde *El Paraíso y la Peri,* en 1843, a las *Escenas para el "Fausto"* de Goethe cuyas primeras páginas datan de 1848, hasta que las que escribe en 1850 y que, más tarde, serán unidas con aquellas, añadiéndoseles una overtura.

Liszt llega entonces con sus *Poemas sinfónicos.* Se ha retirado de su carrera de concertista y vive en Weimar donde hereda el papel apostólico de Goethe. Radica allí desde 1847; los Poemas vienen poco después, hasta que desde 1861 va y viene a Roma. Todas sus grandes obras orquestales están ya completas, con alguna que se termina allí como *La Leyenda de Santa Isabel* y el *Christus,* cuyos últimos toques da Liszt en 1862 y 67.

La escena. En estos años comienza la gran etapa de Berlioz como compositor de obras para la escena. *Beatriz y Benedicto* es de 1862. La primera representación de *Les Troyens à Carthage* data de 1863. En 1869, muere. Las obras máximas de Berlioz vienen después de toda la producción wagneriana, desde la juventud de *Rienzi* (1840) a la madurez de *Tristan* (1859). La partitura de *Los Maestros Cantores* está terminada en 1867, dos años antes de la muerte del gran romántico francés.

El fin de una época. Con Brahms, el gran período romántico cierra su curva. Es el último que llega al gran pianismo alemán y a la gran sinfonía. Es un hombre de otra generación: treinta años más joven que Berlioz; veinte más que Wagner. El arte wagneriano es un "arte del futuro", pero Brahms es un "jóven alemán", como había habido "jóvenes franceses". Estos eran la flor del Romanticismo. Aquellos ya son un "post": unos y otros eran reaccionarios: en política los franceses, en arte los alemanes. Las primeras sonatas para piano de Brahms, op. 1 y 2 están compuestas en 1852 y 1853. De sus grandes obras orquestales, las *Serenatas* op. 11 y 16 están trabajadas en 1857 y 59 y se publican en 1860, año representativo de las reacciones. La primera sinfonía no llega hasta 1876, después de una elaboración de veinte años. La cuarta, Op. 98, es ya de fines del siglo: 1885. *Parsifal* había sido terminado por Wagner en 1882. Al año siguiente moría. El siglo se acaba y, con él, una época ejemplar de la música. De la música que habla el lenguaje que esa época comprende plenamente, y que es el lenguaje de la música "romántica".

Hay pues, alrededor de 1830, tres centros musicales, por lo menos, en torno de los cuales va a girar la nebulosa brillante, constelada de astros de

primera magnitud, del romanticismo musical europeo. Uno de esos centros es el más rico tradicionalmente en este instante, porque fué en él donde se elevó el estro de la escuela "clásica" con Haydn y Mozart y en donde, con Beethoven, conoce los primeros avances del Romanticismo. Ese centro es Viena. Schubert, que en este instante va a ser, poco antes de morir en 1828, la personalidad más finamente acusada del romanticismo vienés, no hace sino recoger la flor de lo que otros habían sembrado inmediatamente antes que él. Pero en París, otro de los más grandes centros de la música europea, foco del romanticismo más ardiente por esta época, el caso es distinto para los hombres tan geniales como Berlioz, cuyas inspiraciones tienen que luchar violentamente con un estado de cosas que prolongaba todavía dentro del tiempo nuevo el viejo tiempo clásico, las costumbres musicales del XVIII. Mientras que Schubert tenía las puertas abiertas en la sociedad coetánea, Berlioz se enfrentaba con la hostilidad y la incomprensión de los maestros oficiales, que hablaban, confusos y recelosos, de sus "acordes del otro mundo". El, con un puñado de gentes jóvenes de su generación, van a transformar artísticamente la sociedad francesa; los grupos que forman entre sí, sus "cenáculos" y salones muestran con qué estrecha amistad y compañerismo los poetas, los músicos, los pintores se entendían entre ellos, se estimulaban recíprocamente. Alemania, según era de tradición, continuaba desperdigando sus aptitudes artísticas en distintos focos ciudadanos. Berlín se interesaba sobre todo por el teatro. Spontini fué la última gloria europea que llegaba allí; Weber la primera gloria alemana que se revelaba. En países que la política del tiempo asimilaba al Imperio, la música tenía una fuerza que pronto iría a manifestarse con caracteres autónomos; así en la capital bohemia, en Praga, y en alguna otra. Pero entre las ciudades centroeuropeas, la que atraía a un grupo de jóvenes músicos de la más acusada personalidad y promesa era Leipzig, que va a reunir por esos años a Schumann, Mendelssohn, Fernando Hiller y Fernando David, principalmente.

Hay en escritos de la época, en pinturas también, entre 1830 y 1840 narraciones que mencionan a los artistas de las varias artes románticas reunidos para escuchar a Liszt, el primer llegado desde la Europa Central, o a Chopin, que ingresa en la sociedad parisina unos años más tarde, o para oír de los propios labios del poeta sus nuevos versos y las nuevas páginas de alguna novelista como George Sand. Esta reunía en su salón gentes de tan fino sesgo como ambos pianistas, tan diferentes en su arte y en sus maneras de producirse, pero a quienes tan estrechamente enlazaba el espíritu del tiempo. Al lado de ellos, la Sand recibe en su salón a Pleyel, que se había especializado en la construcción de unos pianos cuya técnica blanda y su fino sonido van a hacer de esos instrumentos los favoritos de Chopin. Paulina García, la hermana de la Malibrán, hacía oír canciones de carácter español,

que su padre había compuesto y que ella misma imitaba. También las cantaba la infortunada María Felicia con un éxito que hacía que poetas y pintores, los músicos sin duda, soñasen con aquella España de leyenda, preparando así un viaje que no van a tardar en realizar. María Felicia había muerto en 1836 en condiciones dramáticas y Alfredo de Musset las describe en sus conmovidas "Stanzas à la Malibrán":

N'était-ce pas hier, fille joyeuse et folle,
Que ta verve railleuse animait Corilla,
Et que tu nous lançais avec la Rosina
La roulade amoureuse et l'oeillade espagnole?
.....
N'était-ce pas hier qu'enivrée et bénie
Tu trainais à ton char un peuple transporté,
Et que Londres et Madrid, la France et l'Italie
Apportaient à tes pieds cet or tant convoité...
.....
Oui, oui tu le savais, qu'au sortir du théatre,
Un soir dans ton linceul il faudrait te coucher
.....

Liszt tocaba en ese salón las transcripciones para piano que había hecho en Nohant, la casa campesina de la Sand, de las sinfonías de Beethoven (como también habría de hacerla de la *Sinfonía Fantástica* y de mil más). Músicos en la flor de su boga, Meyerbeer, Dessauer, Franchomme, Moscheles, alternaban con otros menos conocidos, al paso que entre los poetas más apasionados por la música se encontraba a Senancour, el autor de *Obermann*, a Charles Nodier, Edgar Quinet y el amable Champfleury que escribió una novelita sobre *El violon de faience;* Alfonso Karr, Veuillot, Villiers de l'Isle Adam, Rollinat, personalidad curiosa entre todas, y, sobre todo, Gerardo de Nerval, apasionado por la canción al modo popular que conmovía al romanticismo alemán y que él va a buscar a la propia Alemania, donde escuchará toda la música nueva que le es posible y acerca de la cual envía crónicas a París. Y, aun más lejos va. Nerval es uno de los primeros viajeros románticos por Oriente que llega hasta El Cairo y Turquía, donde encuentra dirigiendo la música del sultán, en Pera, al hermano de Donizetti... Mas no es de ese viajero, sino de Berlioz, de quien George Sand habla en sus *Lettres d'un Voyageur* en términos fogosos.

Liszt y Chopin reúnen en torno suyo a los talentos más brillantes del París romántico. Apenas se instala Chopin en su pisito de la Chaussée d'Antin las gentes más notables de la literatura y la música vienen a verlo, de la pintura también, y el retrato que le hace Delacroix es una de sus obras más notables, quizá también el más expresivo retrato de la personalidad del mú-

sico y de la del pintor. Enrique Heine, Meyerbeer, Adolfo Nourrit están cerca del pianista, junto a dos poetas polacos en el destierro: Niemcewicz y Mieckiewicz, recién llegado. Víctor Hugo, Balzac; los dos grandes de la generación anterior: el vizconde de Chateaubriand y Lamartine. La condesa d'Agoult iba acompañada de Franz Liszt. Hiller venía de Alemania, y Liszt, que en las descripciones que hace en su libro sobre Chopin no suele guardar muy exacta memoria de las fechas, menciona entre las personas allí presentes a George Sand; pero Liszt, que fué quien le presentó a Chopin, no lo hizo hasta 1837, algunos años después de que este llegase a París, cuando ya la Sand, que había entrado en el mundo literario de la capital, en 1830, casi al mismo tiempo que Chopin entraba en el musical, era una novelista célebre que había publicado ocho o nueve novelas, entre ellas algunas que tuvieron tanta notoriedad como *Indiana* (1831), *Lelia* (1833) y las *Cartas de un viajero*. Un poco después de esta fecha es el vienés Dannhauser quien pinta el salón parisién del propio Liszt, sentado ante el piano frente a un monumental busto de Beethoven. El pianista se envuelve en un amplio ropón de terciopelo, rematado por un cuello de encaje. La condesa d'Agoult (a quien también había pintado Dannhauser en su piano), sentada sobre un tapiz persa, apoya su cabeza en el gran instrumento. George Sand, en su traje masculino, abandona una de sus manos a Alejandro Dumas, quien sostiene en la otra mano un libro medio cerrado. Víctor Hugo ha suspendido la lectura de un libro para escuchar al pianista. En el fondo, Paganini abraza a Rossini. Berlioz aparece en otra pintura, con Czerny, Kriehuber y Ernest, para quienes Liszt toca. Berlioz es el primer amigo confidente de los dos "poetas del piano" apenas llegan a París. En su *Salón*, el propio Heine recuerda estas "Soirées" inolvidables, a la luz de débiles bujías o de la luna, que venía oportunamente a prestar su inspiración a los "nocturnos", o a incitar a Liszt para que preludiase la *Sonata quasi una fantasia*. El momento estaba tan lleno de acontecimientos en todos los órdenes que ninguno de quienes lo vivieron en París pudieron olvidarlo. En primer lugar, las conversaciones políticas giraban apasionadamente alrededor de Luis Felipe, hijo del Felipe Igualdad que había perdido la cabeza en el año trágico del 93. Duque de Orleans, el "rey burgués" subía al trono de los franceses en 1830 para reinar durante la juventud de Berlioz[1] hasta que la revolución liberal que agita a toda Europa en 1848 lo arroja del trono. El rey va a ser sustituído por un gobierno provisional donde figuran Lamartine y Arago, que es el que proclama la segunda República con gran descontento de la burguesía romántica y de los "Jeunes France", los cuales habían adoptado este nombre apenas elevado Luis Felipe a su regio sitial. Al año siguiente de ese suceso Víctor Hugo publica *Notre Dame de París;* Balzac, la *Peau de chagrin;* Eugenio Sué, *Atar Gull.* Musset y Gautier son aproximadamente de la misma edad de Chopin. Aquel había

publicado ya sus *Cuentos de España e Italia* y el segundo prepara su viaje al Mediodía. Mérimee se le había anticipado al escribir sus cartas desde Madrid en octubre de 1830. Cuando las recoje en volumen, se las dedica a Heine, que suspiraba por España, pero a donde no fué nunca. Sus *Reisebilder* perdieron con ello páginas sabrosas. Heine escribe el prólogo de las *Cartas de España* y pinta en Mérimée al dandy que él, como Stendhal, como tantos otros, afectaban ser, considerándose "amateurs" de las bellas letras, de ninguna manera un "profesional", cosa que creían que iba en desdoro de lo romántico, pero que en realidad era una supervivencia de la "clase ociosa".[2] Musset iniciaba su revolución, pequeña revolución teatral, escribiendo sus dramas en calidad de "espectáculo en un sillón", o sea teatro para leer, lo cual habría agradado a Xavier de Maistre que no necesitaba moverse de su cuarto para contemplar el espectáculo del mundo. Las poesías de Gautier, apenas impresas, producen una impresión penetrante. Luego, en 1831, Hugo da *Le roi s'amuse* y Casimir Delavigne su *Louis XI*, dramas "históricos", destinados a convertirse en libretos de óperas. Los salones de pintura producen sensación. El de 1831 contiene seis lienzos de Delacroix, entre ellos el titulado *Juillet, 28*. Los *Enfants d'Edouard* de Paul Delaroche emocionan como uno de los folletines de los diarios que publica Girardin o los melodramas en boga. Pero Deveria y Ary Scheffer presentan cuadros de historia: era la manera de entenderse la historia y de escribirla o de pintarla.[3] Los teatros del Vaudeville, el Gymnase, las Varietés, el del Palais Royal rebosan de piezas cómicas de Scribe, Saintine, Ancelot, Desvergers, muchos más. En el teatro de la Gaité es el melodrama lacrimoso de Pixerecourt lo que triunfa. En el de la Porte Saint-Martin, el gran éxito es para el repertorio romántico como "Antony", de Dumas, o "Marion Delorme", de Hugo. En el terreno vocal, la Malibrán, Lablache y Rubini son los ídolos. Entre los instrumentistas, Paganini está en primer lugar, como se comprende, y los jóvenes Alard y Massart, el violoncelista Vaslin y Bernardo Romberg, al que se admira como compositor, pues que tiene un modo especial de presentar las melodías populares que ha ido recogiendo por varios países, desde Rusia a España, donde fué bien recibido por Fernando VII, que gustaba de tocar a dúo con él; el rey el violín y Romberg su violoncello. Franz Gehring lo cuenta, recordando que había sido compañero del infantil Beethoven en la capilla de Bonn.[4] Profesor en el Conservatorio de París tocaba sus cuartetos con Spohr, quien contaba el mal humor de Romberg ante lo que llamaba la "barockes Zeug" de los cuartetos avanzados, cuyo papel tiró al suelo lleno de iracundia. En cuanto a los pianistas a la moda, Kalkbrenner, Moscheles, Stamaty, otros más, hemos de encontrarlos en breve. En el año culminar de 1830, el español Espronceda se había batido en las barricadas de París, mientras que los madrileños se estremecen por la llegada de la Tossi, que va a colmar sus aficiones a los melo-

maniáticos. No faltaban en los "cenáculos" los personajes pintorescos, perfectos modelos de la "bohème" que no hicieron nunca nada, pero que servían, a modo de partiquinos, para completar el cuadro. Gautier los recuerda en su *Histoire du Romantisme* donde puede encontrarlos el lector que desee conocer al pormenor la vida curiosa, animada, abigarrada del París romántico a la llegada de Liszt y Chopin, cuando los asiduos al restaurante de Graziano, en los Campos Elíseos, que todavía eran un paseo poco frecuentado, gastaban sus invectivas para denostar a Monsieur Joseph Prodhomme, el tipo ejemplar del filisteo parisien del que ha dejado puntual pormenor su biógrafo Henri Monnier.[5] Los Jeune-France bebían allí el "agua de los mares en calaveras de muertos al modo de Han de Islandia". Monsieur Prodhomme, más cauto, solamente bebía champaña.

Franz Liszt, de la mano de su padre, llega a París en 1823. Tiene doce años y es ya casi célebre. El beso que Beethoven le da en la frente ese mismo año, que es el de la Novena Sinfonía, reluce entre sus rubias guedejas como el rubí de un marajah, signo infalible de raza.[6] Adam Liszt, el padre, que pretendía cierto abolengo aristocrático, pero que había sido contador del príncipe de Esterhazy en su castillo famoso de Eisenstadt o de Kismartón, según lo llamaban sus paisanos, era un hombre en quien el conocimiento del arte no impedía su buena vista en los asuntos prácticos. Liszt padre había tratado allí reiteradamente al viejo Haydn y tuvo algún contacto con Cherubini en las primeras décadas del siglo, cuando pasaba por ser el más grande de los músicos en la época, incluso para Beethoven mismo. Había conocido también a Hummel, que era otra de las luminarias del tiempo. El rato libre que le dejaban sus cuentas en la mansión de los Esterhazy lo dedicaba a tocar la guitarra, el violín y la flauta con la suficiente habilidad para alternar con músicos del oficio. En 1810, Adam Liszt pasó como intendente del príncipe a una aldea húngara próxima al castillo, Raiding de nombre. Allí se casó con una vienesa, Ana Lager, y al año siguiente nacía un niño, el 22 de octubre, al que bautizaron con el nombre de Ferencz y al que, desde muy pronto, Adam enseñó los primeros rudimentos del pianoforte. La proximidad de los zínganos, los gitanos de Hungría, que alternan su oficio de caldereros con la práctica del violín en su juego tan lleno de carácter, y del instrumento "nacional", el zimbalón, el piano en el cual los macillos están en las manos del ejecutante (como en las marimbas o marímbulas de los países tropicales, desde el Senegal a Cuba y a los de América), tuvo un influjo singular en la formación musical del infantil Ferencz o Franz, lo cual fué para él una especie de escuela natural, según él mismo lo ha contado en su libro, desordenado pero sabroso, sobre aquellas gentes, *Des Bohémiens et de leur musique en Hongrie.* Liszt tomó durante toda su vida como música húngara la

de los gitanos, pero en tiempos más recientes, cuando los músicos nacionalistas pusieron los puntos sobre las íes, quedó demostrado que la música húngara es una cosa y la zíngana es otra. La música verdaderamente húngara, poco conocida en tiempos de la infancia de Liszt, no pudo influirle. La gitana que ha llevado a sus Rapsodias, basadas, quizá, más en recuerdos lejanos que en documentos, no debe tener gran autenticidad; pero a falta de ello tiene el color, la invención, el "mordant" que la música ávida de nacionalismos pintorescos iba a pedir a los músicos mediando el siglo. Liszt le dió esa, a la par que alguna música española que había recogido en tierras castellanas y que compartía con aquella su fuerte "color local" y su atractivo.

Los comienzos musicales del pequeño Liszt son casi los mismos que los de Mozart. En la casa familiar, Franz escucha incansablemente a su padre tocar el piano. Un día reproduce un motivo de un Concierto de Ries. Su padre se decide a hacerle estudiar el instrumento y los progresos son tan rápidos que a los nueve años se presenta en una reunión de aficionados húngaros tocando otro concierto de Ries (en *Mi bemol).* Rasgo propio del tiempo, que iba a ser desde entonces típico en el arte de Liszt, el niño improvisó sobre temas en boga. Causa sensación, y en Eisenstadt y en Presburg quieren escucharle. Varios nobles húngaros lo pensionan por seis años y el padre se lo lleva a Viena. No puede estudiar con Hummel, la estrella de aquel zodíaco, porque es demasiado caro, pero lo hace con Czerny, cuya disciplina le conviene más. El 1º de diciembre de 1822 se presenta al público en Viena. Salieri, viejo ya, y Benedict Randhartinger, un joven de veinte años que era uno de los más cordiales amigos de Schubert, discípulo de Salieri, le enseñan la ciencia de la Armonía; vagamente, la composición. En 1823 toca ante Beethoven, que no quiere darle el tema que Liszt le pide para improvisar sobre él, pero que, enseguida —como en la famosa anécdota referente a Beethoven mismo y a Mozart— el viejo compositor, sordo y malhumoriento, siente que su corazón se le funde ante la simpatía del muchacho. Con todo, Adam Liszt no está satisfecho. Tiene la ilusión de París, de Cherubini y del Conservatorio. Una variación que escribe sobre un famoso vals de Diabelli (el que sirvió a Beethoven para las suyas), es el rastro que deja en Viena. Diabelli había fundado en esos años una "verein" que llevaba el nombre de "Sociedad de Artistas de la patria" y pidió a veintiún músicos, entre conocidos y célebres, que escribiesen variaciones sobre el tema que para su edición les ofrecía. Beethoven llenó con las suyas el primer libro. En el segundo libro aparecen el vals y cincuenta variaciones más de varios autores.[7] La que lleva el número 24 de orden dice: "por Franz Liszt, un muchacho de once años, nacido en Hungría". Entre los otros compositores están los dos Czerny, Carlos y José, Förster (de quien fué la última composición), Gelinek, Hummel, Frederic Kalkbrenner, Conradin Kreutzer, Mayseder, el hijo de Mozart, Johan

Schenk, Franz Schubert, Simon Sechter, el abate Stadler, Wenzel Tomaschek, Umlauf, Dionisio Weber, Franz Weber, y Franz Weiss entre otros que, con ellos, formaban la brillante pléyade musical en la Viena romántica.

Vencido el año, padre e hijo llegan a París. Cherubini no lo admite en el Conservatorio porque no quiere hacer excepciones al reglamento y el niño Liszt no tiene aún la edad exigida. Reicha y Paër serán sus maestros, entre tanto; pero los salones aristocráticos se disputan al pequeño virtuoso que, en Viena, no había encontrado un ambiente lo suficientemente brillante y frívolo para aturdirlo con sus improvisaciones. El mundo aristocrático de Carlos X, los Orleans, entre ellos el futuro Luis Felipe, la duquesa de Berry, la Pasta, que rivaliza en triunfos con la Malibrán, todos se desviven por acariciarlo, por mimarlo. El "petit Litz" como lo llama una litografía de Villain, comienza a darse cuenta de que en el triunfo entra en buena parte cierta "pose", que es mal general en los artistas de la época y que él conserva durante demasiado tiempo. El Liszt deslumbrador de los salones, de los conciertos públicos después, de los "recitales" en seguida comienza su carrera que Adam Liszt quería que emulase a la de Paganini. Pronto atraviesa el Canal. Jorge IV, ya viejo, lo llama al real castillo de Windsor y su regia opinión es que el niño supera a Moscheles y a Cramer, lo cual no es de extrañar mucho, porque Cramer, que se interponía con su arte entre Clementi y Moscheles, prefería la musicalidad en la interpretación a la brillantez del juego, y lo que el tiempo pedía y los salones querían del Liszt infantil era esto último. En el afán por ser gratos al prodigio, la Opera misma le pide que escriba la música de una obrita a la moda morisca y españolista que se titula *Don Sancho o el Alcázar del amor.*[8] Pero los críticos no entienden de precocidades. Los diarios, además, están divididos por cuestiones de principio. Los reaccionarios son los más romanticistas, como *La Gazette de France* y le aplauden; los liberales son más exigentes y *Le Journal des Debats* lo clasificará pronto entre los afiliados a la partida ultramontana.

Más importante que todo eso es lo que suponía el piano "grande" de Erard, de siete octavas, con un mecanismo de doble escape. Franz tiene el piano que necesita su técnica ágil y brillante mientras que Chopin iba a encontrar en los de Pleyel el más conveniente para sus inspiraciones evanescentes. Las "tournées" de Liszt comienzan en 1825 por el mediodía de Francia. Liszt quedaba así "lanzado" a su carrera de virtuoso itinerante, lo cual le hará comparar su vida a la de los gitanos, paisanos suyos. En 1827 muere Adam Liszt. Franz hace de París el centro de sus triunfos y su oficina para los contratos crecientes. La vida romántica le lleva de una a otra de sus orillas. Siempre prefiere la sociedad aristocrática, como Chopin mismo; pero su frecuentación con los poetas y los filósofos del momento modelan su sensibilidad y sus ideas. La liberalidad de su conducta también, en la cual la

influencia de la mujer será decisiva. Coquetea con Lammenais y los Saint-simonianos y, desde 1834, comienza su vida íntima con la condesa d'Agoult, futura literata cuyo seudónimo a la inglesa (como el de George Sand), de Daniel Stern, no tardaría en cotizarse.[9] Esa "liaison" va a dar a Liszt frutos de una trascendencia decisiva en su vida y en su arte. Le obliga, por un lado, a un liberalismo que procede de su conducta socialmente irregular y a la cual el amor, la poesía y su propio arte dan un tono venturoso. Después de unos *Estudios,* todavía infantiles, en los cuales toda la preocupación consiste en la agilidad de los dedos, van a venir páginas menos coruscantes, pero llenas de una poesía profunda, en un tono que era, por el momento, enteramente nuevo; "música-poesía" que tenía que conmover intensamente a sus oyentes empapados por las corrientes románticas:* son sus páginas reunidas con el título de *Años de peregrinación* (o de *peregrinaje,* como más exactamente traducía el castizo Estébanez Calderón el vocablo francés correspondiente), que comienzan por los paseos en la indispensable Suiza con la d'Agoult, "ciudadanos del mundo", según se hacían registrar en los hoteles, junto a otros romanticismos un poco cursis, desde 1835, radiantes de amor y de genio. En fin, en diez años de conyugal amistad, Madame d'Agoult da a Liszt tres hijos: Daniel, que muere cerca de sus veinte años, causando la desolación del gran artista y un cambio profundo en su vida; Blandina, la esposa futura del ministro de Napoleón III, Emile Ollivier (cuyo interés por el estreno del *Tannhäuser* en París, causó su fracaso), y Cósima, la niña nacida al borde del lago italiano de Como, del cual recibe su nombre, y que fué la esposa amante de Ricardo Wagner después de haber sido esposa solamente de Hans von Bülow.

La carrera de Liszt como pianista se extiende hasta 1847. En 1844 se separa de la condesa. Es el año que visita España y en el que recoge algunos aires de jota que va a llevar a su Rapsodia española (op. 48, junto al aire de las corellianas *Folies d'Espagne).* Esos años de París y de viajes, en los que el amor y el triunfo colman una vida feliz, son los del romanticismo en flor de Franz Liszt y los de unas décadas exuberantes en el arte europeo; el francés, sobre todo. Son los años en que el arte de Chopin, a quien Liszt conduce de la mano, va a causar su efecto en la sociedad romántica. Son también los de la madurez del genio de Berlioz y del dominio de su técnica, a su regreso de Roma, huésped inquieto de la "Villa Médicis". El Liszt que acompaña a Chopin por el "mundo histérico de las damas", según la expresión de Heine, es el mismo que escribe en la *Gazette Musicale* los más ardientes elogios para un colega que sólo despierta su generosidad, sin asomos de rivalidades. Es el Liszt de 1832, que Deveria llevó a la piedra litográfica, delgado, melancólico, largo de cabellos, en la languidez que quiere la moda, con un

* *Poemas musicales* denominaba Chopin a sus páginas, cuya novedad conocía.

rostro que es todavía de niño, pero con un aplomo que es ya de quien marcha seguro por el mundo. Avido de lecturas, Liszt, desde poco después de llegar a París, devora la literatura francesa, mezclando los clásicos de antaño con los nuevos románticos. Así, cuando suena el cañón en 1830, se siente unido al movimiento revolucionario, lejos definitivamente de la patria húngara cuyo idioma ha olvidado. Una *Sinfonía revolucionaria* y una *Marcha heroica* serán el resultado, no muy notable; pero, a lo menos, un trozo de la marcha va a refugiarse más tarde en una *Heroïde funèbre* análoga a las músicas funerarias y heróicas que había lanzado la Revolución y que el Romanticismo, de Beethoven a Chopin, va a recoger. Lamennais conmueve su fibra religiosa. En 1834 va a visitarle a su retiro de la Chênaie y Liszt escribe un alegato que publicará la *Revue et Gazette Musicale* en favor de la música sagrada. Todavía habrá que esperar muchos años para que esta música resuene en la conciencia musical de Liszt, junto a un tinte de socialismo que, ya maduro, cuando cuaje aquel sentimiento religioso, se transformará en una vocación franciscana, hasta el punto de hacerle tomar el hábito. A punto de que ocurra, la carrera de Liszt como compositor estará a punto de terminar. Por ahora, apenas ha comenzado. Es menester que su primera etapa de virtuoso enfríe sus vehemencias para que Liszt dedique sus fuerzas a la composición. En los años que median entre sus paseos por Suiza con Madame d'Agoult y, en alguna ocasión, con ella y con Jorge Sand —que luego los recoge en su casa de Nohant, cuando Liszt debe contender con Thalberg para recuperar su puesto eminente entre los capitanes del pianismo—, la producción de Liszt es casi exclusivamente pianística, pero sus páginas poéticas más sugerentes y delicadas figuran en ella. La música para orquesta no va a llegar hasta que Liszt se instala en Weimar en 1847, apenas rompe con María d'Agoult, cuyas relaciones ilegales le habían impedido años antes obtener el puesto que en la corte ducal, tan famosa artística y literariamente, había dejado vacante Hummel a su muerte. Una jira de conciertos que Liszt comienza por la Europa central en 1839, después de haber viajado por Italia y de haber compuesto alguna de las páginas más expresivas del segundo cuaderno de los *Años de Peregrinación,* le va a abrir nuevos horizontes. Liszt comienza a sentir el encanto de una modalidad del Romanticismo que no había tenido lugar de comprender antes: el romanticismo alemán. La razón que determina esta jira consistió en el deseo de Liszt de contribuir a la erección de un monumento a Beethoven que se quería levantar en Bonn, su ciudad natal. Vuelve a Viena y a Budapest, donde es recibido en triunfo. Los húngaros le obsequian con el sable de honor que sólo le sirve, honrosamente, a él, para matar pianos y degollar semicorcheas, según lo dice el epígrama célebre de la *Revue des Deux Mondes,* o de alguna otra revista menos ceñuda. Con ello, Liszt tiene que dar en francés las gracias a sus paisanos. Al pasar por Leipzig, ya

de regreso, encuentra allí a Mendelssohn, a Schumann y a Hiller. Solo Schuman le era desconocido, pues que había tratado en París a los otros dos, aunque le había saludado ya entusiastamente, con su generosidad proverbial, en la *Gazette Musicale,* al conocer sus primeras obras pianísticas, el *Carnaval* y las *Phantasiestucke* entre ellas. Sin embargo, no va a encontrar en el sombrío carácter de Schumann una respuesta consonante. El cenáculo de Schumann y sus amigos era provinciano, en comparación con el ambiente de París; Schumann y Clara Wieck, que era entonces su novia, tenían del amor conyugal un punto de vista estrecho, en comparación con la libertad de conducta de Liszt, cuya desenvoltura sorprende un poco en aquél medio aburguesado, pese a todas las sátiras de Schumann contra los filisteos. Schumann encuentra que el arte de Liszt tiene algo de oropel, en comparación con el que Clara practica y que debía de ser bastante casero. Mendelssohn, por su parte, es un poco más cauto. Sabe guardar las distancias, para que la sociedad leipziguesa no se aparte del artista descendiente de banqueros judíos, pero al mismo tiempo ve con satisfacción que Liszt transcriba para el teclado alguna de sus canciones. Las márgenes del Rin, que tan funestas habían de ser para Schumann; los brumosos paisajes de Escocia, que no habían de ser menos funestos para Weber y para Chopin, completan la visión del panorama romántico. Cuando Liszt regresa a París en 1841 lleva dentro de sí el encanto del romanticismo nórdico. A la postre, el latino, que había saboreado en su luna de miel con María de Flavigny, volverá a salir a la superficie en su edad madura. Por el momento, será Alemania la que lo acoja y, en ella, sus inspiraciones francesas van a tomar forma sonora en sus Poemas sinfónicos que compone en Weimar, una vez se instala allí definitivamente. Un nuevo amor, el de la princesa rusa Carolina de Sayn-Wittgestein (a la que había conocido en Kief y cuya hospitalidad había aceptado por una temporada), sustituye desde 1847 al de la condesa francesa. Este amor nuevo hace de la finca, en donde también se instaló ella en ese año, la "Altenburg", nombre medieval y romántico, un centro del arte internacional.

Desde 1842 Liszt había aceptado la dirección de una serie anual de conciertos en la ciudad ducal. Los tres meses que pasa allí cada año hasta que en 1849 se encarga definitivamente de la dirección del Teatro de la Corte, señalan la transición entre el Liszt pianista y el Liszt compositor. En 1847 da su último recital, en beneficio propio; él, que había dado tantos en beneficio de los demás. De ese año van a partir sus composiciones orquestales, comenzando por la revisión de obras anteriores escritas en París como la *Héroïde funébre* y el poema sobre el Tasso *(Lamento e trionfo)* concebido primeramente como una pieza para piano. Ahora va a presentarlo Liszt en la fiesta conmemorativa de Goethe, cuando en 1849 va a darse la tragedia goethiana de ese nombre al cumplirse el centenario del nacimiento del gran alemán,

que había hecho de Weimar el Olimpo de su genial majestad. Desbordante Liszt de su genialidad propia va a acojer en el teatro ducal las obras más arriesgadas de los compositores que llaman a sus puertas, siempre y cuando que vea en ellas la chispa del genio. *Alfonso y Estrella,* de su amigo de Viena en los años infantiles, Franz Schubert; la *Genoveva* y el *Manfredo* de Schuman; *El Buque Fantasma, Tannhäuser, Lohengrin,* de Ricardo Wagner, su yerno futuro, a quien había conocido en París en 1841; el *Benvenuto Cellini,* de Héctor Berlioz, su amigo parisiense a quien así consuela, en 1852 y en 1856, por sus fracasos de profeta en su patria. Ya tarde, el oratorio operizado de un joven francés que en sus Poemas sinfónicos había unido en cierto modo la huella de Berlioz y el nuevo camino abierto por Liszt en sus obras de ese título: era Camilo Saint-Saëns, para cuyo *Samson et Dalila* se abrieron las puertas de Weimar antes que las de París. Esto ocurría en 1877 y ya hacía mucho tiempo que Liszt no dirigía personalmente su teatro, porque había dimitido al ver las dificultades que se oponían al estreno de la ópera de Cornelius *El Califa de Bagdad.* En 1858 esa obra era recibida con silbidos. La dirección orquestal de Liszt fué muy criticada. Hiller el amigo de Mendelssohn se había hecho el jefe de una camarilla que le hostilizaba continuamente. Sin embargo, su prestigio se mantuvo de una manera casi oficial durante los doce años de su influencia en la corte ducal. Allí va a encontrarlo Berlioz en su primer viaje a Alemania, en 1842-43, para contarle sus dificultades con los músicos de las orquestas alemanas, desorientados con las novedades "revolucionarias" de Berlioz como eran los macillos de esponja para tocar los timbales. En 1855 berlioz dirige en Weimar el primer concierto de Liszt, para piano y orquesta que Liszt mismo toca. Berlioz vuelve por última vez a Weimar, casi diez años después (en 1862), ya viejo y agotado, para estrenar en Baden su ópera *Béatrice et Benedict.* (1864), pero encuentra el "Altenburg" herméticamente cerrado. La constante princesa a la que hace confidente de sus penas, se dedica a escribir incesantemente en Roma obras insoportablemente piadosas. Cuando Liszt pasa por París en 1866, Berlioz, con un pie en la tumba, amargado por el fracaso de *Los Troyanos* no quiere saber nada de él, lo trata de "amateur" y así se lo escribe a la princesa.

Liszt mismo entraba también por entonces en el último período de su vida de creador. Los desdenes de Berlioz le afectaron profundamente. Desde hacía años se había restituído a su patria. Su vida es un constante ir y venir de Weimar a Budapest y a Roma, donde encuentra la paz espiritual. Entre aquellas fechas tempranas del estreno de la *Fantástica* y de los *Poemas sinfónicos* de Liszt ha trancurrido toda una generación romántica. La que sigue no lo es ya tanto. Toda la obra fecunda de ambos grandes hombres se ha desarrollado, y, en medio de ella, la de Chopin y la de Schumann mismo.

Desde el día siguiente de la *Sinfonía Fantástica* la vida de Berlioz había sido un torbellino de un estilo perfectamente romántico. La sinfonía estaba terminada el día 16 de abril de 1830, pero las "tres gloriosas" jornadas que llevaron a Luis Felipe al trono se habían interpuesto, con otras dificultades, entre esa fecha y la de su estreno, que no llega hasta el 5 de diciembre, a las dos de la tarde, en el salón del Conservatorio. Habeneck dirigía. Todos los dandys y lions estaban presentes. Todo el mundo sabía la intervención, espiritual a lo menos, que tenía en esa obra Harriett Smithson: terminado el concierto todo el mundo iría a la "serata" que en la Opera Cómica se celebraba en beneficio de la admirada actriz. Barbas y mostachos se erizan al escuchar los episodios terroríficos de la sinfonía. Algunos llevan la capa velazqueña que habían visto meses antes en la escena de *Hernani ou l'honneur castillan* y a cuyo estreno parece que Berlioz no asistió, a pesar de todo. Boschot enumera los vocablos admirativos de aquel público: "fosforescente, flamboyante, estupefaciente, aniquilador, piramidal". Berlioz mismo utilizaba los de "babilónico, ninivita, fulminante, arrastrante, irresistible, monstruoso, shakespiriano, faraónico, volcánico". El triunfo fué, pues, "satánico, furioso, espantable, horrendo". Pero la crítica no gastaba su pólvora en salvas vocabulares y el *Fígaro* consideró la sinfonía como "la extravagancia más monstruosa que se pueda imaginar". En su *Revue Musicale,* Fétis, el pontífice que corregía las "faltas de armonía" de Beethoven, era más comprensivo, y, a la par que juzgaba a la obra como "una composición fuertemente extraordinaria", concedía que el "genio de efectos nuevos se manifiesta allí de la manera más evidente... dos partes, el Baile y la Marcha al Suplicio anuncian una vasta imaginación... una fisonomía musical pronunciada delata al autor... música que excita el asombro mejor que no el placer". El día anterior al estreno, Berlioz había recibido una visita: la de Franz Liszt. Meses antes, mientras el cañón y los toques militares resonaban por las calles, Berlioz metido en su "loge", componía la cantata obligatoria *La muerte de Sardanápalo* para el Premio de Roma, que el jurado le concede. Catel, el viejo "podagre" que enseñaba la Armonía en el Conservatorio, moría en el mes de noviembre. Todo un régimen se iba y otro estaba esperando a la puerta. Berton le endilga el discurso fúnebre rezumante de melcocha. Los Jeune-France los tratan a ambos, y a sus colegas como Cherubini, de "cagous et marmiteux". A cada tiempo, su vocabulario.

Berlioz tiene que marcharse a Italia. Para eso ha ganado el premio. Pero su separación (?) de Harriett Smithson, que ni le conoce siquiera, le horroriza. Hay, con todo, un pequeño nuevo amor: cierta joven Camila, amiga de Hiller, con la que proyecta casarse Berlioz en 1832, al regreso de Italia. Ella, sin embargo, dispone mejor de su tiempo durante la ausencia del músico y se

casa por su cuenta con Pleyel, nada menos. Berlioz llega a la Villa Médicis que dirige Horacio Vernet. Los pensionados se burlan un poco de su atuendo extravagante. Mendelssohn, con quien quiere hacer amistad, lo ve venir fríamente y no permite que se funda el hielo. Tenía veintidós años y a los veinte había resucitado en Berlín la *Pasión según San Mateo* de Bach, olvidada desde el día de su estreno. No hay noticias de Camila. Héctor resuelve escapar de la ciudad inmortal, que se le venía encima. En las "Cascine" de Florencia se revuelca en el prado con su Shakespeare (traducido) bajo el brazo. ¡Ofelia! ¡Julieta! Una carta llega: es de la mamá de Camila y en ella le comunica el matrimonio de la que él llamaba "su gracioso Ariel". El regreso a Francia se impone. "¡Hierro!", como se decía en *Hernani.* Berlioz prepara sus pistolas. Camino de Niza, el cochero tiene que poner una herradura a un caballo. El camino bordea el mar. Héctor lo contempla... y desde el parapeto se arroja a las olas... "En Génova —escribirá poco después al director de la Academia de Roma—, un instante de vértigo, la más inconcebible debilidad quebrantó mi voluntad; me abandoné a la desesperación como un niño... un poco de agua salada fué mi penitencia. Me pescaron como a un salmón... un cuarto de hora extendido al sol y una hora de vómitos"... En Niza se detiene para escribir la overtura de *El Rey Lear.* Mediando 1832 está en París. Lleva consigo una segunda parte de la *Fantástica.* Se titula *Lelio, o la vuelta a la vida.* En efecto, Berlioz se casa con Miss Smithson en 1833.

Berlioz considera esa obra como un "monodrama", clasificación que Manuel García había dado ya a su piececita en un acto y con un solo personaje *El Poeta calculista*[10] y que se daba también a los "melodramas" al estilo del *Pygmalion* de Juan Jacobo. En el caso de Berlioz tenía su razón, porque un recitante declamaba la desolación del autor, que no podía encontrar a su Ofelia ni a su Julieta, mientras la música se desarrollaba. Paganini, Hugo, Alejandro Dumas, Nourrit vienen a abrazar al autor triunfante y el triunfo se convierte en una abominación pública para Fétis y los demás críticos, "tristes habitantes del templo de la rutina". Las grandes producciones sinfónicas de Berlioz se suceden desde entonces a poca distancia. Si en 1833 comienza su *Sinfonía Fúnebre y Triunfal,* al modo de Gossec y de Lesueur, ello no significa que el triunfo de su casamiento con Harriett Smithson haya matado al amor, sino alguna otra razón que el aniversario de las "tres gloriosas" en 1840 va a justificar, diciéndose que es un homenaje a esas jornadas por cuya gloria Luis Felipe ascendió al trono de los burgueses de Francia. En 1834 nace el primero y único hijo, que llamarán, simplemente, Luis. De ese año data la Sinfonía, "con viola obbligato" que Berlioz titula *Haroldo en Italia* y que, menos que un comentario al *Childe Harold* de Berlioz, es una prolongación de sus aventuras por los Abruzos, donde ha de encontrarse con bandidos al

gusto de los semanarios pintorescos. Berlioz hace creer una historieta según la cual esa obra estaba destinada a que la estrenase Paganini, quien le habría pedido un concierto para viola y orquesta, lo cual Berlioz ni sabía ni podía hacer. En su lugar compone esa sinfonía pensando que el gran violinista, que era no menor violista y aun guitarrista, habría de tocarla. Escuchándola hoy se comprende la imposibilidad de que Paganini hubiera aceptado mostrarse en solista en los pasajes de tan poco relieve como son los "obbligatti" de la obra. Sin embargo, Paganini mostró ante la audición de la sinfonía un entusiasmo acompañado de gestos a la moda del tiempo y, lo que era menos corriente, regala a Berlioz veinte mil francos que le sirven para amueblar un nido más confortable a Madama Berlioz, *née* Smithson, al pequeño Luis, para pagar deudas apremiantes y para marcharse a veranear y meditar entre tanto la nueva obra, que es la que contiene alguna de las páginas más notables de Berlioz, si es que no se la considera su obra maestra. La "sinfonía dramática" titulada *Romeo y Julieta* está llena, en efecto, de matices orquestales de una novedad sorprendente, como en el "Scherzo de la Reina Mab" y hay en otros pasajes fugitivos de la escena en el jardín acentos melódicos de una expresión también inédita que Wagner iba a escuchar con un oído alerta y que iba a llevar con una fidelidad sorprendente al preludio de *Tristán.* Cuando Wagner imprime esta obra, la envía a Berlioz con una dedicatoria humilde: "Al grande y querido autor de *Romeo y Julieta* el de *Tristán e Iseo.*" Berlioz, en este instante, no está para homenajes, y si escribe acerca del preludio de *Tristán* que examina en la partitura y escucha en los conciertos que Wagner dará en París en 1860, es para burlarse cruelmente de la "música del futuro" y para lanzar abruptamente su "Non credo" en un hombre que, años antes había escrito a Liszt: "Tu, yo y él somos las tres estrellas de la música."[11] El, era Berlioz, a quien no agradaba su participación en el trío estelar: "Die Dreigestirne" y hubo de demostrarlo reiteradamente. Si el mérito era suyo y el éxito era para los otros, ¿qué le importaban a él las condecoraciones, aunque fueron otorgadas por el Emperador Ricardo Wagner?

Entre esa obra y la ópera en tres actos *Benvenuto Cellini* cuya composición abarca de 1835 a 1837, Berlioz produce solamente obras menores, canciones para coros, baladas, la overtura de *El Corsario* que reescribe dos veces. La escenificación de las escenas para *Fausto,* con las cuales Berlioz había roto el fuego, viene a seguida de aquella ópera y aparece (en 1846) con el título de *La Condenación de Fausto.* Berlioz colabora con Goethe: si Zelter hubiera podido ver la nueva versión, no habría sido más amable en su vocabulario ahora. Con el oratorio *La infancia de Cristo,* que Berlioz escribe entre 1850 y 1854, su carrera entra en una nueva etapa. Obra de inspiración delicada, de modestas necesidades instrumentales y de tan finos matices en la orquesta como en la voz, contrasta con las creaciones más ambiciosas,

como la doble ópera *Los Troyanos* cuya primera parte se titula *La toma de Troya* y la segunda *Los Troyanos en Cartago.** Berlioz escribe sus propios libretos y pone la última nota de su música en 1858 (abril), cuando Wagner estaba dando los últimos toques a *Tristán* (terminado en 1859). La primera parte de *Los Troyanos* se estrena en 1863, pero la segunda no lograría verla Berlioz en la escena. Cuando aparece en la Opera, treinta años después de muerto Berlioz, se había estrenado *Tristán,* todo el gran teatro wagneriano con los *Maestros Cantores,* las cuatro partes de *El Anillo del Nibelungo, Parsifal* inclusive, que habían revolucionado el mundo de la música. *Los Troyanos en Cartago* parecieron ya una cosa triste y vieja. No lo habrían parecido así si se hubieran llevado a la escena a su tiempo debido. La muerte tuvo para Berlioz una amargura de fracaso. Sus últimos años fueron una tragedia continua. La muerte de toda su familia provinciana, lá de Harriett,** la de María Recio, su segunda mujer, la de Luis el hijo único, capitán de fragata que encuentra en aguas de México la fiebre amarilla (1867) hicieron de Berlioz un hombre huraño e intratable. Su dureza de juicios, que extiende a Wagner y a Liszt, se modera en algunos casos, como cuando habla de las conservatoriales sinfonías de Henri Reber, el maestro suave y tiránico de nuestras juventudes. Sus viajes le sirvieron primero de gloria, después de lenitivo; el último que hace a Rusia en el invierno de 1867 es un suplicio. Berlioz había aceptado la invitación de la gran duquesa Helena para que dirigiese seis conciertos de San Petersburgo como un medio de distraer su ánimo atormentado. Llega a la capital de los zares el 17 de noviembre. Un grupo de jóvenes rusos, César Cui, Balakiref, Borodin y Nicolás Rimsky Korsakof está ansioso de escuchar la *Fantástica,* el *Requiem* de 1837, el *Carnaval Romano,* las overturas, las escenas de *Fausto,* el *Haroldo.* Berlioz dirige además Gluck y Beethoven (los tiempos instrumentales de la Novena, porque con solistas deficientes no se atreve a dirigir el último). El triunfo es inmenso, pero la ilusión del mediodía la acucia en medio de aquellas nieves perpetuas. Llega a Niza cuando la primavera alborea. Varias veces cae sin sentido al suelo y se hiere. En el Altenburg se daba en su honor la *Fàntástica* y el *Requiem;* pero "todo me es igual ahora", escribe en una última carta a la princesa de Sayn-Wittgenstein, que consumía en su piedad grafológica sus desilusiones de un Liszt con sotana. Al borde de la tumba redacta su testamento y no se olvida de aquella juvenil Estela de las viñas del tío, a quien deja una manda. Días antes de morir, Camilo Saint-Saëns, hombre ya de treinta y cinco años,

* En su primer proyecto era una sola ópera, de una duración de cinco horas.

** Terrible experiencia, Berlioz tuvo que desenterrar a Harriett diez años después de su muerte, al destruirse en 1864 el cementerio pequeño de Montmartre donde estaba su sepultura... Berlioz cuenta el macabro episodio en el Capítulo suplementario de sus Memorias. Un cráneo pelado, una masa informe y pestilente... Berlioz pudo acordarse de Hamlet.

va a verlo en su lecho: le estrecha la mano y Berlioz se estremece de frío. El día 8 de marzo de 1869 muere. Inconsciencia o irrisión se canta en sus honras fúnebres el *Requiem* de Cherubini, con algún trozo de Mozart y de su propio *Requiem.* Una nueva generación le acompaña al cementerio de Montmartre: no era ya la generación romántica. Gounod, Ambrosio Thomas, Reyer: la música de este tiempo no era ya la de Berlioz. La suya apenas va a ser sino un recuerdo.

Los Poemas sinfónicos de Liszt no suponían, estrictamente, un "programa". Aludían concretamente a una obra de poesía, que era de Lamartine o de Hugo o de Byron, que no la seguían de cerca, sino que tomaban sólo su modo sentimental, el biés de su inspiración y se desarrollaban por su cuenta en un patrón formal que seguía sin mucho esfuerzo el de la overtura beethoveniana o el de la "overtura de concierto" de Mendelssohn. Su novedad principal estaba en el tratamiento temático de la *idée fixe,* que Liszt va a tratar en "variación de carácter" con el consiguiente desarrollo en sus comentarios. Si el poema sirve de introducción a la música, otros trozos de sus series pianísticas (que veremos después más detenidamente) son más liberales en el comentario y obran ya a manera de preludios o postludios, como el titulado *Después de una lectura del Dante,* pero otros hay, también, que no hacen sino aludir en sus títulos a la fuente o motivo de la inspiración, a veces de índole plástica, como el *Sposalizio,* o lírica como *Los cipreses de la Villa d'Este,* o como un lejano recuerdo musical que queda en el oído, así *La Capilla de Guillermo Tell;* en fin, simplemente paisajes. Esas páginas pueden, en su brevedad, inspirarse en momentos fugitivos como lo hará unas décadas más tarde la escuela "impresionista", alguna de cuyas armonías está ya adelantada en la *Egloga* de los primeros *Années de Pelèrinage* con sus suaves sucesiones de cuartas y quintas.

Los *Symphonische Dichtungen,* que es el título que esas obras llevan al salir de la luz de Weimar, proceden en sus primeras versiones poco seguras, especialmente en lo concerniente a su orquestación, de los años de París. El más temprano de ellos, la *Héroïde Funèbre,** que hace una especie de "pendant" con la *Symphonie funèbre et trïomphale* de Berlioz y en cuya inspiración quizá no dejó de hacer su efecto la Misa berlioziana de la iglesia de Saint Roch y la *Escena heroica sobre la Revolución griega,* de 1826, que debieron de impresionar fuertemente a la tierna imaginación de Liszt, en aquellos años, data, en su primera redacción, de 1830, pero no se completa hasta 1849 o 50. El poema sobre el *Tasso* está escrito para piano en una primera versión y sólo

* Procede del primer movimiento de la *Sinfonía Revolucionaria,* abocetada en julio de 1830. Lleva el nº 8 de los Poemas. El nº 1, *Lo que se oye en la montaña* es de 1848-9, revisado en 1854.

pasa a la orquesta en 1848, según se ha indicado, para que se estrenase en el festival en honor de Goethe al año siguiente, aunque su inspiración procediese de Byron: todavía en 1854, Liszt vuelve a revisarlo. Casi todas sus obras de esta época y con mayor razón las de su primer hervor pianístico van a sufrir confrontaciones posteriores, antes de ser publicadas. El poema sobre *Los Preludios* (en las *Meditations poètiques* de Lamartine), que es como el modelo del género, está concebido por Liszt en Marsella en 1845, pero solamente lo termina en Weimar cinco años más tarde. La *Hungaria*, para orquesta, de 1854 es la *Marcha Húngara* para piano de 1840, y Liszt la revisa todavía en 1856 para publicarla al año siguiente. *Lo que se oye en la montaña* sigue la sugestión de Hugo en 1847. Cuando aparece en 1849 se titulará *Bergsymphonie*. Revisada en 1854 y 56, aparecerá grabada en 1857. *Mazeppa* y su cabalgata fantástica al modo de Johannot fué primero un trozo de gran virtuosidad pianística, incluído en los *Estudios de ejecución trascendente* (nº 4), que Liszt amplía y orquesta en 1854, después de que dos años antes se había editado como página para piano.* El *Prometeo* de 1850 prologa a los coros de Herder. Richard Pohl, el musicólogo con quien Liszt vivía en Weimar y que en numerosas obras defendió las audaces novedades de Berlioz, Liszt y Wagner, hace posteriormente una versión de concierto que se estrena en 1857. Las *Festklange*, que Liszt compone en un aniversario de Schiller celebrado en Weimar en 1853, van a ser revisadas en 1860. Otras obras curiosas proceden de fuentes de inspiración distintas: una, lírica, el *Orpheus*, que Liszt escribe como introducción a la primera representación en Weimar del *Orfeo* de Gluck, en 1854. La que viene tres años después tiene una inspiración plástica: es la *Hunnenschlacht* que procede de la contemplación del vasto "panneau" de Wilhelm von Kaulbach, especie de trasunto pictórico de las óperas historicistas con su lirismo un tanto dinámico. El poema *Los Ideales* va a servir para el acto en que se descubre en Weimar la doble estatua a la "inmortal pareja" de Schiller y Goethe, en 1857: Liszt está más seguro ya de su técnica, y sus obras, a partir del *Orfeo*, parece que no necesiten aquella constante revisión de las anteriores. Un *Hamlet* de 1858 se conservó olvidado y casi desconocido hasta la penúltima década del siglo. Una trilogía poética, basada en un esquema poético de Michel Zichy y titulada *Von der Wiege bis zum Grabe*, "De la cuna a la tumba", cierra el ciclo de los poemas de Liszt, ya tardíamente, en 1882.

Su trascendencia en el mundo musical de la segunda mitad del siglo fué grande y tanto en esas páginas como en las de índole poética destinadas al piano los músicos posteriores encontraron multitud de sugestiones, de escri-

* El tema de Mazeppa persigue a Liszt desde 1826 (op. 49 nº 4); después aparece en la op. 50 nº 4, luego en la 51 y 52 nº 4. La versión orquestal lleva el nº 6 en el catálogo de Searle.

tura orquestal y pianística sobre todo. Pero las otras dos "estrellas", Berlioz y Wagner, no tuvieron sino desdenes hacia esa música. Wagner la consideraba fundamentalmente un error estético[12] y Berlioz se encogía de hombros en la audición de París, por Liszt, en 1866, abandonando ostensiblemente la sala. Indudablemente, a esta altura, los *Poemas sinfónicos* eran, como género, una música inoperante; como técnica, una música que retrasaba, más cercana a la idea de las overturas mendelssohnianas que a las obras coetáneas de aquellos grandes creadores. Quizá fué esa la causa de que el primero en recibir su influjo fuese Saint-Saëns, tan próximo todavía a la pulcritud y minucia de la forma y de la orquesta, de la idea también, de Félix Mendelssohn; pero su efecto salta por encima de él y se extiende a una época más moderna, cuando van a escuchar tales páginas los sinfonistas postrománticos, no para imitarlas, sino para extenderlas y diluirlas, ya que uno de sus méritos era el de la claridad de visión, de propósito y de realización formal y orquestal.

Liszt pudo tener motivos para desilusionarse. Sus obras de intención más avanzada, como la gran Sonata para piano en *si menor*, de 1853, no va a ser escuchada con más atención que sus obras posteriores de orquesta, tan ambiciosas como la Sinfonía sobre la *Divina Comedia*, la *Faust-Symphonie* en tres "charakterbildern", que llevan el nombre de los tres personajes principales; los dos episodios sobre el *Fausto* de Lenau y, finalmente, la música religiosa desde la *Graner Missa solennis*, los abundantes coros, y los dos grandes oratorios como la *Leyenda de Santa Isabel* y el *Christus** que pertenecen a la última etapa de su creación, cuando el Romanticismo estaba ya de vuelta y había tomado, en Liszt, un aspecto religioso; pero no de una religiosidad católico-romana, sino de un neto matiz romántico alemán. Las dos primeras sinfonías están realizadas entre diez y quince años después de concebidas en un primer bosquejo por Liszt, entre 1840 y 1847,** y están cerca aún, por su manera de tratamiento temático, su orquestación y su color poético, de los Poemas. Las otras obras mencionadas tienen un carácter distinto, una realización más sobria y una inspiración en un tono que podría decirse más profundo. Sin duda; pero también menos original y menos fresco. Se ha dicho de la *Misa de Gran*, que Liszt compuso en 1855, que es un vasto poema de inspiración religiosa, no litúrgica, al modo de la *Misa en Re*, de Beethoven, donde se traducen libremente los sentimientos que despiertan en un alma religiosa los vastos cuadros del Credo, del Agnus o del Kyrie. De la *Leyenda de Santa Isabel* se ha dicho también, con bastante justicia, que está a la mitad del camino que hay entre la ópera y la iglesia, pero el corte de sus motivos no tiene nada que ver ni con lo uno ni con lo otro, y a lo que se aproxima es al estilo de la Sonata en *si menor*, con sus giros disonantes, violentos de gesto,

* Sobre estas obras, v. el cap. IX.

** Según Chantavoine. Otras fechas en Searle.

entrecortados y profundamente expresivos. Por otra parte, las frases que proceden del repertorio litúrgico se desarrollan en un ambiente más próximo al de la religiosidad wagneriana que al de los compositores realmente católicos y su tratamiento y variación es todavía el de las sinfonías poemáticas y el de los poemas sinfónicos.

En cuanto al *Christus* la primera idea viene a Liszt al leer en 1855 el poema de Ruckert al que iba a sujetarse a modo de "programa", pero luego verá Liszt la necesidad de reescribirlo a su gusto, intercalando en su versión frases latinas del texto sagrado. El oratorio tiene las tres partes tradicionales de Navidad, Epifanía y Pasión. Liszt se inspira ampliamente en las melodías gregorianas que, por otra parte, parecen presagiar ya el corte de frase de César Franck por los giros que saca de aquellas y que va a tratar motívicamente:



mientras que la variación temática le da la sustancia tanto del *Pater noster* como la del *Stabat Mater:*



La Iglesia no se dejó subyugar por las abundantes bellezas del *Christus,* tan llenas de fe; de buena fe a lo menos, y el mundo profano tampoco pareció mucho más sensible para ellas. El *Christus,* como las obras de las últimas obras de Liszt, como todas sus grandes obras en general, fué desdeñado, olvidado por sus contemporáneos con un instinto recalcitrante que hace pensar que la actitud de Berlioz y de Wagner no fué caprichosa en ellos, sino que estaba motivada por algo que latía en el fondo. Lo que parece posible es que a la altura de 1862 en que Liszt termina la *Leyenda de Santa Isabel,* y de 1867, cuando termina el *Christus,* la crisis del Romanticismo se había extendido por el mundo y estaba pidiendo otra cosa, cuya más clara definición puede decirse que era o el drama sinfónico de Wagner o la reacción formalista de Brahms. Con mayor motivo, obras de tanta belleza e intensidad como ellas son, no pudieron despertar grandes emociones al ser dirigidas por el abate Liszt (había recibido la tonsura y las cuatro órdenes menores en 1879) en París y en Londres en los meses primaverales de 1886. Su última aparición en público fué en el condado de Luxemburgo, donde se sentó al piano para tocar las *Soirées de Viena* en julio de ese año. En los últimos días del mes se ponía en la escena del teatro wagneriano de Bayreuth *Parsifal* y *Tristán.* Durante la representación, Liszt se sintió feliz; después, cansado, se

acostó. Casi sin sufrimiento, expiraba en la casa de su hija Cósima, el 31 de julio.[13]

NOTAS

[1] Adolphe BOSCHOT, *L'Histoire d'un Romantique.* II. *Un Romantique sous Louis Philippe,* París, 1906-1913.

[2] Thorstein VEBLEN, *Teoría de la clase ociosa,* trad. V. Herrero, Fondo de Cultura Económica, México, 1944.

[3] H. BIDOU, *Chopin,* París, 1925, pp. 77 *ss.*

[4] *Grove's Dictionary,* vol. IV.

[5] Henri MONNIER, *Morceaux choisis,* avant-propos d'Andrés Gide, París, 1934.

[6] Jean CHANTAVOINE, *Liszt,* trad. E. L. Chavarri, Valencia, 1916, p. 17.

[7] Citados por Max FRIEDLAND, en el *Grove.*

[8] J. CHANTAVOINE, *Musiciens et poètes,* París, 1912. "Le *Don Sanche* de Liszt. Franz Liszt et Heinrich Heine."

[9] CHANTAVOINE, *Liszt,* p. 36. Muchas fechas de los biógrafos de Liszt han sido corregidas, a la vista de los manuscritos, por Humphrey Searle en el volumen suplementario del Grove, 1940.

[10] MITJANA, *Histoire...,* p. 2292.

[11] Ernest NEWMAN, notas a su edición de las *Memoirs of Hector Berlioz,* trad. R. y E. Holmes, Nueva York, 1932-1935, p. 50. La psicología de tan bruscos cambios y la a veces desconcertante conducta de Berlioz ha sido descrita admirablemente por Romain ROLLAND en su ensayo sobre el gran músico, en *Musiciens d'aujourd'hui,* París, 1919.

[12] R. WAGNER, *Ueber Franz Liszt's symphonische Dichtungen,* vol. V de sus obras en prosa, Leipzig, 2ª ed., 1887-1888.

[13] Bibliografía sumaria sobre Liszt: RELLSTAB, *F. Liszt,* 1842. R. POHL, *F. L.,* 1883. A. HABETS, *Borodin et Liszt,* 1885. Julious KAPP, *Liszt und Wagner,* 1909; *F. Liszt,* 7ª ed., 1918. B. SCHRADER, *F. L.,* 1914. A. TADDEI, *La Divina Commedia... di F. Liszt,* 1903. LA MARA, *Bilder und Briefe aus dem Leben der Fürstin K. Sayn-Wittgenstein,* 1906. Cosima WAGNER, *F. Liszt,* 1911. J. CHANTAVOINE, *Liszt,* 1910. M. CALVOCORESSI, *Liszt,* 1906. J. G. PROD'HOMME, 1910. Marie D'AGOULT, *Memoires,* 1838-54, París, 1927. Denes VON BARTHA, *Franz Liszt, 1811-86,* 1936. Joachim BERGFELD, *Die formale Structur der symphonischen Dichtungen Franz Liszt,* 1931. Auguste BOISSIER, *Franz Liszt als Lehrer,* ed. franc. 1928, ed. alem. 1930. Robert BORY, *Liszt et ses enfants Blandine, Cosima et Daniel,* París, 1938; *Une retraite romantique en Suisse,* 1930. M. CHOP, *Franz Liszts symphonische Werke,* 2 vols. Hans ENGEL, F. L., 1936. Zoltan GARDONYI, *Die ungarischen Stileigentümlichkeiten in den musikalischen Werker Franz Liszt,* Berlín, 1931. Z. HARSANY, *Hungarian Melody,* 1936. Rudolf KÓKAI, *Franz Liszt in seinen frühen Klavierwerken,* Leipzig, 1933. Ernst NEWMAN, *The Man Liszt,* 1934. Leopoldo NOWAK, *F. L.,* Viena, 1936. Blandine OLLIVIER, *Liszt, le musicien passionné,* París, 1936. I. PHILIPP, *La technique de Franz Liszt,* 5 vols., París, 1932. Guy de POURTALÉS, *Liszt et Chopin,* 1926. Sacheverell SITWELL, *Liszt,* 1931. H. WESTERBY, *Liszt, composer, and his piano works,* 1936.

CAPITULO V

El legado beethoveniano en Berlioz. Herencia espiritual, ante todo. El caudal dramático de la escena incorporado a la sinfonía. Motivo de reminiscencia, idea fija, motivo conductor. El gesto como motivo. La plástica del motivo, basada en el instrumento. La Sinfonía Fantástica como punto de arranque de la orquestación moderna. Desarrollo de la técnica instrumental. Válvulas y pistones en las trompas. La orquesta moderna y el arte de dirigir. Efectos nuevos. Intensificación en los matices. La ilusión de las grandes masas en Berlioz. Potencia y delicadeza de su orquestación.

Meyerbeer. Su orquesta de ópera. La busca del efecto. Liszt. La ayuda de Raff. Su tratamiento de la idea fija. Sugestión del piano en la orquestación de Liszt. El timbre instrumental al servicio del color armónico. La originalidad orquestal, vinculada a la de las ideas. La dislocación instrumental del motivo.

Valor instrumental de la voz humana, en Wagner. Patetismo del timbre vocal. Seguridad de la técnica en Wagner. La orquesta romántica como "organismo sinfónico". Cambio de equilibrio orquestal en Wagner. Tratamiento del metal. Nuevos instrumentos. Distinto plan orquestal según el carácter de la obra. Indole armónica del motivo wagneriano. Su adecuación al desarrollo sinfónico. Drama-sinfonía y Sinfonía-drama.

LAS IDEAS y sentimientos que tan netamente caracterizan la música del romanticismo francés en su apogeo comenzaron a tomar forma, indecisa en un principio y no muy segura después, salvo en su capacidad de efecto, desde antes de morir Beethoven, pues que si la *Sinfonía Fantástica* de Berlioz es la obra que las resume, en ese año de 1830, hay en ella trozos enteros que pertenecen a otras anteriores compuestas a partir de 1826. Berlioz, que pretendía ser el heredero legítimo de Beethoven comenzaba a heredarle, no muy estrechamente en la letra, sino en el espíritu, desde que el genio beethoveniano buscaba una amplitud de expresión y de forma que son la sustancia de su tercer estilo. Entre la *Novena Sinfonía* y los últimos cuartetos hay un mundo de distancia hasta la *Sinfonía Fantástica.* Una y otra sinfonías suponían dos mundos nuevos del espíritu, pero la una era el fin de una etapa gloriosa del arte alemán; la otra, el comienzo de la etapa moderna en el arte francés.

La forma normal de la sonata-sinfonia había hecho crisis en la tercera época de Beethoven. No es dentro de ese terreno de la arquitectura sonora donde Beethoven va a encontrar herederos, ni es ahí donde Berlioz quiere heredarle. No era ese tampoco el ideal del Romanticismo, que alcanzaba entonces la fogosidad máxima de sus inspiraciones. El ideal nuevo, el ideal

romántico estaba en la expresión. En Beethoven, la intensidad expresiva de sus obras finales está inseparablemente ligada a su sentimiento de la forma sonata-sinfonía, por mucho que haya ensanchado sus límites. En Berlioz, no. La fuente de las inspiraciones de Berlioz está en el terreno teatral y, desde su primera juventud, es a Gluck a quien dirige su pasional mirada, en seguida a Spontini, a quien Beethoven mismo admiraba, y a Weber, que llega a París en 1826, cuando se representa el *Freischütz* en el Odeón. En ese año escribe Berlioz su ópera *Les Francs-Juges* donde figuraba la "marcha al suplicio" que traslada después a la *Fantástica* con un pequeño apéndice al que adhiere su "idée fixe", a fin de hacerla congruente con la historia que narra la sinfonía, que es una consecuencia directa de la lectura que Berlioz hace del "Fausto" de Goethe, en la traducción de Gerard de Nerval, en 1827, seguida, en 1828, por las *Ocho escenas del Fausto.*

Todo lo que Berlioz llevaba dentro de sí como músico romántico se anuncia en aquella ópera y en estas escenas. Si todas ellas no parecen ser sino ensayos que cuajan en la *Sinfonía Fantástica,* no es porque esta última obra recoja la herencia beethoveniana como tal sinfonía. Ni ella, ni las obras posteriores de Berlioz que llevan ese título, prosiguen el arte de la sinfonía beethoveniana, sino que son una incorporación de la música escénica a vastos bastidores de música "de concierto", que tenía posibilidad de escucharse en las orquestas parisienses, mientras que las óperas eran, para artistas jóvenes como Berlioz, un terreno vedado. Por otra parte, la libertad de imaginación, derecho inalienable del músico romántico, se movía más fácilmente en el terreno "sinfónico" que en el escénico, porque, sin necesidad de sujetarse al desarrollo más o menos lógico y minucioso del libreto, podía desplegarse a grandes saltos y aun con la incongruencia a la que Berlioz no renunció nunca, como el hecho de incluir la marcha húngara de Rackozy en las escenas de "Fausto" o su no solicitada colaboración con Byron cuando lleva a la sinfonía su Haroldo. *Sinfonía* aquí significa otra cosa distinta de su aceptación en las épocas anteriores, pero el calificativo de "sinfónico", que sostiene a esa música y que Liszt llevará a los movimientos sueltos que él sustantiviza como "poemas" y califica de aquella manera es, en cambio, profundamente significativo, porque pone de manifiesto la cualidad "orgánica" de dicha música orquestal y su derivación de un núcleo dramático esencial, auxiliado tectónicamente por la presencia de motivos de carácter, o representativos, que el compositor va a tratar, más o menos de lejos, según lo propio del desarrollo temático de la sinfonía. Ellos son lo que Berlioz denomina su "idée fixe" y que en Weber había sido solamente un "motivo reminiscente".

Este tratamiento del motivo es el lazo de unión con la forma anterior de la sinfonía, pero, en la Fantástica, Berlioz no necesita apartarse gran cosa del modelo beethoveniano en su época central y, como forma, queda por de-

bajo de él, según había ocurrido en los románticos alemanes. Lo que importa a Berlioz es la fuerza de la expresión dramática que se contiene en el motivo y en su desarrollo, y que está tan potentemente vinculada al color instrumental como los motivos heróicos y pastoriles de Beethoven a su orquesta. La novedad del arte de Berlioz viene, pues, por este lado, por el de la incisividad del motivo, cuya estructura consiste en un giro instrumental inédito: fácil de retener, por lo tanto, por esas dos razones. Su vinculación a un episodio dramático o sentimental muy concreto (en lugar de la alusión general y vaga de Beethoven o de su dramatismo abstracto) se describe en el programa del concierto, que el auditor frecuentemente no lee, pero que, al pasar la vista por encima de los títulos con que se acompaña a los movimientos normales de la sinfonía, absorbe en cantidad suficiente para seguir las peripecias del drama sinfónico. Esta no muy detallada lectura beneficia al auditor, que así puede colaborar con el autor a dar cuerpo, en su propia imaginación de oyente, al episodio sinfónico. A su vez, esa colaboración formaba parte de los derechos del auditor romántico.

Si el motivo nace, en gran parte, en las posibilidades del instrumento y si su desarrollo ha de conseguirse apelando a los recursos que ofrece la paleta orquestal, se comprenderá fácilmente que el músico haga hincapié antes que en ninguna otra cosa, forma o armonía inclusive, en el tratamiento de los instrumentos. Por eso ocurre que, como se ha dicho reiteradamente, en la *Sinfonía Fantástica* comience la orquestación moderna. Solidariamente, el compositor pedirá a los instrumentistas efectos que él sabe que pueden obtenerse; pero que aquellos, a quienes repugna ser tomados como conejos de Indias, realizan con no muy buena voluntad. A la lucha del músico por llevar nuevas ideas y realizaciones insólitas al público que ya en la época de Berlioz había hecho del concierto su espectáculo favorito, se añade la resistencia del profesional. Ejemplo claro es el de la técnica de los *corni*, que seguía siendo la gran batalla de los compositores, sobre todo los de teatro. Aun cuando el sistema de los tudeles de recambio fuese en extremo incómodo, todavía Berlioz, y Wagner mismo a la altura de *Rienzi*, tenían que resignarse a su prolijidad, bien que el uso de los *corni* de pistones o válvulas comenzase a introducirse sin abandonar aquellos otros. El sistema que hoy se ha hecho universal es notoriamente antiguo, y ya hay ensayos de él en 1788 (por Clagger) y 1813 (Blumel). Las llamadas válvulas de cilindro aparecen en 1820, aunque las primeras patentes, de J. Shaw, daten de 1824. En 1838 todavía eran sólo un experimento. Su empleo más corriente comienza hacia el centro del siglo (1851 con J. P. Oates, en Londres) [1] y todavía en mis años infantiles cuando Ricardo Strauss llegó a Madrid y quiso hacer oír *Till Eulenspiegel*, tenía que dividir el motivo en varios *corni*, por la imposibilidad de que lo tocase uno solo. Calcúlese, en esas condiciones, el esfuerzo enorme de Berlioz, que se

cifra en su famoso y no rivalizado todavía *Grand Traité de l'instrumentation et de l'orchestration modernes,* que es de 1844, y que puede servir hoy a no importa qué compositor, juntamente con el apéndice que para ciertas mejoras técnicas le añadió precisamente Ricardo Strauss.

Merece señalarse esa distinción que Berlioz hace entre la instrumentación y la orquestación, porque fija el momento en que si la instrumentación sigue siendo una técnica, un oficio, la orquestación es un arte. Aún más, Berlioz lo hace seguir de un suplemento que titula *Le chef d'orchestre.* El arte de la dirección de la orquesta, como arte de interpretación, nacido en el espíritu romántico, nace así. Tanto hincapié hace Berlioz en la necesidad de que los instrumentistas maticen, fraseen, dosifiquen la sonoridad y den al giro el espíritu deseado, que hay en el *Largo* con que comienza la Fantástica (63 compases en total) mayor número de indicaciones de expresión que en toda una sinfonía clásica. Efectos modestos de los instrumentos de arco como el *sul ponticello,* que Beethoven había pedido a sus intérpretes del cuarteto op. 131 (final del nº 5), era suprimido habitualmente. Ya se ha indicado con qué disgusto los instrumentistas franceses de la ópera cómica recibían las indicaciones de trémolos y otros efectos en figuras rápidas. Los vieneses del tiempo de Schubert protestaban contra sus acompañamientos en giros de valores repetidos, que con tanta frecuencia da a los instrumentos interiores del cuarteto. El *col legno,* al que Berlioz pide efectos nuevos y que era cosa insólita en el momento, se encuentra ya mencionado en tratadistas de fines del siglo anterior como Michel Waldemar.

La invención instrumental de Berlioz se ejerce sobre todo en los instrumentos de viento-madera, pero en la cuerda sabe hallar también efectos llenos de colorido. Como cuerpo orquestal, parte del de Beethoven en su Novena Sinfonía y aunque sueñe en su Tratado de Instrumentación con orquestas gigantes que habrían de componerse de 242 instrumentos de arco (cuatro de los cuales a la octava grave de los contrabajos), 30 pianos de cola, 30 arpas y los demás instrumentos de madera y metal en aterradora proporción, Berlioz tuvo que contentarse con dos modestas oficleides, hoy desterradas de las orquestas (y sustituídas por tres trombones y la tuba), dos tubas, cuatro arpas y cuando más seis pianos para reforzar, no muy necesariamente, las campanas del aquelarre fáustico. Berlioz, que contestó jactanciosamente al rey de Prusia cuando le preguntó si era cierto que escribía partituras para quinientos ejecutantes, diciéndole que sólo las escribía para cuatrocientas cincuenta, incurría con sus inútiles duplicaciones en un error cuya causa sólo ha podido advertir a los compositores la acústica moderna, cuando enseña el hecho peregrino de que 2 más 2 no sean, acústicamente, igual a cuatro. (Veinte violines no son igual a diez más diez, porque el número de *fons* crece según el logaritmo del número y no de la cantidad aritmética; de manera que

veinte violines suenan solamente como diez más tres). Las duplicaciones, triplicaciones, cuadruplicaciones del *Sanctus* y el *Tuba Mirum* en el *Requiem* o *Messe des Morts* de 1837, la cantidad de timbales y platillos,[2] la enorme trompetería que hacían pensar a Heine en una orquesta de dinosaurios y diplodocus, produce su efecto con fuerzas mucho más reducidas, aunque, cierto es, con la técnica instrumental de nuestros días. Quizá, incluso es mayor el efecto, porque la técnica precaria del tiempo de Berlioz y sus instrumentos imperfectos todavía, en lugar de dar brillantez a esas páginas no repetidas nunca más, habrían de quitársela, seguramente.

Por la belleza de sus efectos, en otra gama menos sensacionalista, pero más hondamente artística, desde la *Fantástica* al *Haroldo en Italia* y la "sinfonía dramática" de *Romeo y Julieta;* por la delicia de sus sutiles efectos de armónicos de la cuerda y de las arpas en unión de los instrumentos de madera, como en la ronda de los silfos en el *Fausto* o en el *scherzo de la reina Mab,* Berlioz se adelanta en un paso de gigante a su tiempo. Realmente asombra pensar que medie menos de seis años entre la Novena y la Fantástica. En ciertos momentos casi puede decirse que solamente Ravel se le aproxima; pero todos los que le siguieron, Liszt, Wagner, son, en este sentido, sus discípulos o sus imitadores.

Otro inventor, sin embargo, se interpone entre Berlioz y ellos, músico de teatro, pues que, como queda dicho, la invención orquestal desde Lully, Rameau y Gluck procede de la escena, a la que sirve con ello. Escena real o imaginaria da lo mismo, pero escena al fin, aunque esté trasladada al modesto programa. Es Jakob Meyerbeer. Considerablemente mayor que Wagner, que le debe en buena parte estímulos que supo llevar a un grado eminente en sus dramas, Meyerbeer, doce años más viejo que Berlioz, fué un compañero de Weber en las clases del abate Vogler.[3] Su penetración en el arte de hacer sonar a la orquesta en consonancia con la situación escénica fué tan grande como la de Weber mismo, pero la paleta de Meyerbeer estaba cargada de muy distintos tonos que la del autor del *Freischütz:* lo popular de este, venía de su sentido nacional; Meyerbeer buscaba efectos capaces de tener un éxito popular, aunque sus auditores no fuesen el pueblo propiamente dicho, sino la burguesía francesa del período romántico. Tras de una carrera de operista a la italiana, las óperas francesas de Meyerbeer llegan, a partir de *Roberto el Diablo,* en 1831, cuando Meyerbeer era un hombre de cuarenta años, con veinte de experiencia teatral en las escenas alemana e italiana. Su rasgo más original consistía en el interés que daba a los instrumentos solistas. Desde una de sus obras de juventud, el clarinete, sobre todo en sus regiones graves, era uno de los tonos de la paleta orquestal que Meyerbeer empleaba con más feliz acierto, y nadie entre quienes le sucedieron escaparon a esta suges-

tión que extendía al clarinete bajo, tan típico de la orquesta wagneriana, al clarinete en *mi bemol* y al corno inglés, que empleaba en parejas *(La Africana)*. Como buen alemán, berlinés de nacimiento, Meyerbeer dió una atención preferente a los instrumentos de metal, aumentando los *corni* de su orquesta. Lógicamente, prefería los que en su época tenían más capacidades de efecto y mejor técnica, como eran los inventados por Sax en Bélgica, por eso llamados saxhorns o saxotrompas. Con curiosa falta de selección y de unidad en su estilo, Meyerbeer salta desde momentos de alta inspiración a lo más vulgar en la idea y mediocre en la realización; pero no Meyerbeer solo. Mientras que se esforzaba penosamente por conseguir algún efecto nuevo, como el uso de la viola de amor en *Los Hugonotes*, otras páginas están trazadas a grandes golpes de pincel, al modo de la pintura en los decorados escénicos; pero, aun en estos mismos pasajes, de calidad barata, el efecto sobre el auditor estaba conseguido.

Se cuenta que con ocasión de enviar Ricardo Wagner a Liszt su partitura de *El Oro del Rin* le anunciaba el encuentro, en ella, de cosas que conocía bien el gran virtuoso del piano, quien había llevado a la orquesta su talento de descubridor de timbres en el dominio del teclado. La extraordinaria capacidad de invención de Liszt, que, romántico profundo, procede del contenido emocional de su música, tiene más importancia en sus obras de piano que en las orquestales, donde Liszt no se aparta mucho de lo que los compositores alemanes anteriores a él habían estado haciendo, desde Beethoven a los propios contemporáneos de Liszt como Mendelssohn y Schumann. Debe añadirse a ellos un músico hoy olvidado, Joseph Joachim Raff, once años más joven que Liszt, a quien sirvió en su juventud como ayudante o copista y, en ciertos casos, como colaborador en la instrumentación de alguna de sus obras tempranas.[4] Raff, hombre de talento delicado, fecundo, aunque no robusto, pero poético e ingenioso, dejó en sus sinfonías tituladas *En el Bosque, En los Alpes*, en las que se inspiran en la primavera, en el otoño, en el invierno, etc., un tipo de música de buena tradición adaptada al gusto en constante proclividad del burgués de mediados del siglo. Música de *philistins*, como habría dicho Schumann, en la cual había muchos rasgos originales, especialmente en el terreno de la instrumentación.

Liszt aborda este terreno en lo que llamará "poemas", a la francesa, con el calificativo de "sinfónicos", a la alemana. Como forma y sentido eran una continuación de las overturas "de concierto" de Beethoven y Mendelssohn, mas con un impulso profundamente personal, musical a la vez que poético, cuyas ideas respondían a algo semejante a lo que Berlioz entendía como *idée fixe*, pronto transformadas por Wagner en sus *leitmotive*. La idea fija en Liszt es como la protagonista de la peripecia dramática, y sus transformaciones determinan el desarrollo de la obra, que se ajusta, sin grandes contratiem-

pos, a las grandes secciones de la sonata, en la extensión suficiente, como Schumann lo había iniciado uniendo entre sí todos los tiempos de la Sinfonía en *Re menor* (originalmente titulada *Symphonistische Phantasie*, en 1841),[5] que constituía así como una gran sonata en un solo movimiento, con alternativas agógicas internas, conforme lo había iniciado también en su *Fantasía en Do mayor*, dentro del piano, y como Liszt lo hará más tarde, en la *Sonata en si menor*, que quizá por esas razones dedica a Schumann.

En su generosidad característica, Liszt transcribió gran número de obras orquestales llevándolas al dominio del piano. Las sinfonías de Beethoven son un ejemplo. Otro es el de la *Sinfonía Fantástica*, que fué para él un verdadero ejercicio para el estudio de la orquesta y la manera de dar plasticidad instrumental a los motivos que, por un proceso inverso, llevaba Liszt desde la orquesta al piano. Consecuentemente, vió las posibilidades del empleo de la "idée fixe" de Berlioz, y parece que Liszt fuera quien llevó a Wagner esa idea, que éste transformó en su "leitmotif". Los poemas sinfónicos de Liszt se intercalan entre *Lohengrin*, que data de 1847, y *El Oro del Rin*, terminado en 1854. Aunque muchas composiciones orquestales de Liszt sufriesen arreglos posteriores a su primera versión, ocho poemas sinfónicos estaban compuestos antes que esa primera página de la trilogía sobre *El Anillo del Nibelungo*, mientras que la Sinfonía sobre *La Divina Comedia* se remonta a 1847.

Posiblemente, Liszt, como se ha dicho de otros compositores teatrales, dejaba en sus partituras de orquesta trozos que un ayudante (*aide d'orchestre* se llamaba en Francia) terminaba, lo cual habría ocurrido en el caso de la colaboración de Raff. Pero lo que Liszt pedía a su orquesta no era cosa de oficio, sino de calidad poética. El color que solicitaba de los instrumentos correspondía en cada caso a una intención de orden expresivo y sólo él podía descubrirla o inventarla. Liszt trasladaba a la orquesta lo que, en ese sentido, descubría en el piano y nadie habría sabido sino él mismo traducir orquestalmente sus intuiciones de color. Como no es posible lograr semejantes realizaciones sin una experiencia previa, fueron las partituras de Berlioz y de Meyerbeer quienes se la suministraron. Por otra parte, sus propias armonías y el cromatismo de su escritura tiene una traducción instrumental que da a la orquesta un color peculiar, según fué el caso, en parte, de los músicos mencionados, más bien económicos en este aspecto; pero, asimismo, fué el caso de Wagner, pródigo en él. El plan de la orquesta de Liszt es el de Weber, a la que añade el corno inglés y el clarinete bajo, del que la orquesta dramática alemana no prescinde ya. La originalidad de sus giros y frases, de sus combinaciones armónicas, es lo que hace que la sonoridad adquiera una originalidad pareja, mejor que no un equilibrio nuevo en las sonoridades o efectos inéditos. Liszt, que como Berlioz, y por las mismas razones, esperaba mucho de sus intérpretes, les guía con indicaciones de matiz expresivo tales

como *irónico, con scherno,* que pertenecen a un repertorio típico del segundo período romántico. La transposición de un motivo o frase corta a otra región instrumental, propia al desarrollo temático modulatorio, cambia de color a dicho motivo tan pronto pasa de una determinada región del instrumento a otra donde su color es enteramente distinto, cosa normal en las flautas, oboes y los clarinetes. Motivos cuya estructura consiste en giros quebrados, o bien la dislocación de un giro, quebrándolo en rasgos de alterado dibujo, llevan consigo la extrañeza de la sonoridad, porque no es procedimiento normal en la técnica de los instrumentos, y porque esa dislocación hace pasar a los sonidos de que se compone el motivo, roto así, por diferentes regiones del instrumento: son esos, asimismo, motivos peculiares del matiz que da al arte romántico avanzado su matiz irónico, sarcástico, de una extrañeza constantemente buscada que motivó en parte la "estética de lo feo", tan peculiar de esta época, entendiéndose por *feo* en la mayor parte de los ejemplos, lo simplemente insólito, "inaudito", es decir, lo "no oído" hasta entonces.

Entre los *Poemas sinfónicos* de Liszt y sus grandes sinfonías poemáticas como la de Fausto o la que lleva el nombre del Dante, hay mayor diferencia de dimensión que de sustancia. Liszt tiende a unir los movimientos de la sinfonía, haciendo de ella un gran drama en varios episodios que pueden estar integrados por una fluctuación agógica y dinámica más o menos prolija. La entrada final de los coros no es sino una reminiscencia de la Novena Sinfonía, pero no aclara nada que no esté dicho antes, ni lo intensifica. En todo caso, es una manera de terminar con mayor brillantez de lo acostumbrado, por Berlioz inclusive; pero en esas sinfonías, en los poemas, que parecían una flagrante contradicción a Wagner, hay un sentido de la forma y una fuerza estructural que se relajará considerablemente, hasta un punto casi de disolución, en Wagner mismo. Realmente, él creía que la escena era un elemento aglutinante con suficientes garantías de consistencia. La verdad es que, sin la escena, sus trozos musicales se sostienen cuando hay en ellos alguna construcción, por lejana que esté de la retórica.

Conviene por eso dejar dicho, pues que es ahora oportuno, que las exégesis de algunos comentaristas respecto al valor de la voz humana en el drama de Wagner, en el sentido de que "traducen" a la realidad del sentimiento humano lo que sin ella sería pensamiento instrumental abstracto, es una explicación que no tiene razón de ser. La sensibilidad musical del individuo que escucha comprende intuitivamente el sentido de la música o no lo comprende de ninguna manera. No puede limitarse ese sentido infinito de la música a quienes entienden el idioma que la voz canta. La voz solamente colabora, no explica. Lo que hace la voz humana es llevar al complejo instrumental el patetismo humano por la virtud de su propio timbre, no por las palabras. El pasaje de la muerte de Iseo es tan comprensible para quien

entiende el idioma alemán como para quien no lo entiende, y daría lo mismo que se expresase en griego o en esperanto, o que simplemente cantase sílabas sin sentido gramatical, como en los tiempos de la polifonía, donde el oído no recogía más que de tarde en tarde o muy episódicamente alguna sílaba que servía para orientarle; pero su sentido musical le era inteligible sin eso. Las transcripciones de Wagner o de Debussy en las cuales la voz está sustituída por un instrumento como el corno inglés o la trompeta solo pierden, respecto de las que se interpretan con la voz, porque pierden el timbre admirable de esta y su sentimiento humano concentrado en su timbre, no en la palabra poética, trascendida por la música. Así pues, y pese al propio Wagner, el drama wagneriano sigue siendo una sinfonía dramática de la más libre forma, lo mismo cuando se le superpone la escena que sin escena, con lo cual queda puesta en el mismo nivel que las sinfonías dramáticas de Berlioz o Liszt, salvo que estas siguen con alguna proximidad mayor el plan de la sinfonía romántica.

Wagner es el *summing-up* de todo ese proceso. Pero al lado de las acumulaciones tan inútiles como erróneas técnicamente del *Requiem* de Berlioz, con sus cuatro orquestas y sus instrumentos de percusión acurrucados en cada ángulo del templo; de los empastamientos y densidades frecuentemente opacas de la orquesta de Meyerbeer y de Liszt mismo, que denuncian un estudio apresurado e insuficiente de la técnica orquestal, Wagner muestra ser el maestro de su oficio en quien la idea poético-instrumental y su realización técnica tienen una unidad tan perfecta como la que tuvieron en Beethoven sus sinfonías, sin los "handicaps" de este por razón de lo imperfecto de los instrumentos de que tenía que valerse. Wagner recoge las mejoras que éstos habían ido adquiriendo entre tanto, y como quiera que las trabaja *en las mismas líneas* que sus precedecesores, y que lo que hace es llevarlas más lejos, resulta que en él se consigue una perfección ideal y técnica hasta un punto, por el momento, insuperable. Quienes le siguen estarán condenados a moverse dentro del área acotada por él. La invención orquestal de Bruckner, Mahler o Strauss quedará en un segundo plano, pues que se halla supeditada a la maestría de Wagner; de manera que, para recabar su libertad de músicos tendrán que buscar cada cual su escape, ya en el terreno de la sinfonía-poema, ya en el de la sinfonía-teatro. Si los músicos quieren independizarse de esos tipos de música y de orquesta, en los cuales la sombra que Wagner proyecta se hace demasiado densa, no encontrarán mejor solución que la de marchar al terreno, más aireado, más liberal, del teatro nacional y pintoresco, con un tipo de orquesta cuyas posibilidades cada vez más ricas conducirán a una renovación total, tanto en la sustancia de la música como de su instrumento. Es la renovación que aportan a la música postromántica los compositores rusos y los franceses.

La seguridad técnica de Wagner como orquestador se muestra, por lo pronto, en su economía de medios, frente al despilfarro de elementos y de efectos no conseguidos en la orquesta monstruosa de Berlioz, como algunos casos entre los mencionados. Wagner procede con una capacidad de efecto y el mínimo de medios técnicos en una manera comparable a la de Velázquez o a la de Rembrandt, bien cuando quiere hallar gradaciones de perspectivas iluminadas, como en el gran español, bien cuando quiere hallar grandes contrastes de luz y sombra como en el gran holandés. Su oficio como orquestador no procede de las sugestiones que ofrece el piano, como en Liszt, o de las especulaciones, más bien intuitivas, de un Berlioz, sinò de la práctica de sus años de director de óperas, desde su juventud, principalmente en su época de Riga, apenas cumplidos sus veinticuatro años (1837 a 1839). Su orquesta alcanza en plenitud la idea romántica de un "organismo-sinfónico" en el cual todos los elementos son de una autenticidad que no tiene nada que ver ya con el modelo sugerido por la voz humana o por el piano o por el *cantabile* del coro de instrumentos de arco. Vieja idea, que había apuntado en Rameau, y que los primeros románticos se esforzaron en describir, concibiéndola como el mundo sonoro cuya vida interior está alimentada por el sentido cósmico de la armonía, por la virtud elemental del acorde, que Wagner lleva a la práctica en su famoso preludio al *Oro del Rin,* basado en el único acorde de *mi bemol,* idea que Beethoven primero y más tarde Bruckner realizaron, abstractamente, en el terreno de la sinfonía.

Las reformas que Wagner introduce en la orquesta sinfónico-dramática de sus predecesores proceden, como en ellos, de razones expresivas, pues que han de servir a la escena. Wagner decide modificar el anterior equilibrio de la madera por pares utilizando sistemáticamente tres instrumentos de cada especie, a fin de completar el acorde. Instrumentos que Berlioz, Meyerbeer y Liszt habían empleado sin un rigor de sistema, como el corno inglés y el clarinete bajo, entrarán ya de un modo permanente en esa combinación triple. Frente a una masa compacta de instrumentos de viento-madera capaz de realizar plenamente la armonía, Wagner opondrá otra masa de instrumentos-metal capaz de realizar tanto. Para ello necesita que se construyan instrumentos intermediarios entre las trompas y los trombones, suficientemente volubles en su capacidad cantante. Son sus tubas con embocadura de trompas, en un cuarteto que gozará de autonomía en la trilogía de *El Anillo del Nibelungo,* donde juegan un papel propio, no repetido en otras obras. Con las tres trompetas y una nueva trompeta baja, se tiene otro cuarteto independiente, al que se añadirán los tres trombones, más una tuba grave para darles un bajo de suficiente potencia. Las trompas aumentarán su número alcanzando el de seis y ocho, cuatro de las cuales pueden reemplazarse por el cuarteto de las nuevas tubas. La cuerda había asumido un papel especial en su

región aguda, limpia, cantante y transparente, capaz de sutiles efectos de armonías celestiales en *Lohengrin*, y volverá a asumirlo en *Parsifal*, cuya disposición orquestal responde, finalmente, a la colocación de la orquesta "en planos" o "terrazas" en el teatro de Bayreuth. Por contraste con la riqueza de instrumentos de metal en *El Anillo*, la orquesta de *Los Maestros Cantores*, "comedia musical", se simplifica. Nada tienen que hacer allí los nuevos instrumentos de viento-metal. Si nada tienen que hacer tampoco en *Tristán* es, además, por el antagonismo entre la técnica diatónica de aquellos y el cromatismo ultraexpresivo de esta otra obra.

El empleo del "leitmotif", desde el "tema de reminiscencia" de Weber y la "idée fixe" de Berlioz y Liszt, alcanza un empleo exclusivo en Wagner. Su construcción como motivo se diferencia de la de aquellos en que, más que un "gesto" sonoro, un dibujo de líneas incisivamente acusadas, es principalmente armónico, sin perder la fuerza de carácter de los anteriores. Como en Beethoven, sus "leitmotive" se basan normalmente en las notas del acorde, lo cual les hace susceptibles de un tratamiento sinfónico más dilatado que el motivo-gesto de Berlioz, solidario estrechamente de las posibilidades del instrumento y, por lo tanto, menos maleable que el motivo-sinfónico wagneriano. Al ser acordal la estructura del leitmotif, sus comentaristas excesivos los encuentran transformados de mil maneras, aun cuando no haya cuestión: en general, el motivo wagneriano cambia poco de forma y de carácter, pero se funde mejor con la masa armónica total, permitiéndole ocultarse o sobresalir cuando le parece oportuno, sin más que encomendárselo a un timbre instrumental destacado. La unidad orgánica del movimiento sinfónico se hace así más densa que en los músicos precedentes y se aproxima más a la sinfonía beethoveniana; de modo que, aun sin entrar en los marcos formales de ésta, logra conservar la unidad de estructura, de textura sinfonizante, la cual sustituye en gran parte a la estructura formal de Beethoven. En todo ello, la escena queda aparte, como un doblaje a veces inútil, a veces importuno. Queda en pie la sinfonía-drama, o el drama-sinfonía: dos dosis diferentes del mismo principio.

NOTAS

[1] Para la historia de la orquesta, *vid.*: H. LAVOIX, fils, *Histoire de l'Instrumentation depuis le seizième siècle jusqu'à nos jours*, París, 1878. Adam CARSE, *The History of Orchestration*, Londres, 1925. Fritz VOLBACH, *Das moderne Orchester in seiner Entwickelung*, Leipzig, 1910 (trad. española por R. Gerhard, Barcelona, 1928-1932). Sobre las válvulas y pistones, véase el artículo de D. J. BLAIKLEY en el *Grove*. Para el perfeccionamiento de la técnica en los instrumentos de metal, véanse los artículos correspondientes a "Horn", "Trumpet", "Trombone", en la misma obra.

[2] Las enormes aglomeraciones de instrumentos provenían, en las postrimerías del período barroco, de la falta de un equilibrio instrumental fijo, el cual no pudo establecerse

con seguridad hasta que los compositores de la sinfonía clásica no estuvieron seguros de la capacidad, posibilidad de empleo y disponibilidad de los instrumentos respectivos. Un ejemplo de orquesta mastodóntica que recuerdan los historiadores es el del festival en conmemoración de Haendel en el año 1784, celebrado en la Westminster Abbey. Los coros comprendían 274 cantantes, distribuídos en 59 sopranos, 48 contraltos, 83 tenores y 84 bajos. La orquesta se componía de 48 violines primeros y 47 segundos, 26 violas, 21 violoncellos y 15 contrabajos. La madera estaba integrada por 6 flautas, 26 oboes, 26 fagotes, un contrafagot, y el metal por 12 trompetas, 12 trompas, 6 trombones, más 4 pares de timbales. (Dos de estos timbales, de tamaño gigantesco, se llamaban timbales de torre, por su empleo en la "música municipal" de los ayuntamientos alemanes.) Según el testimonio de Burney, todos aquellos oboes tocaron "como un solo hombre", al paso que los 24 fagotes tocaron un "solo" (!) con una perfección maravillosa.

El equilibrio de la orquesta clásica de sinfonía variaba en las distintas ciudades; pero, en general, el número total de instrumentistas venía a ser de 35, entre ellos de 11 a 13 instrumentistas de madera y percusión. La Opera de Dresde contaba en 1754 con una orquesta integrada por 8 primeros violines, 7 segundos, 4 violas, 3 cellos, 2 bajos, 2 flautas, 5 oboes, 5 fagotes, 2 trompas, 3 trompetas y 3 timbales.

Berlioz utiliza a veces muy pocos instrumentos para pintar determinados efectos, mientras que en otros apela a orquestas gigantescas. En *Lelio, o la vuelta a la vida* hay un pasaje famoso en el que intervienen solamente un clarinete, una arpa, violines, violas y cellos con sordina y contrabajos sin ellas. La *Fantaisie sur la tempête* está encomendada al piano a cuatro manos, flautín, flauta y violines. Tres flautas acompañadas por una arpa hacen oír el "ballet" de *La infancia de Cristo.* El episodio de los estudiantes borrachos en *La Condenación de Fausto* está encomendado a los timbres más sordos de la orquesta tuba, fagot, viola, contrabajo, trompa, todos ellos al unísino. (LAVOIX, *op. cit.*, p. 439.)

Las dos aglomeraciones máximas de Berlioz ocurren en el *Tuba Mirum* y el *Sanctus* en el *Requiem,* o Misa de Difuntos, de 1837. La orquestación del *Sanctus* está concebida para una flauta solista, dos oboes, cuatro clarinetes, doce trompas (cuatro en *mi bemol,* cuatro en *mi natural* y cuatro en *si bemol* grave), cuatro cornetines de pistones en *si bemol,* cuatro violines *soli,* primeros y segundos violines, primeras y segundas violas, cuatro oficleides en *do,* gran caja, tres pares de platillos, tenor solo, coro, primeros y segundos violoncellos, contrabajos.

La orquesta del *Tuba Mirum* es mucho mayor: cuatro flautas, dos oboes, dos clarinetes en *do,* ocho fagotes, doce trompas (cuatro en *mi bemol,* cuatro en *fa,* cuatro en *sol),* cuatro cornetines de pistones en *si bemol,* cuatro trombones tenores, una oficleide monstruo de pistones, dos primeras trompetas en *fa,* dos segundas trompetas en *mi bemol,* cuatro trombones tenores (a más de los anteriores), cuatro trompetas en *mi bemol,* cuatro trombones tenores *(idem),* cuatro trompetas en *si bemol* grave, cuatro trombones tenores *(idem),* dos oficleites en *do,* dieciséis timbales repartidos en ocho parejas, una gran caja "roulante" y otra tocada con mazos suaves, cincuenta violines, veinte violas, violoncellos, dieciocho contrabajos, coro de setenta sopranos, setenta tenores y setenta bajos. La razón de la agrupación mencionada de los instrumentos de metal consiste en que estaban distribuídos en cuatro orquestas o conjuntos de cornetines, trombones, trompetas y oficleides que se colocaban en distintos lugares de la iglesia de los Inválidos, donde se tocó la obra. Solamente en el *Agnus Dei* se reunían los dieciséis trombones, las doce trompas y los ocho pares de timbales. (LAVOIX, *op. cit.*, pp. 440 *ss.)*

[3] Hertha SCHWEIGER, "Abt Vogler", *Mus. Quart.*, Nueva York, abril, 1931.

[4] Las obras de Liszt en donde intervino Raff como orquestador son: el poema *Ce qu'en entend sur la montagne,* en su versión de 1848-1849. La versión de 1850 está también orquestada por Raff. La de 1854 está orquestada por Liszt. *Prometheus,* overtura

y coros para el drama de Herder (1850; revisada y reorquestada por Liszt en 1855). *Mazeppa,* orquestada entre Liszt y Raff en 1851; revisada por Liszt en 1854. *Heroïde Funèbre,* primer movimiento de la *Sinfonía Revolucionaria,* orquestado por Raff en 1848-1850, revisada por Liszt en 1854. Algunas obras como la *Grande Fantaisie Symphonique* sobre temas del *Lelio* de Berlioz, de 1834, parece que no están orquestadas por Liszt. Para detalles, véase el catálogo de Humphrey SEARLE en el volumen de suplemento al *Grove,* Nueva York, 1940.

[5] *Symphonische Phantasie,* según Dannreuther, *Oxford Hist. of Music,* vol. VI, p. 94: "Con la sinfonía en *re menor,* nº 4 [es la segunda en orden, pero fué numerada más tarde como cuarta sinfonía], Schumann continuó sus esfuerzos para lograr la unidad. Con este fin, la frase principal de la introducción al primer movimiento se repite en el segundo en calidad de Romanza; la figura principal del primer Allegro está empleada otra vez para asegurar un lazo que una el final del Scherzo y el comienzo del Allegro final, y todos los movimientos están unidos sin solución de continuidad para evitar que el sentimiento de unidad se quebrante. Tanto en su espíritu como en su ejecución técnica, el lado débil y el fuerte del talento de Schumann están puestos en evidencia. La obra contiene ideas atrevidas, tiernas, fantásticas, presentadas de una manera muy libre y original y, en la segunda parte del primer Allegro, tratadas con habilidad notable. Pero tanto el primer movimiento como el último parecen sufrir, a veces, de falta de aire y de perspectiva."

CAPITULO VI

Florecimiento y apogeo del Romanticismo musical en los países germánicos. El Romanticismo en el Sur: Viena. En el Norte: Berlín. En el centro: Zwickau. Franz Schubert y la "época Biedermeier". La burguesía vienesa. La infancia de Schubert. Músicos, poetas y pintores. Los salones. Las danzas populares en el salón. Primeras obras de Schubert. El lied romántico y las páginas breves para piano. Obras de madurez. La muerte de Beethoven y la de Schubert.

Félix Mendelssohn. Prusia y el Imperio. Apoliticismo de la burguesía vienesa y de la alemana. Patriotismo político en los intelectuales prusianos. Napoleón y Federico Guillermo III. Desvinculación de Mendelssohn con el ambiente político. Su clasicismo. Zelter. Su "descubrimiento" de J. S. Bach. Internacionalismo de su carácter y de su música. Las familias Mendel, Mendelssohn y Bartholdy. Educación refinada de Félix Mendelssohn-Bartholdy. Su hermana Fanny. París: Madame Bigot. Piano, violín, composición, letras, dibujo. Goethe. Mendelssohn en París. Desdén de los franceses por la música alemana. Londres. Sinfonías y overturas. Roma. Encuentro con Berlioz. Leipzig. Los conciertos de la Gewandhaus. El arte de dirigir.

Mendelssohn en Berlín. Clasicismo convencional. Ambiente burocrático. Retorno a Leipzig. Berlioz en Leipzig. Sus modernismos orquestales. El Conservatorio. Ultimo viaje de Mendelssohn a Londres. Los grandes Oratorios.

LA VIDA alemana en los primeros tiempos románticos tiene otro tono marcadamente distinto del de París. Incluso en los grandes centros de población de todo el país germánico, el ambiente es más provincial; quizá menos en la corte imperial que era Viena, pero de la cual varios escritores nos han dejado memoria[1] para comprender que la naciente burguesía se apartaba constantemente de la vieja aristocracia, desconfiada, recelosa, que diseminaba por todas partes los miembros de su policía secreta, aquellos "Naderers" que Beethoven detestaba tanto como a los aristócratas mismos, a cuya bolsa tenía sin embargo, que recurrir, porque no había otra y porque el "público" propiamente dicho todavía no era lo suficientemente dilatado para que los compositores pudieran vivir de sus ingresos, aun cuando Beethoven fuese un artista de excepción por lo que se refiere a sus editores. Si en lo municipal la Viena romántica era una ciudad sucia y descuidada, incómoda y hasta cierto punto peligrosa, Berlín era todavía la gran "caserne" de los Federicos, desde el "rey sargento" al "rey flautista". La elegancia urbana o de otra clase que se encontraba en esas como en las demás capitales, más o menos minúsculas, pero todas igualmente pretenciosas, era lo que copiaban de París o de Italia, como el rococó vienés, que le llega de Milán. Muy a disgusto de sus filósofos y

poetas; pero esos tonos no corren por el nivel de la calle y sólo penetran lentamente en la masa burguesa, para la cual la "piedad", el canto religioso, es un medio de penetración cuya agudeza es solamente comparable a su sensiblería, otra arma político-nacional.

En las ciudades del Centro de Europa, Praga, Varsovia, Hamburgo, Franckfort, incluso Dresde, Munich y Leipzig, el tono de vida no es mucho más elevado y como en este tiempo está fraguándose la idea nacionalista, la vida local e intelectual de cada círculo tiene un aire particular que no es todavía "europeo", pero que crecientemente se va alemanizando. Si Hoffmann, en Berlín, aplaude a Beethoven, si Praga es la capital que más entusiastamente acoge el *Fidelio*. Viena aplaudirá también el *Freischütz* que le llega del norte, en un momento en que Spontini reina orgullosamente en la capital prusiana tanto como en la imperial. La división de los espíritus era, todavía, general; pero se notaba más en la política del Estado que en la vida diaria, porque, como dice Walter Goetz[2] "los pueblos de las regiones alemanas y habsburguesas, así como los de Italia, España y en los países nórdicos y eslavos, hallábanse todavía apartados de la política diaria". Poco a poco entraban en sus círculos estrechos las nuevas ideologías; nuevos "estilos de vida" sustituían al francés capitidisminuído que era general en la Alemania del XVIII. La música fué el camino por donde más rápidamente y con mayor penetración entraron estos aires renovadores que van a trazar una diferencia sensible entre el tiempo de Beethoven y el de su coetáneo Franz Schubert; su sucesor realmente, porque su desaparición al año siguiente de la muerte de Beethoven es un hecho accidental y su música menor se escuchaba en la Viena de las tercera y cuarta décadas algo más a menudo que la de Beethoven mismo, sólo apreciado por Schubert en sus últimos momentos, no tanto por la sociedad de los salones burgueses que le comprendía a él, aunque no al gran sinfonista.

Tres músicos que nacen casi juntos y que desarrollan su arte por el mismo tiempo en Alemania y Austria pueden servir para trazar con claridad el ambiente musical y el nivel intelectual y artístico de los países germánicos en la etapa romántica que va desde las postrimerías del arte de Beethoven al amanecer del drama wagneriano. Schubert es el artista típico de la burguesía vienesa, en la Germania del sur; Mendelssohn la figura representativa de la Alemania del norte; Roberto Schumann el de la Alemania provinciana del centro. Schubert, hijo de menestrales humildes; Mendelssohn, el hijo de familia rica en quien la "ilustración" era un deber impuesto por su alto nivel financiero y su educación internacional; Schumann, el muchacho inteligente de provincia que lucha contra el ambiente estrecho, pero de ninguna manera inculto, en el que se desarrolla su adolescencia. La juventud de los tres se desenvuelve en un período que habrá cumplido su transformación cuando aquellos sean ya artistas maduros. Su arte juvenil es una floración de prima-

vera. Cuando prospere, Alemania será ya una "nación" propiamente dicha y su arte será un arte "europeo" en constante intercambio con los avances más decididos de otros países, sea el sinfonismo de Berlioz y Liszt o el pianismo de Chopin, o la ópera de Meyerbeer. Un arte que, en la Música, acapara para sí el espíritu plenario del Romanticismo alemán. Llegado un poco más tarde a la madurez que en los países adyacentes, tiene una vigencia más dilatada y está aún en el apogeo de su efectividad cuando en Francia comienza a palidecer bajo el segundo Imperio y el eclecticismo es la nueva tónica que va a suceder a los impulsos románticos. En Alemania también, un poco más allá de mediar el siglo.

La época que sucede a Beethoven en el Imperio austríaco, la Viena de Schubert, es la que se conoce en el nombre de "época Biedermeier". Se sabe poco que este nombre es más bien peyorativo, porque es el de un supuesto poeta humorista que escribía sus versos en un semanario burgués; un tipo hecho a la medida (y para burla) de los filisteos, como el *Gedeón* español en las primeras décadas de nuestro siglo. "La palabra alemana Biedermeier —añade Walter Goetz— caracteriza la situación política de Alemania hasta mediados del siglo XIX. Trátase de una existencia mezquina, burguesa, satisfecha de sí misma, que casi sin transición entra en contacto con grandes acontecimientos mundiales y trastornadores, habiendo de sentirse sorprendida a sí misma en seguida como parte influyente y actuante en las resoluciones"... "el movimiento de reacción que se inicia en 1815 había intentado reprimir los comienzos de los movimientos en la política interior"... "las constituciones que desde 1816 aparecen en los Estados medios y pequeños de Alemania no pudieron contener la política antiliberal de las dos grandes potencias alemanas", Prusia y Austria; artísticamente, Berlín y Viena. Más musical Viena, más filosóficas e intelectuales las ciudades norteñas. "Así como la "época Biedermeier" expresa todavía el carácter apolítico del pueblo alemán, así también el arte alemán de aquellos días ostenta aún los rasgos de una existencia idílica. Luis Richter dibuja y pinta el feliz hogar del burgués y del aldeano alemán; pacíficos paisajes alemanes en traje dominguero; el buen tiempo viejo de la felicidad. Mauricio von Schwind añade a estas escenas venturosas el humor del crítico benévolo y del escéptico que mira algo más penetrantemente las lontananzas del mundo; pero sigue poniendo el romanticismo de las viejas leyendas ante los ojos de un público que alegremente las contempla. Mientras en Francia y en España el arte participa activamente en los acontecimientos políticos de la nación, en cambio en Alemania es entretenimiento de un público que contempla atónito desde lejos las grandes acciones del poder. Cuando un príncipe como Luis I de Baviera considera el arte como un asunto del gobierno y del Estado, son pocos los que le comprenden y le acompañan; propéndese más bien a la burla del rey despilfarrador y aficionado a todos los estilos, en vez de reconocer en su creación algo del espíritu

de toda la nación. Pero los literatos que se burlan de la pequeña burguesía nacional y combaten el sistema represivo de los Gobiernos prusiano y austríaco han de contar con el desvío y la persecución; por eso se sienten más seguros en el extranjero que en su patria cuando quieren sazonar sus escritos con alusiones políticas. Los patriotas que intentan preparar una nueva Alemania y que dan a la nación los comienzos de una literatura política seria y profunda, pisan un terreno inseguro; la capa de la población que acoje sus pensamientos es todavía delgada, y en cambio la desconfianza vigilante de los gobiernos es muy recia. Sin embargo, la evolución general habría de hacer presa en Alemania. Espíritu incoercible de la época era el que exigía la colaboración de la nación entera en su destino político". Estos tres aspectos tienen otros tantos representantes muy claros en la persona y en el arte de Schubert, como creador de pequeños tipos musicales que satisfacen en su momento a aquella burguesía sentimental y resignada políticamente. Sobre todo en sus "lieder" Schubert muestra con evidencia este aspecto de su misión artísticosocial, y en seguida vamos a ver la razón interna de ese género de arte. Enrique Heine le sigue en el aspecto del artista que hostiga ya a las masas apolíticas y que busca en el extranjero, en París, su seguridad. Sus canciones poéticas tienen en Schumann al músico que les va parejo, y que en sus sátiras contra el filisteo espolea a la masa burguesa, dormida pacíficamente en la contemplación de los fastos cortesanos. Si Mendelssohn es el artista acomodaticio a quien incomodan los movimientos políticos prusianos, que le hacen detestar a la capital, un poco como va a ocurrir pocos años después con Johannes Brahms, su paisano, la inquietud política del artista aparece despierta y vivaz en Ricardo Wagner. Su colaboración, más tarde, con Luis II de Baviera significa, no tanto un gesto oportunista como el reconocimiento de aquello que no se quiso reconocer en su tío, el rey Luis I, el rey afanoso de hacer de Munich una segunda Atenas, mientras que el sobrino, idealista y soñador al más puro estilo romántico iba a convertirse, bien que de un modo episódico, en el instrumento de los sueños wagnerianos de un arte nacional. Hemos de hallar renovadas estas ambiciones, que ya hemos encontrado antes en el mismo Beethoven; pero al hablar ahora de Franz Schubert y ver en él al artista pequeño-burgués a la manera vienesa —sin embargo, al artista profundamente representativo de la tradición sentimental alemana y de su lirismo hondamente nacional—, ha de ser desde este punto de vista íntimo, inconsciente, como hemos de enfocarlo.

Franz Peter Schubert, penúltimo entre los catorce hijos de un maestro de escuela descendiente de campesinos moravos, nació el 31 de enero del mismo año en que, meses después, nacía en Bérgamo Gaetano Donizetti. El siglo XVIII estaba terminándose: en ese año de 1797 Beethoven, que contaba

veintisiete de edad, terminaba su primera Sinfonía y la *Sonata Patética*. Las puertas se abrían así al nuevo siglo, que estaba al llegar y de cuya juventud más fragante es símbolo la música de Franz Schubert. Familia prolífica en la cual los hijos muertos en flor fueron los más. La estrechez económica se aliviaba con ello en la medida con que aumentaban las penas; pero como entre el nacimiento del primer hijo y el de Franz media no menos de trece años y aquellos niños murieron casi todos en muy temprana edad, parece que su llegada a este mundo, en el arrabal vienés de Lichtenthal, así como la de su hermano Fernando, dos años antes, fuera la alegría del humilde hogar que formaban un maestro y una joven cocinera —como la madre de Beethoven—, que procedía de Silesia. La escuela en donde el padre daba sus enseñanzas elementales a los muchachos del suburbio llevaba el nombre de "Los doce santos ayudantes", a uno por hijo. La calle donde Franz Peter nació, se llamaba, en aquel tiempo, "Auf dem Himmelpfortgrund", el sitio donde se abre la puerta del cielo, aunque sólo abriese la de un barrio de lavanderas. La madre de Franz murió cuando él tenía quince años. El padre volvió a casarse y le dió cinco hermanos más: como en la casa de Bach, en Leipzig, todo se volvía, en la de Schubert, muertes, nacimientos y música. Los dos hermanos mayores, Ignaz y Ferdinand, ayudaron al padre en su oficio escolar; el segundo se distinguió en él. Franz padre tocaba el violín y enseñó lo que sabía a los dos hijos mayores y a Franz mismo; pero Ignaz, que le llevaba trece años, tocaba también el "klavier" y Franz, desde los seis años, en el año musicalmente fértil de 1803 (Berlioz, Glinka y Lortzing nacieron en él) comenzaba a tocar algo en ese instrumento que podía ser aún algún viejo clavicordio o acaso un pianoforte. Las disposiciones musicales de Franz eran indudables; con ello, el maestro del coro de la parroquia, Michael Holzer, le enseñó el canto, el bajo cifrado y, a los instrumentos anteriores, añadió la enseñanza del órgano. El niño cantaba lindamente al cumplir los once años. Examinado por Salieri y otros maestros, es admitido en calidad de corista en la escuela "imperial", porque la había fundado José II, guardándola el nombre que llevaba anteriormente cuando había sido escuela de jesuítas con el título de "Der Convict"; triste, oscuro edificio con aulas estrechas y exiguas ventanas, que todavía existía hace algunos años.* Aunque Franz llevase en secreto alguna composición suya a la escuela, continuaba escribiendo sus ejercicios de armonía, que Salieri corregía no muy detenidamente; pero en la biblioteca de la escuela había muchas partituras de viejos autores italianos y, sobre todo, las de Gluck, que tocaba ante otros muchachos. Entre ellos estaba alguno como Joseph Spaun que será uno de los grandes amigos de Schubert y que en esta época, ocho años mayor que él, dirigía la orques-

* Las viejas ventanas altas dejaron paso más tarde a las actuales, bastante mayores.

ta del Convict. Un grupo de amigos se formó en torno de él y de Schubert cuando comenzaba a ganar reputación como ejecutante en el clave; reunión que no fué sino la primera de las que van a hacerse famosas al hablarse de Schubert y de las cuales él era el alma, ángel y demonio por turno.

Las "Schubertiaden", en efecto, dejaron memoria y ellas son el mejor retrato que puede trazarse de esta época en la Viena Biedermeier: época que tuvo una pluma y un pincel amables y delicados en los de Moritz von Schwind, cuando en su edad madura evocaba con nostalgia, muy alemana, los recuerdos de una juventud que había compartido, con Schubert y con sus amigos, las delicias de la vida en el "buen tiempo viejo". Schwind, un poco más joven que Schubert, se hizo el ilustrador ideal de las escenas típicas de la vida austríaca en los primeros años románticos; algún cuadro suyo como el que representa la "Promenade" vienesa, en 1827, es ejemplar del estilo Biedermeier, antes de que se dedicase a pintar al fresco, en su manera dulzarrona, no sin cierto encanto, las mansiones de los nobles alemanes, empezando por el Palacio Real de Munich y, finalmente, el "foyer" de la Opera de Viena, que llenó de escenas de *La Flauta Encantada.* Moritz von Schwind vivió muchos años más que el músico y su pluma se enternece cuando dibuja las escenas en las gasthaus del "Schwarze Katze" o del "Schalcke", el caracolito, o en las afueras, bajo el emparrado, donde se pinta a sí mismo con Schubert, Lachner y Bauernfeld, o cuando todos ellos con el tenor Vogl, que era el intérprete incomparable de los lieder, dan una serenata a alguna bella, quizá a alguna de las "cuatro Musas" o las "cuatro Gracias" de la familia Frölich, y otras escenas más en las que Schubert y alguno de los Lachner son el centro emocional. Una hay notable, porque contiene a las gentes famosas en el momento, que se reunían en torno del joven músico, ya predilecto en los salones vieneses, de los cuales el de la familia Frölich o la familia Hönig o el respetable Josef R. von Spaun, eran donde el músico de los lieder y de las pequeñas piezas para piano reinaba en dictador y adorable tirano y donde él, a su vez, encontraba las mejores inspiraciones femeninas. Schwind reunió en torno suyo, en el salón de los Spaun, hasta cuarenta asistentes a quienes preside el retrato de Carolina Esterhazy, acerca de la cual se hizo la historieta de la inacabada *Sinfonía en si menor.* Preciosas muchachas: la hija de los dueños de la casa, las dos Hönig, Teresa y Ana, María Ottenwalt, Justina von Bruchmann, hijas de distinguidos funcionarios y comerciantes; Cunegunda Vogl, la esposa del gigantesco tenor al lado del cual se pintaba a Schubert como un perrillo faldero, se agrupaban en torno del piano "grand" donde Schubert toca el acompañamiento de alguna de sus canciones, que Vogl interpreta. La concurrencia masculina era asimismo la flor y nata de la sociedad Biedermeier, altos empleados de la administración pública, oficiales, estudiantes y, entre aquellos, a lo menos un nombre conocido, porque fué el de uno de los amigos de Beethoven: Karl Pinterics. Los artistas no faltaban,

naturalmente: músicos, pintores y poetas que son como la primera floración en los campos románticos: los hermanos Lachner, músicos de consideración, uno de los cuales, Franz, había llevado con Czerny, Grillparzer y Schubert, entre otros, los cordones del sarcófago que conducía al cementerio el cadáver de Beethoven. Cerca de Ignaz y Franz Lachner, están el pianista Josef Wahn, el crítico y libretista Ignaz Franz Castelli, cuyo argumento para la ópera cómica de Weigl *La familia suiza* ("Schweizerfamilie") le dió una popularidad grande, así como su adaptación de las óperas de Meyerbeer, *Los Hugonotes* entre ellas. Castelli dió a Schubert el libreto de su opereta *Die Verschworenen* o la *Häusliche Krieg.* Con él se ve al crítico de pintura Franz von Bruchmann y a los pintores Schnorr von Carosfeld, pintor de historia y padre del futuro famoso tenor, intérprete del *Tristán,* August Wilhelm Rieder; Leopold Kupelwieser, Antón Dietrich, el mismo Moritz von Schwind, y, entre los poetas, Franz von Schober, un tanto "amateur", hijo distinguido de una familia sueca, amigo íntimo de Schubert y que con los poetas allí retratados, Grillparzer, Bauernfeld y Mayrhofer dieron a Schubert sus poemas. El huésped mismo, von Spaun, también es uno de los poetas a quienes Schubert pone en música, como los de algún otro amigo, Heinrich y Josef Hüttenbrenner, hermanos de Anselmo, que había sido discípulo de Salieri y amigo de Beethoven. Nombres secundarios entre la inmensa cantidad de poetas que Schubert musicó y en la cual entran los nombres más altos de la poesía alemana prerromántica, juntos al de Shakespeare, que se difundía en Viena a la par que los de Klopstock, Goethe y Schiller, o Walter Scott y Ossian, y aun Pope. De todos se hablará más tarde. Aquellos, con algunos más de quienes la Historia no guarda el nombre, entre los más queridos para Schubert, organizaban en alguna de sus casas las "Schubertiaden" con música y danzas, o se trasladaban a la Kermesse de Brigittenau, a Leopoldstadt, o a las praderas de Atzenbruck, violín y meriendas. Schubert pagaba su escote en especie: "marchas, mazurcas y valses", alguno de los cuales se imprimió con el título de *Atzenbrucker Tänze.*[3] En la general algazara, el nombre mismo de Schubert se perdía. Se le llamaba "el tirano", "el molinero", sobrenombre que le venía del Convict, donde se había presentado con el traje azul obligatorio demasiado pálido y blanquecino, "Bertl", por la última sílaba del apellido en disminución, "Schwammerl", esponjita, por su capacidad absorbente, y porque aludía a su figurilla chaparra, gruesecilla, como una pequeña seta, que es lo que ese vocablo quiere decir también; en fin "Canevas", parodiando a su muletilla *Kann er was?,* "¿puede hacer alguna cosa?", que él profería siempre que le presentaban a un nuevo aspirante a las tertulias musicales, poéticas y danzables. El vals reinaba en la Viena Biedermeier con la exclusividad del minueto en las generaciones anteriores. De la vecina Polonia vienen otras danzas que van a hacerse populares también por toda Europa: la "mazur", "mazurka", y la "polska"; la "polka" y la mazurca madrileña que van a alter-

nar en los suburbios con los valses, la "redowa", de neta estirpe vienesa y el "chotis", el "schottische", que, sabe Dios por qué, se convirtió al "casticismo" de los bailes de criados y de horteras de la Fuente de la Teja, en la metrópoli española. No ya en tiempos románticos. Cuando eso ocurre, el Romanticismo había batido sus alas y se había evaporado entre el humo de las fritangas. El vals, el mismo vals noble y sentimental, en Schubert, había ido descendiendo tras de Josef Lanner a Johann Strauss, padre, cuya imagen en bronce, su violín al hombro, acompaña en el cementerio central de Viena los despojos mortales de Beethoven y de Schubert, una vez exhumados de su primer albergue, donde yacían casi juntos, en el camposanto de barrio de la Wahringstrasse.

El salón de la escritora Carolina Pichler era, sobre todo, un salón literario, más lujoso que el que tenía en Berlín Rahel Levin, pero en el que, como ésta, había visto desfilar ante sus pinturas "naives" de Rieder, Daffinger, Kriehuber o Telscher, pintores a la moda Biedermeier, y ante los marcos ovalados en madera negra que rodeaban a siluetas cortadas a punta de tijera —moda no menos peregrina y no menos alemana en la que Goethe mismo había incidido—, a gentes de tan alto viso como Madama de Stäel cuando en 1808 fué a Viena con Schlegel; Tieck, Carlos María Weber, Jacob Grimm, Clemens Brentano y su hermana Bettina... La Pichler tenía correspondencia con Goethe, como la Brentano, y dió a Schubert algún texto para sus lieder. Franz la había conocido en casa de Matthäus von Collin, hermano del autor del libreto para el *Coriolano* de Beethoven, y que también fué autor de algunos textos musicados por Schubert. En su casa se encontraba a gente de tan alto viso como el orientalista Hammer-Purgstall, el conde Moritz von Dietrichstein y el patriarca de Venecia Ladislaus Pyrker, poeta a sus horas, que no dejó de colocar un par de poesías a Schubert. Entre los muchos concurrentes al salón de la Pichler, Schubert pudo ver allí a Zacharias Werner, que estaba entonces en el apogeo de su celebridad, a Spohr, Adam Muller, a la Schroeder-Devrient, a otros más. Puramente musicales eran las reuniones en casa de los consejeros Ignaz Mosel y Raphael Kiesewetter o en la de los Sonnleithner, donde se tocaba música de cámara y sonatas de piano. En la casa de Frau von André, Carl y Josef Czerny, el violoncelista Linke, Umlauf, Schubert y algunos cantantes hacían música hasta la media noche.[4] Grillparzer era sobrino de los Sonnleithner y en casa de uno de ellos, Leopoldo, escuchó por primera vez a Schubert y a Vogl alguna de sus propias canciones. Las bellas Frölich, la Hönig, la actriz Sofía Mueller, el empleado público Witteczek recibían también en sus salones, entre tantos otros que se disputaban la visita del joven compositor al que artistas o burócratas, "komerzienrath" o filósofos, adoraban. Pero él prefería "La caverna de Ludlam", que era en la Viena romántica lo que los "Caveaux" parisienses y luego los "cenáculos". La concurrencia, allí, era principalmente de gente bohemia y cada cual

tenía su seudónimo como en las Academias italianas. Grillparzer era Sófocles de Istria, Carlos María von Weber se llamaba el Lear de los neosalvajes. Castelli, desde 1810, había fundado tan honrosa corporación dándola el nombre de un drama del poeta danés Oehlenschlaeger[5] y dividiendo a los concurrentes entre "cuerpos", que eran los habituales, y "sombras", que eran los aspirantes; Schubert figuraba entre estos. Pero la policía temió que aquella reunión alegre fuese el foco de alguna conspiración y cerró el local a raíz del Congreso de Viena.

Schubert asistió al colegio y a la música del Convict (en cuya orquestita figuraba como violinista y a veces como director suplente) hasta el año 1812, en que su voz se muda y en el que muere su madre. Por esta fecha había escrito ya sus primeros cuartetos, destinados a ser tocados en la casa familiar, y algunas canciones que datan del año anterior, mientras que una *Fantasía* para dos pianos data de 1810. Al ras de sus dieciséis años intenta probar su suerte con una ópera de magia de Kotzebue, que se titulaba *Des Teufels Lustschloss*. De este año, 1813, es su primera sinfonía. Sus estudios con Salieri prosiguen. Su padre vuelve a casarse: año lleno de emociones que se hace prosaico al siguiente, porque su padre no quiere oír de profesionalismos musicales, que dan poco dinero, y prefiere que Franz lo ayude en su escuela de Santa Ana. El encuentro de Franz con Mayrhofer, sin embargo va a poder más. Tres cuartetos de cuerda, varios lieder, entre ellos *Am See* y *Gretchen am Spinnrade*, deciden la suerte del joven músico. En 1815, a los dieciocho de su edad, escribe sus segunda y tercera sinfonías, tan distantes aún de los lieder como el *Erlkoenig*, la *Heidenröslein*. De varias operetas sin gran personalidad, aun más convencionales que las sinfonías, pero de un trabajo no tan escrupuloso, conviene a lo menos recordar el título, de un españolismo a la moda, tal el de *Fernando* y *Die beiden Freunde von Salamanka*. Más importantes son los "melodramas" *Der vierjährige Posten*, con texto de Körner, y *Claudine von Villa Bella* de Goethe. Schubert comienza su carrera ascendente. Las sinfonías 4 y 5 vendrán, juntas también, en 1816, con alguna música de iglesia, la cantata *Prometheus* para el jubileo de Salieri, que ese año cumplía sesenta y seis de edad. Emancipado de la casa paterna, Franz se va a vivir con su casi homónimo Franz von Schober, que apenas tiene un año menos que él. Al año siguiente, cuando Franz cumple veinte, conoce a Vogl y su fama está hecha. No va a vivir muchos años más. Presintiéndolo, su vida es un vértigo de creación incesante, de belleza cada vez más profunda y más rica. A pesar de sus amigos pudientes y de sus editores, la pobreza le hostiga constantemente; vive mal, miserablemente. Algunas excursiones, no muy lejos, a Zelesz o Zsliz, donde los Esterhazy tienen su mansión (1818 y 1822) y en donde se sitúa la supuesta escena de amor con Carolina, la hija del conde, que tenía diez años menos que él; Salzburgo; las "tournées" con Vogl, Gastein, Graz, son todos sus viajes, sus mayores satisfacciones también;

pero Schubert, hombre de ciudad, echa de menos a Viena y sus tertulias. Cuando regresa, lo hace aún más contento que cuando había salido. Desde 1823 se siente enfermo y conoce el hospital. En 1824 dice que cree haber perdido la salud para siempre. La idea de la muerte le acosa; su presentimiento late en varias de sus obras que van a venir poco después. Cuando va a visitar, por la primera vez en su vida, a Beethoven moribundo, con Anselmo Huttenbrenner y Schindler, otra vez con Josef Huttenbrenner y Telscher, ya sabe que él va a seguir de cerca al magno sinfonista. Ahora es cuando lo comprende plenamente, después de que, cuando muchacho, repetía los juicios en boga, los de Salieri, probablemente, que lo encontraban lleno de "bizarreries", "donde se une lo trágico a lo cómico, lo agradable a lo repelente". Opinión de niño (era en 1816) que no tiene en los oídos sino a Mozart, el divino. Pero en 1828, va a escuchar con Carl Holz el Cuarteto en *do sostenido menor*. Tal congoja le sobreviene que Holz se asusta. Le quedan pocas semanas de vida. En el entierro de Beethoven había brindado por el primero que cayera y el primero en caer fué él mismo. Cuando se hizo el inventario de las pobres cosas que dejaba, un enorme paquete de "papeles viejos" se tasó en ocho chelines. Los papeles viejos eran casi toda su gran música; sus obras grandes, inéditas o casi inéditas; desde luego, olvidadas. Su hermano Fernando y Roberto Schumann van a devolverles la vida.

Félix Mendelssohn nació en el año en que murió Haydn. Si ello no hubiera ocurrido unos meses antes de morir el gran "clásico" vienés, y si creyésemos en la reencarnación de las almas, la de Haydn habría encontrado apacible acomodo en el cuerpo ágil y elegante de Mendelssohn; cuerpo y alma en perfecta armonía. La "Fisiognomia" de Lavater, que por entonces estaba en plena boga (los *Physiognomische Fragmente*, neto anticipo de la ciencia romántica, datan de 1778) habría podido equivocarse al sacar conclusiones tras de examinar el rostro de Schubert. No habría errado al hacerlo con Mendelssohn, cuyo "espejo del alma" era tan elocuente como el de Beethoven mismo; hosco y profundo el del gran sinfonista; agradable y superficial el del joven músico del Norte alemán.

Cuando Mendelssohn nace, su país prusiano pasa por momentos amargos. La vieja hostilidad entre la capital de Prusia y la del Imperio se enconaba tras de las derrotas germánicas con las que comenzaba el siglo de Napoleón, y que si dieron al traste con el Sacro Imperio Germano Romano en el sur, eran, para el norte prusiano la ducha fría que apagaba, por el momento, las flatulencias nacionalistas del prerromanticismo hostil a la Aufklaerung y al lirismo patriótico a la Klopstock con sus énfasis "de gloria milenaria, su frente consagrada", "lleno, hinchado, envanecido de su sentimiento de ser un alemán";[6] hinchazón basada en el orgullo gratuito de sus virtudes negativas, que,

por entonces, consistía tan sólo de renegar de la civilización que países más viejos que Alemania en la historia de la cultura le habían llevado a torrentes, incluso a Klopstock mismo. Infatuado por la corriente del patriotismo fetichista, que tenía su razón de ser en su novedad como sentimiento, Lessing exclamaba en su *Minna von Barnhelm:* "¡indíquenme qué producción del viejo Corneille yo no me atreva a hacer mejor!" Desgraciadamente para la *Dramaturgia Hamburguesa,* nadie hubo que hiciese a Lessing esa indicación. Sin tan enconados motivos, los españoles de ese tiempo no eran menos presuntuosos, y alguno hubo, como Romea y Tapia, que creía que cualquiera de sus comedias valía por media docena de las de Molière. Pero el español tenía una base sobre la que fundar su orgullo de escritor nacional, que era el teatro de Calderón, el cual sirve a los alemanes para enfrentarlo contra el francés; argumento que puede favorecer el patriotismo literario de los españoles, pero no se ve cómo puede favorecer el de los alemanes, carentes de toda tradición teatral, y que para encontrar una raíz tradicional germánica tenían que remontarse a la Edad Media. Todo el orgullo patriótico de los alemanes, desde Klopstock, consistía en que "no hablaban semirromano como los franceses";[7] pero como su idioma no les había servido hasta entonces para decir algo de las admirables cosas que los idiomas semirromanos, y el romano también, habían estado diciendo desde hacía siglos, resultaba que su satisfacción nacional no era de índole más elevada que la de un polinesio o un patagón por el hecho de hablar sus idiomas, nada semirromanos. Arturo Schopenhauer es quien levantará s uvoz contra el patriotismo vacuo, cuyos móviles son el resentimiento y la sensación de inferioridad que agudizan las victorias napoleónicas en los países germánicos. Luchar contra la fuerza opresora es noble y legítimo. Subvertir los papeles y creerse superior por el hecho de hallarse debajo de la planta de un conquistador (en lo cual los germanos no hacían sino recibir la respuesta a su larga historia de invasiones en pueblos infinitamente superiores a ellos) es una teoría ridícula que ha causado males gravísimos a Alemania durante los últimos siglos. "El honor nacional, dice Schopenhauer, no consiste solamente en la opinión fundada de que esa nación merece la confianza de la comunidad de pueblos, sino en la idea de que es lo suficientemente fuerte para que se la tema. El honor nacional combina, pues, el punto de honor burgués con el del honor caballeresco".[8] Es decir, el filisteo investido de la prosopopeya medieval. Es la psicología del alemán del norte, en el siglo XIX naciente, frente al burguesismo amable y apolítico del vienés.

Pero desde la paz de Luneville, en 1801, que es la ruina del Sacro Imperio Romano Germánico, y de la batalla de Austerlitz, que obliga a Prusia en 1805 a firmar el tratado de Schoenbrunn, los prusianos sienten más amarga su derrota cuando Napoleón hace que se ejecute al librero Palm, de Nuremberg, por haber publicado algunos folletos que estimó injuriosos. Otras

razones, con esa, hacen que Prusia declare de nuevo la guerra a Napoleón, lo cual tuvo nuevos resultados catastróficos pues que las tierras entre el Rin y el Elba pasarán a la jurisdicción napoleónica tras la llamada paz de Tilsit. Una reorganización interior de Prusia se imponía; su hombre fué el barón de Stein, quien alienta la rebeldía contra el poder francés. La Universidad de Berlín se funda bajo este estado de espíritu y sus principales profesores son (en 1810) Humboldt, Niebuhr, Schleiermacher y Fichte. Los desastres de Napoleón en Rusia hacen de Stein el hombre del momento. En 1813 Federico Guillermo III, el rey de la IXª Sinfonía, sale de Breslau con un ejército de gentes bisoñas reclutadas apresuradamente y en calidad de voluntarios. Federico Guillermo se dirige a "su ejército" y en seguida "a su pueblo", lo cual era una novedad enardecedora; crea la "cruz de hierro" y en tres días de octubre la "batalla de Leipzig", que se consideró como una "batalla de las Naciones", arroja a Napoleón de Alemania. Prusia ha recobrado su libertad, pero el pueblo prusiano no se conmovía aún por ello. Stein hablaba y escribía en francés: Goethe decía que su mejor época creatriz se comprendía entre los años 1806 y 1813 y, dicen los historiadores más acentuadamente germanizantes, "las muchedumbres nada supieron del odio francés ni de la pasión nacional que por esos mismos años hacían arder a España".[9] "Alemania, en su vasto conjunto, soportaba la servidumbre... hubiera sido imposible desencadenar allí una sublevación de las masas. La rebelión, cuando fatalmente llegó, fué obra de la clase culta, de la juventud académica". "La guerra de liberación no trajo para Alemania lo que los patriotas esperaron de ella y (añade Haller) no podía ser de otra manera".

Los comienzos de la carrera, tan fácil y triunfante de Mendelssohn, son un ejemplo claro de ese estado de sentimiento y de la falta de solidaridad de un joven artista como él, descendiente de una familia intelectual muy afamada, hijo de ricos negociantes, respecto de la inquietud o de la propaganda patriótica de otros jóvenes intelectuales con los cuales Mendelssohn se codea en los grandes centros de enseñanza para recibir solamente una sensación de disgusto en el medio ambiente berlinés, que desdeña, y del que se abstrae para retirarse en la bella mansión de la Leipziger strasse y componer una música que su maestro Zelter, el amigo de Goethe, hombre cercano ya a la sesentena, le hace concebir fuera del tiempo y del espacio; impasible ante las inquietudes nacionales, desdeñoso para la trompetería patriótica y su propaganda desde las aulas académicas. Música clara de contenido, perfecta de forma, impecable de técnica desde sus años de adolescente, fría en sus sentimientos, amable y elegante; de una procedencia clasicista que ignoraba aún la tradición alemana de los maestros del Norte. Y, a pesar de ello y de ese olímpico desdén hacia el medio que le rodeaba y del cual le aislaban tanto Zelter como su condición de burgués rico, Mendelssohn fué uno de los primeros en sentir la voz popular a través del *Freischütz* de Weber, que se estrena en Ber-

lín cuando él tiene apenas doce años y compone su Cuarteto (con piano, en *do menor)* Op. 1, mientras que más tarde, al llegar a la veintena, será él quien reivindique en Juan Sebastián la tradición musical del norte alemán al revivir la *Pasión según San Mateo* que dirige en una solemnidad cuya repercusión fué histórica. Era el año 1829. Félix cumplió veinte y en el mes de agosto escribía desde el país de Gales: "¡Nada de música nacional! ¡Que diez mil diablos se lleven toda nacionalidad!" Félix se quejaba de la música popular, con que, impenitentemente, se le obsequiaba en arpas y organillos, con pretexto de sus "melodías nacionales" a las que califica de infames, vulgares y desafinadas.[10]

La carrera musical de Mendelssohn, que se desarrolla en pleno hervor romántico, guarda una continencia y un sentido de la proporción que proceden de su educación clasicista en todos sentidos; un tono internacional más que local; un gusto por los viajes al extranjero, a Inglaterra principalmente, que no hace por afán de lucro, porque, como los jóvenes románticos franceses, Mendelssohn desdeñaba también el dinero considerado como tasa de su producción artística, lo cual ocasiona que se diga de él que es un "amateur", aun cuando su técnica sea de tan acrisolada perfección que, de rechazo, será la que le acarreará nuevas críticas impertinentes por parte de quienes ven en esa perfección una muestra de espíritu mediocre. La estimación de Mendelssohn, en efecto, ha pasado, alternativamente de uno a otro polo y su arte ha sido ensalzado tan por lo alto como se le ha denigrado hasta lo más ínfimo, incluso por Ricardo Wagner en su oficio de director de orquesta. No es de extrañar que en la contienda de opiniones salga a relucir la genealogía israelita de la familia Mendel, después Mendelssohn y más tarde Mendelssohn-Bartholdy, a cuya última rama pertenecía el músico.

De cualquier modo, Mendelssohn es un ejemplar elocuente del artista romántico del norte de Alemania, intelectual, sagaz, metódico, cuyo sentimiento nacional, si existe, es inconsciente e involuntario, sin matices característicos, a diferencia del alemán de la burguesía vienesa que era Schubert y del de la burguesía centroalemana que era Schumann. La familia Mendelssohn arranca de una figura de relevante importancia en la filosofía neoplatónica: Moisés Mendelssohn, hijo de un cierto Mendel, pobre maestro de escuela judío de Dessau, a orillas del Elba. Moisés se construye su apellido con la desinencia patronímica y se hace famoso por su *Phedon* que es un trasunto del diálogo platónico del mismo nombre. A los catorce años se había trasladado a Berlín y en 1762, cuando tenía treinta y tres, se casó con una señorita Gugenheim de quien tuvo seis hijos. El tercero de ellos fué Abraham Mendelssohn, que tomó el nombre de Bartholdy, junto al familiar, al convertirse al catolicismo, apadrinado o aconsejado por Simón Bartholdy Gugenheim, su tío, cónsul general en Roma y en cuya Casa Bartholdy, sobre el Monte Pincio, pueden ver todavía los visitantes y admirar en ella aún los

frescos que mandó pintar a Cornelius, Overbeck y Schnorr von Carosfield entre otros, a más de la rica colección de pinturas y obras de arte que Simón había atesorado con un gusto de alta calidad.*

Abraham fué el padre del músico. Se había casado con Leah Salomón, y Félix fué el segundo de los hijos, nacido, en la ciudad libre de Hamburgo, el día 3 de febrero de 1809. Su nombre completo era el de Jakob Ludwig Félix. Abraham había trabajado en París como cajero de una casa de banca y más tarde compartió este negocio con su hermano mayor, José, en Berlín, trasladándose poco después de su matrimonio a Hamburgo, más favorable para sus intereses. Félix nació en una casa de la Brunnenstrasse donde un año después iba a nacer también Ferdinand David, el amigo de toda la vida de los Mendelssohn y músico de considerable interés en el momento. En Hamburgo nacieron las dos hermanas de Félix, Fanny y Rebeca; pero la vida en la ciudad se hizo intolerable tras de la ocupación francesa y la familia decidió trasladarse a Berlín poco después de nacer la segunda, en 1811. Abraham montó allí su casa de banca. Pocos días después de la batalla de Leipzig nacía en Berlín el cuarto y último de sus hijos, Paul, que continuaría las tradiciones bancarias de la familia y que habría de casarse con Albertina Heine, familia de larga amistad con la de los Mendelssohn.

Los cuatro hermanos tuvieron una infancia feliz en los hermosos edificios donde Abraham los había instalado. En aquella época, la casa de Berlín tenía unos jardines extensos que permitían jugar a los muchachos sin necesidad de acudir a parques públicos, donde se habrían mezclado a las criaturas de su edad, lo cual evitó Abraham poniéndoles tutores y maestros particulares. Las primeras muestras de la literatura romántica alemana constituían sus lecturas desde muy temprano, y Sebastián Hensel dice en su obra sobre *The Mendelssohn Family*[11] que estas lecturas consistían en los libros de Lessing, *Werther*, el *Fausto*, Juan Pablo Richter y Shakespeare en las traducciones de Schlegel y Tieck, de cuya comedia *Midsummer-night's dream* va a dejar pronto el joven Félix un testimonio inolvidable.

Abraham Mendelssohn, "el hijo de su padre y el padre de su hijo", como él decía, debió de ser hombre de capacidad musical, porque Félix menciona el juicio exacto con que comentaba sus obras desde una primera audición, señalando indefectiblemente el punto flaco, si lo había. En los demás aspectos de la vida, Abraham fué un hombre de juicio sereno, equilibrado, y una gran rectitud que motivó la admiración, la adoración inclusive, por parte de Félix, cuya conducta futura, irreprochable y "gentlemanlike", fué la primera y más esencial herencia paterna. Hiller, que conoció a la familia desde la infancia de los cuatro hermanos, pondera la gentileza de maneras, la delicadeza y suavidad de la madre, que se refugiaba en una discreta penumbra. Mujer

* Bartholdy escribió además un libro sobre la guerra de los paisanos del Tirol, que Heine encomia en el segundo volumen de su *Reisebilder*.

práctica, de un sentido inequívoco de la realidad, fué la directora de la educación de sus hijos. Félix heredó, asimismo, de ella esas cualidades que no perdió nunca, ni aun en los momentos, raros en él, de entusiasmo. Parece que tenía cierto talento musical; los dos hijos mayores, Fanny y Félix, comenzaron con ella el estudio del piano. Sus lecciones fueron curiosas en sus comienzos, porque se limitaban a ejercicios de cinco minutos, progresivamente dilatados. Cuando la familia visitó París en 1816, a donde Abraham y su hermano José habían sido comisionados para liquidar las indemnizaciones de guerra, Félix tocaba ya lo suficiente, a sus siete años de edad, para ser encomendado a la tutela de María Bigot, pianista notable y mujer interesante, cuyo nombre, Bigot de Morognes, debía a su matrimonio con el bibliotecario del Conde Rassumowsky, que había pedido a Beethoven sus tres cuartetos Op. 59. Madame Bigot, había conocido en Viena desde 1804 a Haydn, a Salieri y a Beethoven, para quien había tocado alguna música de él mismo, a quien enterneció hasta las lágrimas. Beethoven pareció interesado por la interpretación de una de sus sonatas que le hizo oír Madame Bigot y en la que ella ponía una nota personal. Parece también probable que ella fuese la primera en leer en el original manuscrito, y a primera vista, la *Sonata Appassionata;* todo lo cual, y la consideración que Félix le dedicaba, hicieron de ella una pianista y profesora muy solicitada desde su instalación, en 1809, en la capital francesa, donde dió a conocer alguna música para piano de Beethoven, elogiada como intérprete y ejecutante por Cramer, Dussek y Clementi. Sus lecciones comenzaron después de que, en 1812, Monsieur Bigot cayó prisionero en Milán. Cuando, tiempo después, Mendelssohn padre volvió a encontrarla en julio de 1820, en deplorable estado de salud, recuerda la frase malévola de Heine, quien decía de ella que "era lástima que un alma tan bella se alojase en un cuerpo tan lamentable". No habían transcurrido dos meses y Madame Bigot pasaba a mejor vida.[12]

Los trabajos de composición comienzan con Zelter al año siguiente, una vez regresada la familia de su corta expedición a París. Félix tiene ocho años y su educación general va a ser organizada con maestros particulares como Heyse, el padre del novelista, en lo referente a gramática y literatura. Al tiempo que Zelter le inicia en los misterios del "generalbass", el discípulo preferido de Clementi, Ludwig Berger, a quien aquel se llevó a Petersburgo para completar su educación pianística en un medio en el que destacaban Steibelt y Field, fué el encargado de continuar cultivando el piano del pequeño Mendelssohn y de su hermana Fanny. Zelter era un amigo de la casa. Sus brusquedades con sus discípulos (no con los Mendelssohn) eran comentadas con buen humor, así como su lema favorito: "mientras tenga agua, dejo aparte la cerveza y bebo vino", que no era sino una mala adaptación del proverbio italiano: *chi sa di latino, loda l'aqua e beve il vino.* Para poder comprobarlo se enseña a los niños las lenguas muertas. No mucho tiempo después traducían

a Esquilo. Además, Félix aprendía el violín con Henning, que tenía cierta reputación en la capital, y, para completar la educación, los niños aprendieron dibujo y "pintura del paisaje" con cierto Roesel. Si lo que aprendió no fué mucho, a lo menos fué discreto. Quizá ese pintor modesto supo despertar en su discípulo el interés hacia el "natural", tan importante en la educación romántica y Mendelssohn a su vez supo trasladarlo al arte sonoro en alguna de sus páginas mejor logradas. "Fidelidad y obediencia hasta la muerte" era la ley pedagógica que Abraham había conculcado a sus hijos y, Félix desde luego, la cumplió al pie de la letra.

Los progresos son rápidos. En 1818 lo presentan en público en un concierto de música de cámara, disciplina estricta cuya virtud se dejó sentir claramente, con plena eficacia, en el talento tan temprano de Mendelssohn, para durar toda su vida. En pocos años acumula un número grande de composiciones. En 1821, el año del *Freischütz,* en el que Félix firma su Opus 1 (el Cuarteto en *do menor,* para piano), Zelter lo lleva a visitar a Goethe, que le superaba justamente entonces en no menos de sesenta años. Cuando vuelva a visitarlo algunos años después, en el año en que muere Weber y él compone su overtura para *El sueño de una noche de verano,* apenas cumplidos los diecisiete de edad, el muchacho hará vacilar en sus opiniones al Zeus weimariano tocándole la Sinfonía en *do menor* de Beethoven, que sobresalta al anciano y lo hace tambalearse en su pedestal. Goethe lo recibe porque las cartas en que Zelter describe los progresos de su discípulo muestran un entusiasmo insólito en el viejo pedante que, con Félix, corregían las "faltas de armonía" de Juan Sebastián Bach, conforme Fétis habría de hacerlo con Beethoven. Félix mismo muestra su contento cuando le pesca *infraganti* al gran contrapuntista, y así lo escribe ingenuamente; pero lo importante en ello consistía en que Mendelssohn conocería así a fondo la música del gran "cantor", tan diferente de la suya y de la de los tiempos románticos, pero por la que siente tan viva admiración que, muy joven aún, al ras de los veinte años, exhumará la *Pasión según San Mateo* en la Singakademie de Berlín, en una sesión que se hará célebre y que señala un comienzo en el conocimiento de la tradición histórica de la música en los alemanes de la joven escuela.

Antes de eso, Mendelssohn había comenzado a viajar. De paso para Suiza, siempre con la familia, conoce a Spohr en Cassel, y en Frankfort a Fernando Hiller. Spohr era entonces un compositor de óperas, sinfonías y conciertos en plena fama y en ese año mismo, en que se le había nombrado músico oficial de la corte de Cassel, terminaba su ópera más importante, *Jessonda.* Su conocimiento debió de impresionar a Félix, en su imaginación tan tierna, porque Spohr no hablaba de Beethoven ni de Weber con ternura alguna. En cuanto a Hiller, a quien Schmitt presentaba como su discípulo favorito, era, según Rebeca lo escribe, un muchachito de diez años, de carácter franco y de un talento brillante que Félix apreció mucho desde ese momento

en el que se inicia una amistad de larga duración. Hiller llevó al papel los recuerdos de su vida musical y por ellos conocemos en gran parte al Mendelssohn adolescente y al hombre joven.

Abraham Mendelssohn pone a disposición de su hijo una orquesta casera cuya experiencia habrá de serle de una utilidad invaluable. Las lecciones que poco después recibe de Moscheles, no lo serán menos y también Moscheles, entonces en la plenitud de su juventud y de su talento, será otro de los amigos perdurables de los Mendelssohn. Las composiciones se suceden con rapidez, en su escritura limpia, sin una enmienda ni tachadura, como su escritura literaria, de una grafía menuda, apretada pero clara, muy semejante a la de Wagner mismo, aunque entre ambos no hubiera la menor semejanza de carácter. Como carácter personal, como músico también, Félix va formándose rápidamente. A los quince años está casi maduro, y en ese año, que va a ser decisivo para él, empieza su estudio de las obras de la última época de Beethoven, que Mendelssohn analiza con ahinco hasta saberse de memoria, nota por nota, la Novena Sinfonía, aunque confiese que no es la música de su predilección. Quizá lo decía para satisfacer a su padre, que le reprochaba ese estudio; pero cuando en 1825 Abraham lo lleva a París, Félix conocía del gran sinfonista, que estaba entonces a las puertas de la muerte (y cuyas últimas obras no se habían publicado todavía) mucho más que lo que sabían de él los músicos a quienes conoce en la capital francesa, desde Cherubini, —al que de fuerza tenía que agradar con su técnica fina, meticulosa y académica—, a todos los compositores que eran la crema del París romántico, Rossini y Meyerbeer entre ellos, y en seguida los pianistas Hummel, Onslow, Herz, Halévy, Kalkbrenner, Moscheles también; los violinistas como Rode, Kreutzer, Baillot: no esta vez a Berlioz, a quien encontrará pocos años después en Roma. Sus cartas de ese momento comentan sin disimulo la ignorancia de todos ellos respecto de la música alemana. Curiosamente, Mendelssohn emprende entonces la composición de una operita en dos actos y, como el Liszt infantil, recurre a un libreto "quijotesco", que esta vez son *Las Bodas de Camacho* (texto de Klingemann), que intentará representar, y que Spontini, el pontífice de la influencia lírica en Berlín habrá de impedirlo. Al regreso de París es cuando ocurre la segunda visita a Goethe. Una vez en Berlín, algo importante ocurre. Ya no vivirán en la hermosa casa de la abuela en la Neue Promenade, sino que se instalarán en la Leipziger Strasse. Ese acontecimiento y la composición de *Die Hochzeit des Camacho* señalan el paso de la adolescencia de Mendelssohn a los primeros años de su juventud. En ellos, su carácter está ya formado; conoce bien su técnica; los primeros destellos de un genio, fácil y amable, pero auténtico, aparecen. El Octeto op. 20 y el "scherzo" del *Midsummer night's dream* señalan el comienzo de esta etapa que va a llenarse rápidamente de obras de alta categoría en la producción de Mendelssohn; con nuevos viajes en los que su celebridad se extiende en tér-

minos de gran repercusión: todo ello para afirmar una personalidad que sin tener acentos muy acusados ni los aires geniales que el tiempo pedía, va a satisfacer hasta su plenitud a cierta clase de público en Alemania y en Inglaterra sobre todo; un público principalmente burgués, para quien la moderación de Mendelssohn hacía transigir con el Romanticismo, al que no podía sustraerse, pero cuyas esencias eran demasiado fuertes. Mendelssohn sabe aguar el vino sin que éste pierda su aroma. No trastornará las cabezas ni alterará el pulso, pero hará más sensible la alegría de vivir... bien. La primera visita a Inglaterra data del año de su dirección de la *Pasión según San Mateo*. Al año siguiente, en 1830, Mendelssohn escribe la menos escuchada de sus sinfonías, en *re menor*,* conocida por el título de *Reformation Symphony*. Visita Italia. Allí termina la overtura de *Las Hébridas*, que en español se conoce por *La Gruta de Fingal*, luminosa, tranquila versión de un paisaje abrupto, grandioso entre sus brumas, pero nada amable: la overtura, por el contrario, es un dechado de amabilidad; perfecta, delicada, admirable música que forzosamente los ingleses tendrían que agradecer. Más que los italianos agradecieron la *Sinfonía Italiana*, que Mendelssohn comienza en aquel país, conjuntamente con la *Sinfonía Escocesa* donde resume sus impresiones recibidas "sobre el lugar", en un país romántico que los demás europeos sólo conocían literariamente. Los ilustradores románticos habían puesto el espanto y la angustia en paisajes que, en la realidad, carecían de semejantes atractivos. Mendelssohn, por lo contrario, ni encuentra bandidos en los Abruzos, como Berlioz, ni fantasmas nacidos en las brumas de los lagos escoceses, ni había sentido en sus viajes infantiles a Suiza la melancolía de Obermann. Con Mendelssohn, el Romanticismo se estiliza. Dibuja alguno de sus rasgos, pero todo rumor de tormenta y de pasión se desvanecen. Berlioz pudo temer por el Romanticismo al encontrarse con Mendelssohn en Roma, en 1831. Mendelssohn se ríe un poco de los gestos y del atuendo estrepitoso del francés y de su escaso conocimiento en un arte que él, a sus veintidós años, conocía y practicaba incomparablemente mejor, dentro de lo ortodoxo de la escuela.[13] A lo menos para el criterio de Zelter y de Cherubini, de Onslow, que no conocía ni una nota del *Fidelio*, o de Boieldieu, a quien aterrorizaban los acordes del otro mundo con los que Berlioz se obstinaba en obtener su "premio de Roma".

Pese a su técnica, en la que pocos compositores, viejos o jóvenes le superan, Mendelssohn no confía demasiado en ella y todas sus obras de esta época, como las mencionadas, habrán de sufrir una revisión más tarde; pero no por la misma razón que la que movía a Liszt a retocar las suyas, que era una razón de mejoría en lo técnico, sino porque Mendelssohn sentiría la necesidad de rehacer en un lenguaje más maduro sus pensamientos anteriores;

* Introducción y Allegro final en Re mayor.

es decir, por una razón estética, la cual no daría a aquellos mayor profundidad o dimensión sino al contrario, mayor simplicidad y transparencia. Con él, pues, se inicia en la Alemania del norte y por el tiempo mismo en que Francia ascendía a la cúspide del romanticismo escénico, otro tipo de romanticismo lírico, que era sin duda alemán; porque en su esencia procedía del melodismo de la canción, del "lied", pero que equivalía en su atildamiento formal al clasicismo romanticista de los últimos tiempos de Goethe y de Schiller. Mendelssohn, que de niño traducía a Esquilo, en su adolescencia se complacía con Plauto y Terencio en su lengua original. Cuando los franceses reaccionen contra el Romanticismo de Hugo, vendrá un gusto por lo que se entiende ser la pureza en las formas que vincularán, para ser lógicos, con un neoclasicismo en las imágenes. En este sentido, Mendelssohn se anticipa al Parnaso, pero sin necesidad de apelar a argumentos pseudohelénicos.

Desde su estancia en Italia en 1831 hasta que se radica en Leipzig para dirigir regularmente los conciertos de la Gewandhaus, cuatro años después, la vida de Mendelssohn consiste en frecuentes viajes, abundantes composiciones y amistades nuevas entre las cuales las más dignas de mención son la de Chopin, en París, en el año 1832, poco después de su arribo a la gran ciudad, y la del que fué, en cierto modo, el precursor de aquél, John Field, el "inventor" de los Nocturnos como género pianístico, a quien conoce en Londres en ese mismo año, que es el del primer cuaderno de las *Lieder ohne Worte*. Su dirección del Festival del Bajo Rin en Düsseldorf, en 1833, es un hecho importante porque sitúa a Mendelssohn en un puesto eminente dentro del nuevo arte, incesantemente elevado en esta etapa del Romanticismo, que es el arte del director de orquesta, puesto en un alto plano en Alemania con Spohr y Weber, y en Francia con Berlioz, que se sitúa entre Habeneck y Pasdeloup. A Berlioz se debe el primer tratado escrito sobre ese arte del "intérprete en la orquesta" (*Le chef d'Orchestre*, París, 1843), en seguida convertido en virtuoso, a la par de los grandes ejecutantes en el piano o en el violín. La etapa de Mendelssohn como director en Düsseldorf, y en seguida en Leipzig, señala la transición entre el director "musical" y objetivo y el director "artista" y personal; aquél, todavía al servicio de la obra; este otro, en creciente predominio de su singularidad al frente de la orquesta y aun de la obra misma. Como mejor puede apreciarse esa transición es leyendo las críticas que Wagner hace de la interpretación que Mendelssohn daba a las sinfonías de Beethoven, las cuales Mendelssohn quería "tocadas" simplemente, mientras que Wagner las quería ya "interpretadas", según un criterio de creciente intensidad romanticista hasta llegar a la ampulosidad y arbitrariedad de Gustav Mahler. Entre Mendelssohn y Wagner se interponen los primeros "grandes" directores de la época romántica: Hans von Bülow, Hans Richter y Hermann Levi, que son los grandes directores de la música wagneriana, a quienes suceden en tiempos recientes Arthur Nikish, en el puesto

de Mendelssohn en la Gewandhaus,[14] Fritz Steinbach, Félix Mottl y Félix Weingartner. Después de ellos vienen los actualmente en juego.

Mendelssohn dió a los conciertos de la Gewandhaus una importancia que superó, por algún tiempo, a las demás orquestas de Europa. Su puesto le sujeta bastante; sin embargo, sus viajes a Londres continúan hasta última hora: el año 1847 señala su décima visita a Londres, donde había despertado una pasión inigualada desde los tiempos de Haendel,[15] cuya tradición sinfónico-coral sigue en alguno de sus grandes oratorios como el *Paulus*, de 1836, el *Lobgesang* alemán, de 1840; sobre todo, el *Elijah* (1846), quizá su obra maestra, y el *Christus* (1847), el año de su muerte. Sin el menor contacto con el arte haendeliano, el de Mendelssohn podría compararse, en cambio, hasta cierto punto con el de la figura más notable en la música inglesa: el elegante Purcell, que murió tan joven como Mendelssohn mismo. Otro suceso importante va a atarle más aún a Leipzig: la fundación del Conservatorio, que fué uno de sus anhelos. Desde su arribo a la gran capital sajona, Mendelssohn hace una amistad con Roberto Schumann, fraternal amistad, que haría inseparable sus nombres. Su padre muere en ese mismo año y Mendelssohn sufre una crisis que fortifica definitivamente su carácter. Tiene veintisiete años cuando se encuentra con un joven músico de Leipzig, cuatro años menor que él, autor de dos óperas a la manera del primer Romanticismo. Es Richard Wagner, que se situaría con su arte en la acera de enfrente del grupo Mendelssohn-Schumann, al que más tarde vendría a añadirse un paisano suyo, natural de Hamburgo, veinticuatro años más joven que Mendelssohn: Johannes Brahms, quien, de vencida ya el Romanticismo, habría de aparecer, en cierto modo, como el polo opuesto al arte wagneriano.

Los berlineses se sienten celosos de la predilección que Mendelssohn muestra por Leipzig y para compensarla, lo nombran director de la sección musical de la Academia de Bellas Artes que Federico Guillermo IV acababa de fundar en 1840, con el propósito de concentrar en ella las glorias de la nación alemana, lo cual levantó fuertes rivalidades en los distintos sectores. Mendelssohn acepta de mala gana, instado a ello por su hermano Paul, a título de razones familiares y económicas; pero desde el primer instante los disgustos comienzan y él expresa con claridad su antipatía hacia el carácter de sus paisanos y por el oficialismo de la corte, que detesta. Quiere que se reforme el "reglamento" a fin de tener libertad de acción como artista, pero los ministros se desentienden de sus deseos y le ofrecen simplemente dejarlo o tomarlo; esto último, considerablemente remunerado. Son las alternativas que la capital y la política prusianas ofrecen: "grandes proyectos y realizaciones mezquinas, críticas agudas y ejecuciones romas, ideas liberales y la turba de subalternos de cámara: el Museo y la Academia y el barro".[16] No es fácil decir que no a un rey. En 1841 Mendelssohn se instala en Berlín, pero no

por mucho tiempo. Lo más notable de ese período es la composición de obras de un clasicismo a la moda romántica en el que le induce Tieck. El rey quería hacer de Berlín la "nueva Atenas" con que había soñado su colega, el primer Luis de Baviera. El paso inicial para ello es representar las tragedias clásicas que los poetas y eruditos alemanes habían vertido a la lengua vernácula. Donner acababa de traducir la *Antígona* de Sófocles y se pide a Mendelssohn música para sus coros, como Gabrieli lo había hecho siglos antes en Venecia en los albores de la *ópera in musica*. Prusia, es verdad, pasaba ahora por su Renacimiento y esa era la mejor manera de demostrarlo. Mendelssohn ofrece a los berlineses alguna de sus obras más importantes, como el *Paulus*, pero los berlineses no se dejan conmover. Fanny, en cambio, que figura en unos conciertos dominicales, tiene mucho más éxito como pianista. Sus auditores son lo más distinguido de la intelectualidad radicada en la capital prusiana, desde Cornelius y Thorwaldsen, con su neoclasicismo a la moda, a Ernst y Liszt, la Pasta y la Unger, Böckh y Lipsius. El rey está satisfecho porque los grandes músicos como Rossini y Meyerbeer lo visitan. En 1842 expide una promoción de condecoraciones en la "Ordre pour le Mérite", que no había sido traducida al alemán y que agracia a esos músicos, a Liszt y al propio Mendelssohn. Otras obras clásicas seguirán para cumplir con la voluntad real: una es el *Edipo en Colonna* de Sófocles, las *Euménides*, de Esquilo, en fresca traducción también, mientras que la *Athalie* de Racine solamente exigiría la música para sus coros. Shakespeare debería alternar con los griegos o los pseudogriegos. *El sueño de una noche de verano* y *La Tempestad* seguirían a aquellos. Mendelssohn atiende como puede a los conciertos de Leipzig y, para remediar sus ausencias, pone a Hiller al frente de la orquesta. Lo que ahora le preocupa sobre todo es la "Musik Schule" que proyecta abrir en la sala misma de la Gewandhaus desde que el año 1843 comienza, pero que sólo se inaugurará unos meses después. El, en lo sucesivo famoso, "Conservatorio" o "Escuela de Leipzig" abría sus puertas con un concierto dedicado íntegramente a la música de Juan Sebastián Bach, a lo que sigue la inauguración de su estatua al frente de la Thomas Kirche. Berlioz figura entre los invitados y "cambian batutas" él y Mendelssohn, lo cual era una ceremonia importante, aunque debía ser bastante nueva: Félix le pide a Héctor su pesada batuta de madera con sorna. Todo el resquemor de años antes se ha disipado. Berlioz es también una gloria europea y, dice, Mendelssohn lo trata como a un hermano. Pero Berlioz pide veinticuatro violines para interpretar a Mozart y Beethoven en lugar de los dieciséis acostumbrados y los críticos leipzigueses arremeten contra el profanador de la tradición. En cuanto a otros instrumentos que necesita para sus propias obras como un corno inglés, una oficleide y una arpa, parecieron imposibles de conseguir. El romanticismo orquestal no había entrado todavía en la orquesta de la Gewandhaus. No es extraño que Wagner, a quien vuelve a encontrar a su vuelta de

Dresde, donde por los días de la inauguración del Conservatorio había estrenado *Der Fliegender Holländer* y que estaba metido ya en la composición de *Tannhäuser* y *Lohengrin,* siguiese poniendo mala cara. Berlioz toca entre otras obras suyas la *Sinfonía Fantástica* y la de *Romeo y Julieta,* con el texto de su triple coro traducido al alemán: sin duda Wagner estuvo presente y no sin consecuencias. El "Offertorium" del *Requiem* es lo que trae mayores elogios a Berlioz, y es el propio e impenetrable Schumann quien dice que esa página domina a todo lo demás. Stephen Heller le hace varias preguntas: son las que resumen el criterio del "grupo de Leipzig" en este momento culminante: "¿Hay algún artista en toda Alemania que pueda compararse con Clara Schumann?" "No lo creo", responde el sagaz Berlioz. "¿Quiere usted saber si los sentimientos de los peces gordos de Leipzig van por el lado de lo que usted y yo denominamos lo bello?" "No. No quiero saberlo". "¿Es cierto que el credo de todo aquel que profese un gran amor hacia el alto arte de la Música debe ser: "No hay más dios que Bach y Mendelssohn es su profeta?" "No debo decirlo yo". Y Berlioz se esquiva por el foro.

Un año más tarde Mendelssohn deja definitivamente su puesto de Berlín para consagrar íntegramente sus fuerzas al Conservatorio; pero enferma de cuidado y se detiene en Frankfort durante algún tiempo al regresar de su ya acostumbrado viaje a Londres donde dirige varios conciertos en la Philarmonic: Mendelssohn aprecia el entusiasmo del público inglés frente a la reserva del berlinés, del que no consigue que rompa el hielo. En 1845 retorna a su puesto frente a la orquesta de la Gewandhaus y enseña el piano en el Conservatorio, de cuya institución es el alma. Moscheles era entonces el pianista a la moda en Londres; Mendelssohn se lo lleva a Leipzig. Esto le deja más tiempo para sus clases de composición que, junto a las de sus colaboradores, crearán un nuevo género de música, especialmente centro europea, el de la "escuela de Leipzig", de donde van a salir abundantes discípulos, no todos para la mayor gloria de la Música. Sterndale Bennett, Niels Gade, más tarde Edward Grieg, y Janacek, figurarán entre los discípulos prominentes, o, simplemente, entre los amigos. Entre tanto, su salud no mejora. Va enfermo a Londres en 1846 a estrenar su oratorio *Elijah* (o *Elias)* en los festivales de Birmingham. Todavía trabaja en su nuevo oratorio *Christus* en el año siguiente. Enfermo siempre, vuelve por última vez a la capital inglesa. La muerte de su hermana Fanny le impresiona mucho y decide pasar unos meses de reposo en Suiza. Sin reponerse, termina difícilmente su Cuarteto en *fa menor,* op. 80. En septiembre regresa a Leipzig. Más que las medicinas, dice, necesita tener cerca de sí el rostro amado de su hermano. Paul marcha a Berlín. Apenas llega, Mendelssohn muere. Cecile, su esposa; Paul, Moscheles y David rodean el lecho. Era el 4 de noviembre de 1847. Un periódico inglés que hace su necrología lo considera como uno de los más grandes europeos del momento. Los otros grandes eran Alexis de Tocqueville y John Stuart Mill.[17]

NOTAS

[1] BIBLIOGRAFÍA: Eduard VON BAUERNFELD, *Wiener Einfälle und Ausfälle,* Viena, 1852. Newman FLOWER, *Franz Schubert: the Man and his Circle,* Londres, 1928; Nueva York, 1939. Karl KOBALD, *Franz Schubert and his times,* trad. del alemán por B. Marshall, Londres, 1928; trad. española de C. Eulate, Buenos Aires, 1941. IDEM, *Franz Schubert: Ein Wiener Volksbuch,* Viena, 1928. Josef A. LUX, *Franz Schubert: ein Lebensbild aus deutscher Vergangenheit,* Berlín, 1922. Bernhard PAUMGARTEN, *Die Schubertianer,* Viena, 1928.

David EWEN, *Musical Viena,* (Nueva York, 1939).

Max GRAF, *Legend of a musical city,* (Nueva York, 1946).

Una extensa bibliografía tanto sobre Schubert como sobre la Viena de su época se encuentra en la obra mencionada de Newman Flower.

D. Gregory MASON, *Schubert,* Nueva York, 1917 (The Romantic Composers).

[2] Walter GOETZ, *op. cit.,* vol. VIII, p. 5.

[3] Edmondstoune DUNCAN, *Schubert,* Nueva York, 1905-34, p. 82.

[4] *Idem,* p. 78. Karl KOBALD, *op. cit.,* p. 36.

[5] N. Flower, *op. cit.,* p. 109.

[6] Johannes HALLER, *Las épocas de la historia alemana,* trad. de F. F. Castillejo, Buenos Aires, 1941, p. 260.

[7] *Idem.*

[8] Arturo SCHOPENHAUER, *Parerga y Paralipomena* (1851), trad. por Antonio Zozaya, Madrid, 1889, cap. IV, § 3.

[9] HALLER, *op. cit.,* p. 271.

[10] Sebastián HENSEL, *The Mendelssohn Family (1729-1847) from letters and journals,* trad. de Carl Klingemann, 2 vols., Nueva York, 1882, vol. I, p. 213.

[11] *Idem,* vol. I, p. 129.

[12] Sobre Madame Marie Bigot de Morognes, *née* Kiene, *vid.* THAYER, *Beethoven,* vol. II, p. 337 y NOHL, *Beethoven,* vol. II, p. 246, así como la correspondencia de MENDELSSOHN y la *op. cit.* de HENSEL.

[13] Mendelssohn era un hombre de neta conducta moral y religiosa. Berlioz cuenta una anécdota divertida. Estaban ambos en Roma paseando entre ruinas en medio de las cuales crecía la maleza. Discutían acerca del premio y castigo que reciben en este mundo las buenas y las malas acciones. Berlioz contestó con frases que parecieron enormidades a Mendelssohn. En esto, Mendelssohn resbala y cae en las zarzas, de las que Berlioz le saca con arañazos y desgarrones en la ropa. "¡Admite usted la justicia divina!", exclama Berlioz entre risas. "¡Yo soy el blasfemo y usted el que se cae en las zarzas!" Desde entonces, añade Berlioz, no hablamos más de asuntos religiosos.

[14] Sobre los conciertos de la Gewandhaus: E. KRESHKE, *Die 150 jährige Geschichte der Leipziger Gewandhauskonzerte: 1743-1893,* Leipzig, 1893.

[15] La posición social de Mendelssohn influyó mucho en su éxito en la sociedad inglesa. *Vid.* Ernest NEWMAN, *The Life of Richard Wagner,* Nueva York, 1940, vol. I, p. 168.

[16] Cit. por GROVE, art. "Mendelssohn", en su *Diccionario.*

[17] BIBLIOGRAFÍA: H. BARBEDETTE, *Félix Mendelssohn-Bartholdy. Sa vie et ses oeuvres,* París, 1869. Félix CLEMENT, *Mendelssohn,* París, 1873 (en *Les musiciens célèbres).* Julius ECKHARDT, *Ferdinand David und die Familie Mendelssohn-Bartholdy,* Leipzig, 1889. F. G. EDWARDS, *The history of Mendelssohn's Oratorio "Elijah",* Londres, 1896. Sidney GREW, *Mendelssohn,* Londres, 1924 (en *Masters of Music).* James Cuthbert HADDEN, *Mendelssohn,* Londres, 1888. Sebastián HENSEL, *The Mendelssohn Family,* trad. al inglés por C. Klingemann, 2 vols., Nueva York, 1882 (1ª ed., Berlín, 1879). Ferdinand HILLER,

Mendelssohn: Letters and Recollections, Londres, 1874. Otto JAHN, *Ueber F. M.-B.'s Oratorium "Paulus"*, Kiel, 1842. W. A. LAMPADIUS, *F. M.-B. Ein Denkmal für seine Freunde*, Leipzig, 1848; trad. inglesa, Londres, 1876. Adolph Bernhard MARX, *Erinnerungen aus meinem Leben, Berlín*, 1865. Daniel Gregory MASON, *Mendelssohn*, Nueva York, 1917 (en *The Romantic Composers*). Carl MENDELSSOHN-BARTHOLDY, *Goethe und Felix Mendelssohn-Bartholdy*, Leipzig, 1871; trad. inglesa de M. E. von Glehn, Londres, 1872-1874. Félix MENDELSSOHN-BARTHOLDY, *Briefe aus den Jahren 1833 bis 1847*, editadas por Paul y Carl Mendelssohn-Bartholdy, Leipzig, 1863; trad. inglesa, Londres, 1863. IDEM, *Letters of Felix M. B. to Ignaz and Charlotte Moscheles*, trad. por Felix Moscheles, Boston, 1888. IDEM, *Reisebriefe von F. M.-B. aus den Jahren 1830 bis 1832*, Leipzig, 1861; trad. inglesa, Londres, 1862; 2ª ed., 1876. C. H. H. PARRY, F. M.-B., Londres, 1886 (en *Studies of Great Composers*). W. S. ROCKSTRO, *Mendelssohn*, Londres, 1884. Camille SELDEN, *La Musique en Allemagne*, París, 1867; trad. española de Hermenegildo Giner, Madrid, 1870. Stephen S. STRATTON, *Mendelssohn*, Nueva York, 1906; trad. española por L. Echavarri, Buenos Aires, 1942 (con bibliografía). Félix WEINGARTNER, *La Symphonie après Beethoven*, trad. de H. Imbert, París, 192..; *Symphony Writers since Beethoven*, trad. de A. Bles, Londres, 192...

CAPITULO VII

Difusión del Romanticismo por el interior de Alemania. Baviera. Sajonia. Jean Paul Richter en Bayreuth. Su influencia sobre la juventud de Schumann. La pequeña burguesía de Zwickau. Educación literaria de Schmann. Estudios musicales. Schumann en Leipzig. H. L. Dorn. Estudios de Derecho. Heine. F. Wieck. El profesor A. F. Thibaut. Primeras obras para piano. Viaje a Italia. Schumann, crítico. La "Neue Zeitschrift fuer Musik". David contra los Filisteos. Los "Davidsbundler".

El ideal romántico y la realidad. Weltschmerz. Entusiasmo y decepción. Idilio e ironía. Desdoblamiento de la personalidad. Florestan y Eusebius. La gloria oficial. Limitaciones de Schumann. Mal éxito inicial. Viaje a Rusia. Primeros trastornos mentales. Instalación en Dresde. Las Sinfonías y las obras grandes. Brahms. Intento de suicidio de Schumann.

Federico Chopin. La "pobre Polonia". Nacionalismo político y sentimental. Antecedentes musicales de Polonia. Compositores de música polifónica en el siglo xvii. Oginski. Kamienski y la ópera nacional. Joseph Elsner. Moniuszko. Los progenitores de Chopin. Su origen francés y polaco. El piano familiar. Adalbert Zywny. La música popular en las primeras obras de Chopin. Viajes a Berlín y Viena. Virtuosismo. Conciertos por la Europa Central. 1831: Llegada a París. Los salones. George Sand. Tuberculosis. Un invierno en Mallorca. 1848: Londres. Jenny Lind. Escocia. Retorno a París. Muerte de Chopin.

AUN EN LAS naciones fuertemente centralizadas como España en la época romántica temprana, las provincias mostraban una intensidad y vehemencia que no iban en zaga al movimiento que agitó a las grandes capitales. Con mayor razón las capitales de los reinos o las ciudades importantes, que abundan, con una gran personalidad, en el país germánico, reciente su tradición musical y literaria, vivían una intensa vida espiritual que tenía, en ellas, caracteres propios. Se entiende que esa intensidad espiritual no estaba difundida entre la masa de la generalidad de las gentes ni que la población burguesa se sentía aquejada por semejantes inquietudes, pero todo Bayreuth vale por un solo Jean Paul y un solo Schumann vale por todo Zwickau. Ambas figuras son en cierto modo comparables y parecen representativas de la vida intelectual alemana en los primeros años del Romanticismo propiamente dicho ya, en los pequeños burgos, uno en Sajonia, el otro en Baviera. Juan Pablo Richter,* que era de otra generación antes que la de Schumann (había nacido en Wundsiedel en 1763) se radicó en Bayreuth desde el principio del siglo, después

* Johann Paul Friedrich Richter (1763-1825) había adoptado el nombre de "Jean Paul" como *nom de plume.*

de haber estudiado en Leipzig por poco tiempo y de haber conocido en Weimar a Schiller y Goethe. Una intensa labor viene a partir de entonces por no menos de veinticinco años, que se añadía a otra, no escasa, de los años anteriores. Entre ella la *Vida de Quintus Fixlein* (1796) tuvo sobre los jóvenes alemanes tan profunda influencia como su *Titán*, una obra que Richter comenzó a escribir poco antes de su instalación en Bayreuth y que es la primera que termina allí. Los jóvenes apasionados por las letras como Roberto Schumann juraban por Juan Pablo y no es difícil hallar su huella poética sobre una música, la de Schumann, en primer término, que reconoce a la Poesía como su principal musa inspiratriz. El lector recuerda el participio que Beethoven deseaba para sus propias composiciones, no *komponiert*, vocablo que le disgustaba tanto como a Goethe mismo, sino *gedichtet*. Toda la música de Roberto Schumann es esencialmente "gedichtet", sin que ello quiera decir que lo "komponiert" en él carezca de importancia. Roberto Schumann nació en la ciudad de Zwickau en Sajonia el día 8 de junio de 1810 de una familia radicada en el país desde bastantes generaciones atrás. Indagadores minuciosos averiguaron lo que es común a la mayor parte de las familias que no llevan sangre azul en sus venas: las raíces de una familia penetran en la tierra y sus primeros nombres conocidos son de los que trabajaron en ella. Labradores; luego, un pastor protestante en una aldea, aficionado a las buenas letras, mas con un sentido de la realidad de la vida que le llevó a meter a su hijo en un comercio como dependiente. De ese hijo nació Roberto Schumann, tras de cinco hermanos, el mayor de los cuales le llevaba once años, al que siguió una hermana que murió enajenada. Las letras y el comercio se unieron en una coyunda feliz en Federico Augusto Gottlob Schumann y tomaron el aspecto de una librería y editorial modesta a la cual acudía Fichte para comprar los volúmenes frescamente publicados.[1] Zwickau, como Bayreuth, como tantas otras ciudades del interior de Alemania vivían encerradas en su propio círculo, asimilándose ansiosamente lo que caía en ellas en calidad de páginas impresas. "La vida alemana, dice Dilthey,[2] entrañaba diversas posibilidades de evolución poética. Su estrechez económica, social y política, su filisteísmo y sus excentricidades, las vacuas formas cortesanas en que discurría trabajosamente, sin dejar el menor margen para que en ella se desplegasen grandes fuerzas: todo esto sufrió primero el embate reformador del Siglo de las Luces y fué combatido más tarde por el asalto del Sturm und Drang. Vino luego la exaltación a un mundo de humanidad perfecta, en el que se sublimaba, se depuraba y transfiguraba toda realidad. Ya en esta fase se buscaron y encontraron en la misma realidad alemana, como arraigada en el espíritu alemán, temas poéticos, caracteres y situaciones poéticas... El adentrarse y el vivir en lo pequeño, en lo limitado de la vida constituye según la historia alemana, un rasgo peculiar de su existencia, preñado de poesía. El ánimo encuentra un nido caliente en una realidad cuya limitación es congenial con

él. Surge así la emoción idílica y la rama de la literatura que es expresión exclusiva en ella. Y como entonces este mundo limitado chocaba con la falta de límites del movimiento intelectual y estético alemán, por una lado la realidad finita y por otro el infinito ideal, se produjo como consecuencia de ello la tendencia satírica, la corriente elegíaca y, como la forma más alta de todas, la concepción humorística de la vida. Aparecía aquí algo que faltaba en la escuela clásica: el cálido sentimiento de nuestro modesto paisaje, de las formas de existencia, limitadas pero llenas de profundidad humana, en que vivían por aquel entonces los campesinos y los burgueses, los maestros de escuela y los curas rurales, la reacción contra la opresión y la doctrina de la alta sociedad cortesana". Estas líneas que Wilhelm Dilthey escribe a propósito de Jean Paul convienen, palabra por palabra, al arte de Roberto Schumann, al modo peculiar de su ánimo y de los estímulos para su creación. Las cartas que la madre de Roberto le escribe, con su frecuente alusión a las canciones del hogar, apenas se aleja del hogar para emprender sus estudios; las que Roberto le dirige narrando las impresiones recibidas en sus largas caminatas a pie, tan frecuentes en los muchachos de su época, que prefieren ese modo de viajar en largas, pero sustanciosas jornadas, por economía y por placer a la vez, son al mejor pintura del ambiente en donde crece el muchacho Schumann y lo que va a dejar en su carácter una huella indeleble, con frecuencia aflorada en las páginas de su música.

Schumann decía de sí mismo que se sentía sajón en cuerpo y alma. Lo había pulsado, paso a paso, a lo largo de los caminos que llevan de Zwickau a Leipzig, la ilustrada, y a la vieja Heidelberg con sus estudiantes poco menos que medievales en sus hábitos. "Con el corazón angustiado y una larga mirada desde el monte Mosl, me despido de vosotros y de mi tierra querida... En el bosque, un ave extraviada cantaba suavemente y sobre el camino los carreteros guiaban con lentitud sus caballos. Sólo las hojas del luminoso otoño producían ruido al caer. Todo era silencio, augusta serenidad. Mi corazón desbordaba de ternura. La tarde era magnífica y mi alma un apacible día de fiesta. Antes de llegar a Altenberg, me senté durante algunas horas contemplando largamente el crepúsculo... La imagen de la querida patria se levanta delante de mis ojos y se oscurece poco a poco... su recuerdo brilla como el último rayo del sol poniente. Luego, me pareció oír a Teresa que cantaba: *Liebes Vaterland!*" Es el muchacho romántico que, con su mochila al hombro, han retratado los artistas de su época: Ludwig Richter, que pintaba escenas caseras o de cuentos de hadas; Friedrich o Spitzweg; en la mochila, un libro de versos, y en los labios una canción.

Roberto Schumann vivió en su ciudad natal hasta que a los dieciocho años obtiene su diploma en el liceo local. El documento habla de sus afables dotes personales, de su buena traducción del latín y del griego, de sus extensas lecturas y, sobre todo, de las composiciones literarias que "había hecho en

su casa". Schumann padre, en efecto, para estimularlo, lo había hecho colaborar en una "Galería de hombres ilustres de todos los tiempos y todos los países" *(Bildergallerie der berümtesten Menschen aller Völker und Zeiten).* Tenía quince años; había escrito poesías de ocasión para las fiestas familiares, piezas teatrales con bandidos heroicos al modo byroniano, o con apasionados amantes enteramente despreciados. A esa edad, funda una asociación literaria de la que redacta los estatutos que orientan las actividades de la sociedad hacia el mejor conocimiento de la literatura alemana. Al año siguiente, escucha en Dresde una sinfonía de Beethoven, gran suceso que traduce en seguida literariamente en un discurso "Sobre las estrechas afinidades de la poesía y del arte de los sonidos", lo cual conviene recordar. En su discurso, opone a la trinidad poética de Schiller, Goethe y Klopstock (su hija menor, Eugenia Schumann, los menciona por este orden) la de Mozart, Haydn... y Hummel. ¿Sería anterior el discurso a la audición de Dresde? En todo caso, todavía no ha leído nada de Jean Paul, pero sus composiciones literarias como *Juniabend und Julitäge* se dirían calcadas de él, según doctos comentaristas.[3] Aunque la profesión literaria fuese la tónica de la familia, la música no faltaba. Modestamente, el padre tocaba en el piano fragmentos de las obras de Mozart y la madre cantaba; los hermanos mayores tocaban lo suficiente para poder ejecutar la Toccata op. 7 que Roberto les envía con ese fin. Un organista de la Marienkirche, que no falta en cada ciudad alemana, J. G. Kuntzsch, enseña a Roberto los rudimentos del piano, y todavía en 1832 Roberto le da cuenta de la marcha de sus estudios, que en esta fecha consistían en Marpurg y en el *Wohltemperiertes Klavier,* a más del curso teórico que acaba de completar en Leipzig con Heinrich Ludwig Dorn, un prusiano de Koenigsberg que había trabajado en Berlín, por los años en que lo hacía Mendelssohn, cinco años más joven que él, con Zelter y Ludwig Berger: hombre de mucha sociedad, frecuentador del salón de la Rahel, amigo de Spontini, Moscheles, Mendelssohn, Heine; más tarde, enemigo enconado de Wagner (a quien sucedió en la dirección de la Opera, en Riga) y que por el tiempo de la llegada de Schumann a Leipzig debió de deslumbrarle con sus profundos conocimientos de la música y de los salones. Cuando Roberto entra en la capital sajona apenas era sino un aprendiz de música, y, aunque desease profundizar en ella, su misión era la de estudiar Derecho. Augusto, que tenía fe en el talento musical de su hijo, había pensado incluso ponerlo bajo la tutela de Carlos María Weber, que lo había aceptado (en 1817),[4] pero el proyecto no se realizó nunca. Roberto continuó estudiando el piano en Zwickau. A los once años toma parte en una sesión musical que dirige Kuntzsch, quien predice días de gloria para su discípulo. Ellos deberían haber venido por el camino del teclado; porque aunque Roberto hiciese algunos ensayos de composición desde años antes, esta actividad permanecía todavía oculta. En la casa familiar, como Berlioz en sus años juveniles, y en la de un rico industrial, C. E. Carus,

Roberto organizaba conciertos con sus amigos y condiscípulos. Parece ser que Schumann aparecía en esas sesiones como pianista, admirando a los concurrentes por su capacidad de improvisador. En 1826 Weber y Augusto Schumann mueren. La vida de Roberto va a sufrir un cambio radical. Todavía continúa por algún tiempo en el Gimnasio traduciendo a Salustio y a Cicerón, lo bastante bien para que el director le pida colaboración en una reedición de un diccionario latino. En 1827 Roberto va a pasar unos días de vacaciones en la finca de Carus, donde hace dos conocimientos que serán trascendentales para él: la música de cámara de Schubert y los libros de Juan Pablo Richter. Como en 1828 sus estudios terminan en el Liceo, un dilema se presenta. ¿Música? ¿Literatura? Eugenia Schumann reivindica a la pobre madre de Roberto, a quien se ha achacado el retraso de este en su profesión musical. "La Alemania de aquella época —dice— se parece a la de nuestros días por su situación de servidumbre y de agotamiento... Los padres de Roberto habían sufrido los efectos de las guerras napoleónicas. Toda una generación sufría en la pobreza y las privaciones". Con una buena instrucción en las letras clásicas Roberto podría abordar brillantemente los estudios de Derecho y labrarse una posición suficientemente remunerativa. Aun cuando Augusto había mejorado a este en su testamento, a fin de ponerle en una situación relativamente desahogada que le hubiese permitido seguir sus estudios musicales, la madre temía que Roberto continuase en la mediocridad familiar, de varias generaciones, o quizá, agotadas las pequeñas reservas, que cayese víctima de la miseria. Roberto cede a los deseos maternales. Llega a Leipzig en 1828 y se matricula en la Universidad. Su salud es buena, escribe, pero siente la nostalgia de la pequeña y pacífica ciudad provinciana. Está triste. No es del todo feliz. Y muchas cosas ocurren casi juntas. Jean Paul había muerto pocos años atrás; un amigo le propone hacer una peregrinación a Bayreuth a través de Ausburgo y Nuremberg. Van luego a Munich y hacen amistad con Heinrich Heine. Apenas regresado a Leipzig, Roberto conoce a Friedrich Wieck, pianista notable y profesor de renombre. Wieck tiene una hijita, Clara, de nueve años, que es también una pianista tan encantadora como notable. Roberto deja volar sus más tiernos sentimientos en forma de canciones... No puede resistir a la tentación de tomar lecciones de piano con Wieck. Los estudios jurídicos se resienten considerablemente. Una decisión heroica y Roberto marchará a continuarlos a Heidelberg, donde volverá a encontrar a su amigo Rosen. El destino, sin embargo, es quien decide. Esta vez bajo la forma de un profesor, Anton Friedrich Thibaut, doctor en leyes y escritor sobre asuntos de música: lo que se dice ser un crítico.

Inteligente y apasionado, Thibaut rendía homenaje a la Justicia, pero era a la Música a quien amaba. Roberto lo visita, lee con él a los viejos clásicos como Haendel y se expresa con entusiasmo sobre su maestro, que pronto le aconseja que abandone el estudio de las leyes y se dedique definitivamente

a la Música. Era, en rigor, lo que Roberto estaba haciendo, pues que estudiaba durante siete horas el piano y no tantas aquellas otras materias. Thibaut debió de ser un hombre de una cultura curiosa, pues que sólo parecía entender la anterior a Haendel, desdeñando la de su propio tiempo, con gran desasosiego para Roberto. Unas vacaciones por Suiza e Italia, con un mal recuerdo de Venecia (que tantos, admirables, dejó en la imaginación de Mendelssohn, aunque no parece que los llegara a traducir musicalmente) le restituirán su serenidad. Aprueba sus cursos en Heidelberg; no acepta las ideas arcaizantes de Thibaut, pero sí su consejo, que la madre de Schumann aprueba también no sin luchar consigo. La Opus 1 *(Variaciones sobre el tema con el nombre de Abegg)* y la mitad de la Op. 2 *(Papillons)* están ya sobre el papel. 1830. Roberto cumple veinte años. Vuelve a Leipzig: esta vez, para consagrarse decididamente a su arte. En Milán había escuchado a la Pasta, que cantaba a Rossini y Roberto se estremece. Antes de radicarse en Leipzig, pasa por Frankfort en los días alegres de la Pascua y escucha a Paganini: Roberto lo llama "poeta y ejecutante al mismo tiempo". Su vocación está decidida. Poeta y ejecutante. Un accidente tonto impedirá este segundo aspecto de la carrera de Schumann. No podrá tocar el piano en virtuoso. La fórmula se convertirá en "poeta y compositor". Juan Pablo había sido el poeta musical de la época.[5] Schumann será el músico poeta, "pura esencia romántica". La Op. 3 son seis estudios de concierto, para piano, basados en los Caprichos de Paganini. La Op. 4 son unos *Intermezzi.* El título es justo: es un intermedio entre la música para virtuosos y la música para poetas (o "de" virtuoso y "de" poeta). La adolescencia precoz de Clara se presenta de improviso. Op. 5: *Impromptus* sobre un tema de Clara Wieck. Ahora llegan las *Danzas de los arqueros de David.*

La fundación de la liga de los *Davidsbündler* contra los filisteos es solidaria de la del *Neue Leipziger Zeitung für Musik,* que comienza a publicar Schumann en Leipzig en abril de 1834. En rigor, los arqueros de David irán a manejar la pluma en lugar del arco o de la honda, porque se trata de una corporación de críticos coaligados para asestar sus golpes en la frente de la ignorancia y del mal gusto, que se habían enseñoreado de la sociedad alemana hasta el punto de que apenas muertos Schubert y Beethoven los había olvidado, sin que recordase mejor a Mozart, a Haydn o a Juan Sebastián. En cuanto a Roberto: ¿es que sentía algún interés por los músicos que les antecedían? Roberto había comenzado unos años antes, apenas instalado en Leipzig, a colaborar regularmente en una revista musical (la famosa *Allgemeine musikalische Zeitung,* de los editores Breitkopf y Haertel que dirigía G. U. Fink). Con ello venía a hacer lo que Berlioz en París. Que un músico se convirtiese en defensor por escrito de sus ideas y del arte mal comprendido de sus amigos y maestros no era cosa nueva. Sin ir más lejos Hoffmann y Weber lo habían hecho en el norte. La novedad relativa es que Schumann

se convirtiese en "director" de la revista que funda con el título de *Neue Zeitschrift fur Musik* (1834) * y en proveedor principal de sus artículos, firmados con diferentes seudónimos, con lo que acaparaba en gran parte la sociedad de daviditas en su persona. Mendelssohn, Heller y Ricardo Wagner figuran entre los primeros colaboradores.[6] Wagner había estudiado en Leipzig con Theodor Weinlig, que era el "cantor" de la Thomaskirche, y Wieck le recomienda a ese maestro; pero, aparte de que Schumann no era un estudiante apasionado de la técnica armónica (sin que esto quiera decir que la ignorase) a cuyas disciplinas prefería cierto "impresionismo" práctico sobre el teclado, Weinlig le resultaba demasiado "vieille perruche" y prefiere a Dorn, más mundano más brillante, más alegre y, quizá, menos severo. Sus estudios con él son cortos: sólo alcanzan a la segunda mitad de las *Papillons*, pues que Dorn abandona Leipzig en 1832, el año en que Schumann se estropea su dedo cuarto (que los ingleses, según Niecks, llaman tercero, porque cuentan el "thumb" aparte) al aplicarse un peregrino mecanismo de su invención, que creía muy tonificante para aquellos. Sin el cuarto dedo no se puede tocar lo suficientemente bien el piano como para ser concertista. Se puede escribir, en cambio, con toda perfección para realizar una labor brillante en la crítica. El destino ha conducido a Roberto por esta senda, en la que espera a los filisteos y les dispara sus dardos, a pesar de su dedo inválido. Leipzig y el mundo musical romántico necesitaban a los *Davidsbundler*. Asombra pensar que cuando Mendelssohn fué a Viena en 1830 la burguesía Biedermeier había terminado por olvidar a todos sus músicos, de Mozart a Schubert, y que los clásicos, para ella, eran, dice Mendelssohn, Hummel, Field y Kalkbrenner. Schumann pudo comprobarlo en su visita a Viena en 1838, cuando "descubre" a Schubert y a sus obras inéditas y aun vírgenes, como la Sinfonía en *Do*. En seguida, Lanner y Johann Strauss parece claro. En Leipzig, según Schumann lo atestigua, Rossini reinaba sin rival. En el piano solamente se escuchaba a Herz y Hünten. La crítica musical seguía de cerca esta decadencia del gusto filisteo, más que burgués, y precisaba atacarla a ella tanto como a ellos. Schumann redacta una lista de Davidsbundler por orden alfabético que va desde Berlioz, a quien aún no conoce, hasta Zuccalmaglio, hoy olvidado, pero que fué su "last not least" y que gozaba de una fama momentánea por sus colecciones de Volkslieder. Cerca de Schumann están el pintor Friedrich, el compositor de canciones Carl Banck, el malogrado Ludwig Schunke, pianista cuyos albores fueron celebrados en Francia tanto como en los países germánicos y a quien, más músico que letrado, ayudaba Schumann a poner en claro sus ideas. Pero Schunke murió pocos meses más tarde, a los veinticuatro años, y Schumann, a quien esta pérdida llena de dolor, toma su seudó-

* Juntamente con Wieck, Schunkl y Julius Knorr. El primer número, publicado el 3 de abril de 1834 apareció bajo el título provisional de *Neue Leipziger Zeitung fuer Musik*.

nimo de *Jonathan,* ya que la norma es que todos los colaboradores de la *Neue Zeitschrift* escriban con seudónimo, alguno tan claro como el de *Chiara* y el de *Zilia:* pero como Clara tiene solamente quince años y Zilia es la misma persona, es de suponer que Florestan y Eusebius, en quien Roberto se desdobla, serían sus caballerosos escuderos. Entre ambos, el doctor Raro es el equilibrio de un momento.

Tal desdoblamiento es un neto fenómeno romántico, y es oportuno recordarlo, porque si se exhibe con motivo de la personalidad literaria de Schumann, descubre análogo dualismo en su personalidad musical; ambas cosas, reconocidas por él en ese doble seudónimo. No porque fuera invención suya, salvo en la elección de los nombres, sino porque era una idea muy reiterada desde los primeros momentos del Romanticismo y llevada a su plenitud sentimental por Jean Paul.

En sus novelas autobiográficas, procedimiento favorito desde los escritores prerrománticos, en Alemania sobre todo, Jean Paul, hace constante hincapié sobre sus reacciones contradictorias suscitadas por el áspero choque de sus aspiraciones idealistas, de su "ideal" y de la cruda realidad en que se desarrolla su vida, tan estrecha, amarga, miserable en ocasiones.[7] La contradicción entre la realidad de la existencia y las aspiraciones de los poetas o de cualquier otro ser viviente no es cosa que haya ocurrido solamente en tiempos románticos. Es, por lo contrario, tan vieja como el mundo; pero el artista romántico basó en ella el núcleo dinámico de su "tragedia" personal que, por las virtudes de su arte, puede elevar a una categoría genial, cosa para la que se halla propicia la estética romántica, según se ha dicho anteriormente. En la encrucijada entre el "ideal" y la "realidad" romántica, el "yo" del artista creador y por extensión el de su "lector" o "auditor", que por el mismo fenómeno tiende a identificarse con su autor, se hallan violentamente arrojados de una a otra esfera de sentimientos contradictorios. Desvanecido el equilibrio clásico (aunque no fuese sino una ilusión momentánea), perdido el "centrum" que era la aspiración del artista clásico, el fiel de la balanza tiene, de fuerza, que encontrarse en constante oscilación. Tal pérdida de energía induce a la melancolía romántica que el francés entiende como un "mal du siècle" y el alemán, más ambicioso, como un "weltschmerz". De un lado, la ilusión: si el aire sopla de este lado, el artista se siente feliz, contento, propende a la poesía idílica y al optimismo. Pero en seguida la cruda realidad viene a desengañarle. El dolor o la ira, la desesperanza suceden a aquellos sentimientos. Entre medias hay un instante fugitivo en el que el artista cree que su bello ideal se convierte en realidad: el estado de entusiasmo se levanta. Es el "entusiasmo romántico" de los filósofos de esta época. Mas apenas aprisionada, la mariposa de la ilusión escapa de sus dedos, dejando en ellos un polvillo

irisado. El humor del artista se vuelve sarcástico. Tan pronto como vuelva a verse a sí mismo corriendo en pos de una nueva mariposa o cuando contempla el vano esfuerzo de los otros, una sonrisa amarga se dibujará en sus labios. ¡Corre! ¡Corre! ¡Ya volverás! Su gesto es la "ironía romántica". Poetas como Jean Paul hallaron en la miseria de su infancia, en la casa familiar, en las privaciones de su adolescencia, en la dificultad que la vida le pone para desarrollar su personalidad, alternativas de entusiasmo, cuando es a su genio al que escucha, y de desesperación cuando lo confronta con la vida regalada de otras gentes mediocres, nulas pero poderosas. Conforme la burguesía iba creciendo en importancia social y la pequeña aristocracia de las diminutas cortes alemanas descendía, una nivelación entre ambas ocurriría, en consecuencia. La aristocracia de los pequeños burgos alemanes no cultivaba ya, salvo excepciones, las artes y las letras como lo habían hecho sus antepasados en el siglo XVIII. El filisteo aparece en sus filas tanto como en las burguesas y como Jean Paul lo tiene cerca y Schumann lo tendrá poco más tarde, es menester que luchen contra ellos, si no con mejores armas, con la del ridículo, que hiere profundamente al filisteo, lo mismo si es de procedencia aristocrática que burguesa. No es sólo el nacimiento ni aun el talento lo que diferencia al filisteo del artista. Es su envilecimiento en el concepto del gusto y su mezquina valoración del genio, siendo así que este siente su "poder" por encima del que aquellos detentan. El genio, por lo tanto, se encuentra preterido, colocado en una situación falsa e injusta. Pero es importante para reivindicar lo que le corresponde y no halla otra arma utilizable sino el sarcasmo. "Un hombre de talento y un burgués de talento tienen que odiarse el uno al otro", dice Jean Paul, porque se entiende bien que el burgués de talento acaso no es sino un filisteo y el otro puede ser un genio. "Este descontento total, dice Dilthey, esta amargura y este desprecio contra el orden de cosas existente, la imposibilidad congénita a su espíritu soñador de elevarse activamente por encima de la opresión, como hacían un Klinger o un Schiller, se asocian en él a la tendencia a huir hacia un mundo ideal... Así va gestándose la orientación política fundamental de su vida y, enraizada en ella, la dualidad de idilio y sátira... sobre la que descansa también la estructura de sus novelas... Siente un asco enorme de la loca mascarada que es el mundo. Se burla de la manía sistemática de los filósofos. La vida es vacía, la verdad inasequible". Filósofos y burgueses incurren por igual en sus sarcasmos.[8] Cree que la Filosofía es solamente un pedestal para hacerse admirar por los ingenuos y desde su obra temprana titulada *Selección de los papeles del diablo,* profundamente empapada del espíritu de la Ilustración, de sus principales figuras y especialmente de Rousseau, saca la consecuencia de que "el hombre tiene que desempeñar en la vida el doble papel de elevar su espíritu al mismo tiempo que alimenta sus necesidades".[9] Las espirituales también, que hallan su forma "idílica" en recitaciones que él mismo se acompaña al piano, o "irónicas" en los

episodios que inventa para los protagonistas de sus novelas y que son los suyos propios.

En síntesis, las características más señaladas del arte de Schumann por lo que se refiere a sus puntos de vista críticos, su animadversión hacia el filisteo, su posición estética cuya base es que la música emana de una esencia poética, el desdoblamiento entre el carácter "idílico", soñador y propenso a la nostalgia de Eusebius o el carácter "irónico", entusiasta o sarcástico en sucesión, de Florestán, se enuncian en la literatura de Jean Paul, que fué para Schumann en los años de formación de su personalidad, la influencia dominante: "su único Jean Paul". Con todo, Jean Paul, primero, y Schumann, después (y podría decirse, el último) no hicieron en esos aspectos de su producción artística sino seguir un camino que el Romanticismo había emprendido desde mucho tiempo atrás. Friedrich Schlegel, antes que ellos, había desarrollado ya toda una teoría de la ironía romántica. Tieck la había dado forma en sus personajes. Hoffmann hace de ella el centro de las novelitas tituladas *Die Serapion Bruder*. Otros varios lo imitan* hasta que Heine llega y basa en la ternura y en la ironía contrastadas toda su inspiración poética. "El capricho del poeta, dice Schlegel, no tolera leyes." La vida viene en seguida a mostrar a Schlegel y al poeta su error. Novalis examina al hombre que siente vivir dentro de sí su "yo trascendente" y lo compara con su "yo cotidiano": el desdoblamiento se produce y, con él, el doble juego en el tono de sus inspiraciones, un desdoblamiento "faústico", que Goethe había dejado bien explícito desde el *Werther*. Si repudia lo cotidiano se convierte en un fantasma; si renuncia a lo infinito, se convierte, como Blake lo teme, en una máquina. En la lucha, el artista examina sus dos personalidades maltrechas y nace en él un deseo de burlarse de ambas, por turno. Le esperan o la paradoja o el filisteísmo. Ante esa perspectiva, la ironía puede ser un remedio eficaz. Para Nietzsche es un síntoma de buena salud mental. De otro modo, si deja que lo invada la amargura del sarcasmo, el final del artista puede ser el manicomio o el suicidio. Ambas soluciones son preferibles a caer en la vulgaridad burguesa. Pero no todos los artistas tienen el valor de preferir aquellas; el número de los prudentes crecerá alarmantemente y el Romanticismo pagará pronto las consecuencias. Cabe, sin embargo, una mixtificación redentora que el Romanticismo avanzado puso en práctica más allá de mediado el siglo. Esa solución consiste en acudir al concepto clásico del "decorum" e invertirlo en lo que se llamará la "gloria académica", que en algunos países se considerará como un honor máximo bajo la especie de "poeta laureado", "poeta oficial", etc. Un modelo al que Schumann miraba de reojo, por más que fuese uno de sus mayores amigos, era Mendelssohn, cuya ciencia perfecta Schumann desdeñaba, y viceversa. Berlioz hacía otro tanto cuando contemplaba los triun-

* Por ejemplo, Hauff en sus novelas *Memorias de Satán* y *El hombre en la luna*, de 1826-27 V. OW pp. 214 *ss.*

fos de Meyerbeer, y, hasta cierto punto, los de Ricardo Wagner. Schumann se contentará con comentar la audición de *El Profeta* tachando ese título con una cruz. Después, romperá sus relaciones con el grupo "neoalemán" de los amigos y apasionados por el arte wagneriano del futuro. El éxito, sin embargo, era para ellos. Su propia música se desenvolvía entre dificultades agobiantes. Los críticos del norte de Alemania y los de Inglaterra le eran francamente hostiles. Un poco de crítica le hace ver que fuera de sus pequeñas páginas para piano, el resto de sus obras más ambiciosas, sinfónicas o de cámara, padecen de defectos graves. Mendelssohn, a quien dedica sus cuartetos, relativamente tardíos y tan discutibles técnicamente, sobre todo para Mendelssohn, los recibe irónicamente y le dice que mejor le habría sentado un buen paseo. Quiere dirigir una orquesta como la de Dusseldorf y su carrera como director será una de sus peores experiencias. No logra entrar en el tiempo justo, cualquier instrumentista se le adelanta. No sabe ensayar, ni en los ensayos corrige los defectos parciales, sino que se limita a leer una y otra vez la obra sin lograr mejoras en la versión. Carece de influjo sobre sus músicos y se fatiga tanto como les cansa inútilmente a ellos, al paso que entra en cólera y les achaca mala voluntad hacia su persona.

Entre tanto, Schumann había logrado vencer las dificultades de Wieck para otorgarle la mano de Clara, tras años de lucha. En 1830 la resistencia familiar para que se dedicase por entero a la Música había cesado, pero comenzaba aquella otra que llega incluso a hacerle demandar judicialmente a Wieck las causas de una negativa vejatoria, cuya exaltación sentimental dió por resultado tantas páginas de intensa belleza. Wieck funda su resolución acusando a Schumann de acudir con frecuencia a las delicias de la botella. Roberto se procura un certificado médico favorable y nada puede oponerse ya a la boda, que se verifica en 1840. Del año siguiente data la primera sinfonía *(Si bemol mayor,* op. 38), que dirigirá Mendelssohn. Varias obras más de gran formato para orquesta siguen en ese mismo año lleno de euforia. En seguida, en 1842, vendrán las obras de cámara, los tres cuartetos, el quinteto con piano y el cuarteto, con piano también. Tres años de mucha excitación nerviosa, de excesiva producción artística que lo dejarán agotado Pero la fundación del Conservatorio acaece y Schumann tiene que aceptar la cátedra de composición, en la que no durará mucho tiempo. Un viaje a Rusia en 1844 le sirve de descanso. Clara comienza entonces a darlo a conocer como compositor en los medios internacionales. Vuelto a Leipzig, tiene que renunciar a la dirección de su *Neue Zeitschrift fuer Musik,* en la que tan generoso apoyo había prestado a genios indudables como Berlioz, Liszt o Chopin y a tantos otros menos indudables. El "ala de la locura" roza sus sienes cuando comienza a componer sus escenas del *Fausto* que, para mejor documentación, quiere revivir en las montañas del Harz. Es forzoso abandonar el ambiente musical de Leipzig, demasiado agitado en este instante. El matrimonio se

instala en Dresde con la consigna de no recibir visitas. El buen Hiller, sin embargo, rompe el pacto y le trae gentes amables como Feliciano David, cuyo orientalismo agrada al compositor de *Das Paradies und die Peri,* acabado poco antes del viaje a Rusia. Sólo la aparición de Ricardo Wagner en el medio musical de Dresde no es tranquilizadora. Cuando se encuentran, es para comprender lo separados que están espiritualmente, y Wagner dice que Schumann es un hombre muerto.

Su carácter se hace cada vez más taciturno y sombrío. En esas condiciones de espíritu termina la segunda sinfonía *(Do mayor,* op. 61, que es en rigor una tercera sinfonía, porque entre las dos así llamadas se intercala la *Overtura, scherzo y finale)* y comienza su única ópera, *Genoveva,* sobre un libro de Tieck y Hebbel. Cuando la termina, en 1848, comienza la música para el *Manfredo* de Byron. Es el período de sus obras mayores, en el cual brotan, como florecillas de aroma incomparable, páginas breves como el *Album für die Jugend* y los tríos de cámara. El *Manfredo* está terminado en 1849, el año en que Chopin muere. Van a seguir las escenas para el *Fausto,* abocetadas desde algún tiempo antes. 1850: el año es decisivo para Schumann. *Genoveva* tiene una mala acogida en su estreno en Leipzig y su autor decide aceptar el puesto de director de los conciertos sinfónicos que le ofrecen desde Düsseldorf. Está en un momento de exaltación que refleja su composición de la tercera sinfonía, al ras de su visita a Colonia. Es la *Sinfonía Renana (Mi bemol mayor,* op. 97), con el concierto para violoncello y las escenas faústicas, ese año terminadas, salvo algún trozo, como la overtura. Comienzan los disgustos con la orquesta. Schumann se refugia en la composición de obras principalmente inspiradas en dramas de Schiller, Goethe y Shakespeare,* las dos cantatas *Der Rose Pilgefahrt* y *Der Koenigsohn.* En 1852, el comité de los conciertos de Dusseldorf le sugiere que dimita y, entre tanto, le nombra un joven sucesor de veinticinco años, Julius Tausch, uno de los primeros productos del Conservatorio de Leipzig, que compuso algunas obras modestas, entre ellas la música para la *Twelfth Night* de Shakespeare, y vivió dirigiendo orquestas durante casi medio siglo. Schumann, a pesar de todo, no quiere dimitir. Se difunden rumores acerca de su salud, de sus alucinaciones mentales y acústicas, de su melancolía creciente y de sus dificultades para hablar. Schumann, que siempre había sido un melancólico y un hombre poco menos que mudo, muestra ahora que esos aspectos de su carácter no eran sino síntomas graves. Todavía la crisis final va a hacerse esperar un año. La llegada del joven Johannes Brahms, en el esplendor en que le muestran sus fotografías, a sus veinte años radiantes de genio, traen al generoso Schumann un momento de alegría que se traducirá en su último artículo para la *Zeitschrift,* el titulado *Neue Bahnen,* "caminos nuevos" para la juventud musical de Ale-

* Las overturas a *La Novia de Messina, Hermann y Dorotea* y *Julio César* son las obras que generalmente se estiman menos en la producción de Schumann.

mania. La pluma de Schumann que había estado inactiva en sus afanes críticos revive ahora para dar la bienvenida a Brahms, como antaño lo había dado a Chopin en su famoso artículo que comenzaba: "¡Fuera sombreros, amigos: he aquí un genio!"; Schumann ve en el joven compositor y pianista hamburgués "la más alta expresión ideal de nuestro tiempo". A modo de celebración jubilosa, Schumann, Albert Dietrich y Brahms colaboran en una sonata para violín y piano que dedican a Joachim, a quien tanto deberá en Alemania la resurrección de su música de cámara, largo tiempo olvidada en sus mejores ejemplos. De pasada, merece mencionarse algo curioso referente a la conexión que las tonalidades parecen tener en la sensibilidad musical de Schumann. Es la relación, insólita, entre el tono de *La M* y *m*, y el de *Fa mayor*, que Beethoven había expuesto en su séptima Sinfonía y que Schubert recojerá en seguida en su quinteto en *La mayor* conocido por su tema con variaciones del lied *Die Forelle*. En Schumann, la relación se opera entre el tono de *la menor* y el de *Fa mayor*. Su primer cuarteto, que comienza con una introducción en *la menor*, basa la construcción de su primer movimiento en *Fa mayor* y el resto de la obra sigue jugando con esas relaciones. No solamente eso, los tres cuartetos están concebidos de un tirón basados en la relación aludida: el primero en *la menor;* el segundo, en *Fa mayor;* el tercero en *La mayor*. Pues ocurre que cuando Dietrich le trae el primer tiempo de la sonata mencionada, en *la menor*, Schumann añade el segundo movimiento, en *Fa mayor*, para terminarla en *la menor* y *mayor*, como en el primer cuarteto.[10] Brahms firma: "Johannes Kreisler, junior"; el "senior", ¿era el personaje de Hoffmann o era el propio Schumann? Este, sin duda.

El nuevo año llega. El 27 de febrero de 1854 Schumann se arroja al Rin desde el puente de Düsseldorf. Unos pescadores lo rescatan, como a Berlioz en su fallido intento de la Riviera. En la casa de salud donde se le recoge, en Endenich, cerca de Bonn, tiene ratos de alucinaciones. Días antes de la tragedia le habían hablado los ángeles y aún el propio Schubert, que le ofreció un tema para que escribiese variaciones.[11] Schumann deduce que deben llevarle a una clínica y así lo pide; pero apenas da tiempo para ello. En Endenich, Beethoven acude a su llamada. La indicación de "tempo" que le hace de las cuatro notas iniciales de la Sinfonía en *do menor*, es desconcertante. Otros momentos son de lucidez. Escribe alguna música dentro ya del sanatorio: su pluma se le cae de las manos en seguida y la melancolía lo envuelve en su nube negra. La muerte de Mozart había sido una estampa del más puro estilo romántico. La de Beethoven, levantando el puño al dios del trueno, lo fué también. Berlioz muerto de amargura y Chopin, muerto de tuberculosis, no lo fueron menos. Schumann, arrebatado por los espíritus como en la litografía de Tony Johannot a la *Lenora* de Bürger está dentro del más auténtico romanticismo. Pero en 1856 el mundo romántico estaba preparándose para sufrir su "crisis de edad". Wagner acaba de terminar la música de *La*

Walkyria y escribe los primeros bocetos del poema de *Tristán. Fausto* inspira todavía a los músicos; sólo que, esta vez, es en la mente de un músico francés donde va a depositar su simiente. Charles Gounod acaba de terminar en 1855 su *Misa de Santa Cecilia,* que podría denominarse ya una "Misa de salón" y al año siguiente concibe la idea de musicar la obra de Goethe. El espíritu "faústico" había volado de la música romántica o se preparaba a su evaporación más dilatada. En Alemania, muerto Schumann, quedaban Wagner y Brahms, frente a frente. En Francia, vencido el poderoso estro de Berlioz, no quedaría sino Gounod, el músico ideal en su tiempo para los filisteos sin David. La segunda mitad del siglo se anuncia bajo esos síntomas premonitorios.

Un aspecto de intenso interés en la segunda mitad del siglo cuaja en ella tras de algunas décadas de preparación y es menester apuntarlo ahora al referirnos al gran compositor de música para piano coetáneo de Schumann, nacido como él en 1810: Federico Chopin, en quien florece, en el ambiente de la música de alto arte, un sentimiento que los acontecimientos políticos de su país han convertido en fuente patética y emocional; el sentimiento de la patria desgraciada; el de un "nacionalismo" musical que va a teñirse con unos matices especiales por la intervención, con esos propósitos, de la música popular; tan estilizada como se quiera, pero concebida como estímulo de emociones de un género particular despertadas por la música.

El nacionalismo político precedió bastante tiempo atrás al artístico, desde la reacción alemana contra la Ilustración, que fué la base de su cultura y que, precisamente por despertar su sentido crítico, le hizo ver que, en su fondo radical, era una cultura extranjera. A seguida de aquél, el nacionalismo alemán, reviste el carácter de *estímulo* para un tipo de creación literaria o artística que va a buscar un modo de justificación en la historia, más o menos ilusoria, como en Fichte, o en una simple vanidad racial, como en Lessing, según ha quedado aludido en páginas anteriores. Ahora, al nacionalismo va a entrar mejor en el tono romántico y adoptará con ello una postura conmovedora, patética. Cuando Alemania se sintió herida por la cultura francesa, reaccionó orgullosamente. Polonia será, tras de 1815, la "pobre Polonia", la "desgraciada Polonia" [12] a cuyos tristes acentos pudieron sumarse otros varios más que tenían tan justos derechos a la lamentación: Rusia, a causa del despotismo de sus señores, tiranos de sangre oriental que hablaban en francés; Hungría, porque gemía bajo el yugo del Imperio austríaco; Bohemia, que había dado tantos músicos al arte "germánico", por las mismas razones. En otros países menos oprimidos políticamente, aunque no menos oprimidos económicamente, el nacionalismo se despierta al contagio del alemán, como en los escandinavos; pero entra en estos un matiz liberal y popular que les es

propio ,y que los aproxima, en tal aspecto, al nacionalismo español, en lucha contra las casas reinantes extranjeras, aunque con un fondo literario mucho más rico que en aquellos países, donde, con todo, no faltaban las buenas letras. Lo que es común a todos ellos, como elemento de estilo y como medio eficaz de penetración en la conciencia democrática, es su recurrencia a las artes populares, decorativas o musicales, porque mientras que acercan el sentimiento nacional propio al de los públicos de otros países, fortifican su personalidad aguzando sus giros estilísticos peculiares. Así va a darse en seguida el caso nuevo e interesante de que, cuanto más nacional es el arte de este período, más fácil sea su divulgación y estima en los otros países. Contribuía a ello en gran parte el afán exotista que el Romanticismo había heredado del siglo XVIII, pero que esta vez se producía sobre una base auténtica. De ello es Chopin el primero y más claro ejemplo. Y es la autenticidad la que, al querer adoptar Liszt un matiz nacional en su música, viene a negárselo, porque los músicos que le siguen descubren que el canto popular auténticamente húngaro estaba lejos de ser el de los gitanos, sino que se hallaba oculto en las pequeñas localidades húngaras, transilvanas, rumanas, checas, bohemias, sudetinas, y demás partes integrantes de esa complicada geografía de la Europa entre central y oriental.

El nacionalismo en todos los órdenes, el musical entre ellos, levanta su bandera en Europa tan pronto la masa general tiene conciencia política clara, o, a lo menos se siente espoleada en ella. "La Revolución Francesa —dice Walter Goetz—[13] había proclamado el derecho de los pueblos a determinarse por sí mismos, y de esta suerte había impulsado movimientos nacionales que correspondían a una evolución ya madurada con la vida culta de los pueblos y afanosa de asentar su derecho a intervenir en el Estado y en la vida propia". Si resulta que el Estado se ve más maltrecho que nunca, como Polonia tras del Congreso de Viena, se comprenderá fácilmente el tono ardiente de su Mickiewicz (1798-1855), que se hizo escuchar en Rusia, en Alemania ante el propio Goethe, en Francia, más tarde, a donde llega casi al mismo tiempo que Chopin, cuyos ímpetus se juntan con su "zal", especie de melancolía con color local polaco. "Una ola nacional, y al mismo tiempo liberal, pasa, pues, por todo el mundo europeo y da a los decenios centrales del siglo XIX un sello inequívoco... La época que va desde 1815 al último cuarto del siglo XIX fué una época imbuída por la idea nacionalista. Todos los pueblos de Europa estuvieron dominados por esa idea... Un nacionalismo justificado y un nacionalismo desbordante se desarrollan paralelamente".[14] Lo que desborda en nuestro caso es un sentimiento que nada tiene que ver con las políticas nacionalistas crecientemente agresivas ante el miedo, cada una, de ser atacada por la vecina; pero, de cualquier modo, es cierto, para el arte como para la política, que, como ese historiador alemán dice, la época del nacionalismo "cambia la actitud espiritual de los pueblos". Al penetrar cada

vez más profundamente el sentimiento en la conciencia nacional, el artista descubre fuentes inéditas de inspiración, y no sólo estímulos patrióticos en calidad de imágenes históricas tópicas, sino profundamente líricas, emocionales, que requerirán maneras de expresión igualmente no-extranjeras; esta vez, propias. Ello acarrea por lo pronto un choque con el vocabulario romántico generalizado en Europa desde Beethoven; pero como aquel incitó a un desarrollo de la técnica formal y armónica, a más de que había aguzado la manera de enfocar patéticamente el arte, los nacionalismos nacientes encontraron en el vocabulario romántico su primera base de cimentación, sin perjuicio de irlo abandonando tan pronto se encontrasen firmes en la que iban construyendo paulatinamente merced a diversos modos de estructuración. Así veremos en seguida[15] que los nacionalismos que surgen por todas partes en Europa acrecientan el sentido de liberalidad en la manipulación, como color instrumental, técnica armónica y formal, que era de un sentido netamente romántico, involucrado todo ello en un sentimiento cada vez más acendrado de lo tradicional; a veces, de lo que había sido propio y peculiar en su vieja historia, olvidada desde el auge del período clásico: barroco italiano, rococó francés o sinfonismo austríaco.

Polonia tuvo, desde siglos antes de Chopin, una historia musical de cierta importancia. Como ocurrió con la española, hasta hace poco tiempo, estaba olvidada por la generalidad de los historiadores. En alguno de sus aspectos no deja de tener también alguna semejanza con la nuestra, pues que es la historia de los pueblos cuya cultura derivaba de otros predominantes. En la música de arte temprana en Polonia hubo, como en los españoles contemporáneos suyos, cierto nacionalismo o popularismo más o menos conscientes. Según ocurrió en nuestro país, la música polaca tiene su siglo de oro en el XVI y decae desde el siguiente, al igual de la nuestra, tras de Victoria. Antes de esa época, la más primitiva música del país polaco se confunde con la eslavónica, cuyas gamas pentáfonas poseía y sus primitivos instrumentos del tipo cítara y flauta lisa. Su música eclesiástica contiene algunos himnos hacia el siglo XIII, popularizados después. Juglares y clérigos vagantes tuvieron en esas tierras un papel semejante al de otros países occidentales. En el siglo XVI algunos compositores de música religiosa polifónica muestran una buena técnica vocal y de escritura. Waclaw Szamotulsko o Szamotilczyk era coetáneo de Palestrina (n. en 1525 en una localidad de Posnania y murió en Cracovia en 1572, el mismo año en que se extinguió la dinastía de los Jagellones). Otros compositores de esa época, Gomolka y Zielenski, pueden escucharse, con el anterior, en versiones gramofónicas, como las dirigidas por el Prof. Sachs en su Antología ("Anthologie Sonore", disco nº 53). El salmo de Gomolka pertenece al movimiento protestante y parece tener cierto colorido nacional.

Sachs dice que la música de los compositores mencionados supone una transición entre los estilos italiano y germano, en el tiempo en que el rey Segismundo I llevó a Heinrich Finck a su capilla que se consideraba como una Sixtina polaca y se decía estar adscrita a las "nobili arti italianae".[16] Los instrumentos eran abundantes en la música cortesana y los artistas extranjeros eran acogidos favorablemente. Otro músico de la época era Marcin de Lwow o Marcin Leopolita, de gran habilidad contrapuntística. Gomolka seguía expresivamente el sentido de los textos y empleaba a veces ritmos populares de danzas. Walenty Bakwark (1507-1576) fué un tañedor de laúd famoso en las cortes de la Europa central y Sebastián de Felsztyn un teórico importante. Mikolaj Zielenski pasa por ser uno de los primeros compositores de música instrumental, unida a las voces. La nueva dinastía Vasa lleva la capital desde Cracovia a Varsovia. El rey Segismundo III posee una orquesta importante y su sucesor Ladislao IV implanta la ópera, en el año 1628. La invasión sueca durante el reinado de Juan Casimiro, es fatal para la música polaca. La nación pasa por duras pruebas y sólo los aristócratas como los Banicki y los Radziwill pueden mantener alguna música en sus mansiones. Uno de ellos, Miguel Cleófas Oginski (1765-1833) llegó a ejercer una influencia importante en el joven Chopin como compositor de polonesas y música instrumental basada en las danzas campesinas.

Un renacimiento de la música polaca comienza con los movimientos nacionales. En 1779 se inaugura el Teatro Nacional de Varsovia y se estrena una ópera de Maciej Kamienski, *La pobreza recompensada,* que se estima como la primera obra polaca de este género. Las guerras napoleónicas trajeron a Polonia considerables trastornos, culminados en el desastre del Congreso de Viena; pero el genio popular cobró fuerzas nuevas inspirando a compositores de piezas teatrales, alguna de las cuales como *Cracovianos y Montañeses* de Jan Stefani (1746-1829) se sigue representando todavía. El libro se basa en episodios populares y la música proviene de ese acervo. Todos los compositores de piezas teatrales seguían esa tendencia. Joseph Elsner (1769-1854), que fué uno de los primeros maestros de Chopin, compuso no menos de veintidós obras de ese carácter, inspiradas en pasajes de la historia nacional. Por otra parte su música religiosa, sus obras de orquesta y de cámara figuran entre las más notables de su género en su país y en su tiempo. La influencia de Rossini era predominante en aquellos viejos maestros, como en todas partes, pero los compositores de música de color popular jugaron allí el mismo papel que en el nuestro y en ellos se basa la nueva época. Los dos compositores más importantes en sus comienzos fueron, de una parte, Federico Chopin (1810-1849); de otra, Stanislaw Moniuszko, nueve años más joven que él y que le sobrevivió considerablemente (1819-1872). Moniuszko tiene en el teatro lírico un valor comparable, desde el punto de vista de músico nacional, al de Chopin en el piano. Su ópera *Halka,* puede leerse en edición moderna.[17]

Junto a sus varias óperas destaca su colección de canciones al modo popular, siguiendo el tono de la producción romántica alemana. Dos oratorios con texto de Mieckewicz, *Fantasmas* y *Sonetos de Crimea* completan la obra de este compositor, a más de varias obras religiosas. Sus sucesores, Wladislaw Zelenski (1837-1921) y Zygmunt Noskowski (1846-1909) nacen en pleno período romántico y alcanzan hasta nuestros días, en un tono que, siendo nacional, tiene mayor resonancia fuera de Polonia que la obra de Moniuszko, valedera sobre todo en el ámbito del propio país polaco.

Federico Chopin era hijo de padre francés y de madre polaca. Nicolás Chopin, el padre, figura en el acta de nacimiento de su hijo Federico-Francisco como Chopyn, pero no parece que la ortografía suponga otra cosa sino que era errónea. Había nacido en Nancy en 1770 y cuando Chopin hijo fué a Francia todavía vivían en Estrasburgo unas hermanas de aquél. Alrededor de su nombre y procedencia se han inventado varias historietas. Un historiador nacional, A. Szulc, hizo creer que Nicolás descendía de un gentilhombre polaco, de nombre Szopen, que fué a Francia con Estanislao Leszcynski y que en aquel país cambió su nombre por su otra forma, más afrancesada. Otra historieta que cuenta el conde Wodzinsky convierte al gentilhombre en ayuda de cámara o lacayo y lo apellida Szop, especie de Leporello de aquel caballero amante de aventuras. En estos días últimos, mientras Polonia estaba invadida por las tropas nazistas, un cierto Gobierno General de Cracovia celebró, dentro de la pompa posible, el cuarto aniversario de la invasión de Polonia con un jubileo llevado a cabo el día 27 de octubre de 1943. Para demostrar su generosidad inauguró en dicha capital un "Museo Chopin". El sabio alemán correspondiente aseguró a los polacos que el músico descendía de una familia germano-alsaciana cuyo nombre legítimo era Schoping.[18] El lector, a falta de mayores seguridades puede elegir la opinión que prefiera. Para nosotros, la música misma de Chopin, tan hondamente nacional en su sentido melódico como francesa en el refinamiento de su sensibilidad y de su escritura, tiene la elocuencia suficiente para creer que los biógrafos originales son, al mismo tiempo, los más verídicos.

Nicolás Chopin fué nombrado profesor de francés en el Liceo de Varsovia el mismo año del nacimiento de Federico (el 22 de febrero de 1810 en la vecina localidad de Zelazowa Wola). Alguno de sus amigos más constantes, Titus Woycieckowski, el malogrado Fontana, los Wodzinski, fueron discípulos, en aquel idioma, de Chopin padre. No parece que fuera éste indiferente a los encantos de la música. Se dice que tocaba algo la flauta, y, ya tardíamente, cuando Federico tenía quince años, se puso a aprender el violín, no sin ciertas burlas por su parte. En la casa familiar, como en otras que hemos aludido, se cultivaban conciertos caseros que dirigía un joven pariente. Nico-

lás tocaba sus aires favoritos y Federico, su hermana Luisa y Adalberto Zywny tomaban parte en ellos. La madre de Chopin, que procedía de una familia de cierta nobleza, la de los Kryzanowska, daba lecciones de piano muy elementales a los jóvenes de la casa, parientes o huéspedes. La mayor de las tres hermanas de Federico, tres años mayor que él, era la alumna más brillante y quien inició al niño en sus primeros intentos en el teclado. A los seis años, pasó a la tutela de Zywny. Los diccionarios musicales son injustos olvidando a este músico que tuvo, a lo menos, el mérito de haber guiado los años pueriles de Chopin, aunque parece que fuese él sólo su único discípulo destacado. Adalberto Zywny era bohemio de origen; había estudiado en la técnica alemana y tenía el *Wohltemperiertes Klavier* a su cabecera, junto a su Biblia. Había nacido en 1756 y fué durante algún tiempo pianista en la corte del príncipe Casimiro Sapieha. En los años de infancia de Chopin su fama en Varsovia era muy grande, lo que le permitió hacerse una posición desahogada dando lecciones bien remuneradas. Zywny tuvo tiempo de enterarse de los prodigios de su tierno discípulo porque vivió hasta el año 1842. Todavía bajo su tutela, el infantil Chopin dió en el año en que cumplía nueve, en audición pública, un Concierto de Gyrowetz. Las damas lo mimaron. Se le llamó "el segundo Mozart", como era lo típico, y Angélica Catalani le obsequió al año siguiente con un reloj cuya dedicatoria testimoniaba el halagüeño presente y las fundadas esperanzas en un porvenir brillante. Una marcha militar dedicada al Gran Duque Constantino fué, a su vez, su triunfo en el dominio de la composición, porque orquestada para las bandas militares, resonaba por las calles de Varsovia en los días de desfile (1817). En 1821 una primera Polonesa aparece y Chopin la dedica a su maestro. El librito de nociones de Armonía de Antonio Simón, tratadista polaco, le inicia en este género de estudios, en 1823, todavía bajo la dirección de Zywny; pero en 1821 Joseph Xaver Elsner (1769-1854), hijo de un carpintero que hacía la armazón de los pianofortes; famoso compositor de óperas en idioma polaco, cuya adecuación al lenguaje musical defendió en varios escritos, y de sinfonías y música de cámara, había abierto su Escuela Superior de Música, conocida como Conservatorio de Varsovia, y Federico Chopin se matricula allí en 1824, al mismo tiempo que entraba en el Liceo. En este aprendió las letras suficientes para escribir con su hermana menor una piececita, o "comedia de equivocaciones", *El bribón fingido,* que ellos mismos representaban. Los biógrafos de Chopin insisten complacientemente en sus talentos de actor; alguien, en efecto, recomendó a Chopin padre que no los dejase sin cultivo. La música, sin embargo, pudo más y, en 1825, su éxito tocando en público un fragmento del Concierto en *la menor* de Moscheles es tan grande que llega hasta las columnas de la *Allgemeine musikalische Zeitung,* de Leipzig. En ese mismo año aparece impresa su primera obra, el Rondó op. 1, en *do menor.* No era, sin embargo, su primer intento en la composición. Aunque el estilo denuncia el de Moscheles,

entonces a la moda, tiene una soltura y una elegancia de línea que son resultado de esfuerzos preliminares. Junto al Rondó, una Mazurka que lleva el nombre de *Zydek*, y que significa *El pequeño judío* (publicada más tarde como Op. 17) completa el cuadro de inspiración popular: polonesas, rondós y mazurkas. Poco más tarde vendrán las Krakowiak y los Valses. Los estudios bajo la dirección de Elsner se prolongan hasta 1829; los del Liceo hasta 1827. Entre tanto, algunos viajes ensanchan el horizonte visual del muchacho. Una excursión a Silesia le atrae la atención del príncipe Radziwill, gobernador de Posen, que según Liszt,[19] subvencionó por algún tiempo la educación musical de Chopin. Su primer resultado habrían sido las Variaciones op. 2 sobre el aria del *Don Juan (La ci darem la mano)* y el trío op. 8, con otras más, no publicadas hasta después de la muerte del músico. En 1828 viene el primer gran viaje. El profesor Jarocki, amigo de Nicolás Chopin, va a Berlín a un Congreso científico que presidirá Alejandro de Humboldt y se lleva consigo al muchacho. Chopin entrevé algunos rayos de aquel mundo musical que le pareció glorioso y en el que atisbó a Mendelssohn, Spontini y Zelter, sin decidirse a acercarse a ellos. Más importante es que oiga las óperas de Cimarosa y Spontini, con algún oratorio de Haendel. Al año siguiente va a Viena donde escucha a Hummel y a Paganini con el asombro consiguiente y el descubrimiento de nuevas ideas relativas a la técnica del piano. El viejo Haslinger acepta publicar las Variaciones. El conde Gallenberg le introduce en la sociedad elegante de Viena y le arregla un concierto donde anuncia el rondó *a la Krakowiak* para piano y orquesta, pero que sustituye por unas variaciones de *La Dame Blanche* y de un tema popular polaco. En otro concierto se estrena la *Krakowiak*, con lo que adquiere cierta consideración como compositor. Como pianista, aunque tiene algunas buenas críticas por su limpieza y precisión, recibe de boca de Moscheles la opinión, que habría de seguirle a lo largo de toda su vida, de que su sonido, bello como calidad y rico en matices es inadecuado para una sala grande y un público extenso. En marzo de 1830, sin embargo de la opinión del pianista, que entonces gozaba de la mayor reputación en muchos sitios de Europa, Chopin decide emprender una larga jira de conciertos. En marzo da varias sesiones de despedida en Varsovia y, meses más tarde, sigue su excursión por Breslau, Dresde, Praga, Viena, Munich y Stuttgart, con París como destino final. En sus programas figuraban junto a las obras anteriores de *Polonesa* en *mi bemol*, con orquesta, la *Fantasía* con orquesta op. 13 sobre aires populares polacos y el gran rondó de concierto op. 14, a más de un número considerable de Estudios, entre ellos algunos de la op. 10, Nocturnos, Valses, Polonesas y Mazurkas.[20] Edward Dannreuther dice que el resultado pecuniario no fué brillante. Haslinger no quería publicar por esa fecha música de importancia artística, porque no se vendía en Viena, y solamente acepta los Valses. Chopin escucha a Thalberg, Moscheles y Czerny, y hace comentarios, no sin humor, respecto de sus estilos y capa-

cidades respectivas. Una detención en Munich ocurre por varios motivos. Anda mal de dinero; pero no es fácil recibir ayuda de Varsovia, que en noviembre de 1830, poco después de que Chopin saliese de allí, se había levantado revolucionariamente, una vez más en la larga historia de sus luchas contra sus tres vecinos enemigos. La Navidad de 1830, fuera de su patria, que nunca más volvería a ver, le angustia, pese al aire ligero de la sociedad vienesa. Mientras viaja, a principios de julio del 31, entre Stuttgart y Munich recibe la noticia de la caída de Varsovia y la entrada de las tropas rusas. Se inquieta por la suerte de sus familiares y de alguno de sus amigos más queridos. Su propia situación es delicada. Como consuelo lee a Mickiewicz. El poema *Dziady* ("La fiesta de los antepasados") le inspira arrebatadas páginas musicales. La primera será el Estudio en *do menor* op. 10, (nº 12): es el llamado *Estudio revolucionario,* página "dantesca", "shakespiriana", "beethoveniana" según el gusto de sus comentadores. Bajo la misma disposición de ánimo Chopin escribe el Scherzo en *si menor,* por lo menos algún trozo de su comienzo.

Por fin, Chopin llega a París en septiembre de 1831. Más que su reputación de pianista le sirvió de introducción su calidad de polaco que llegaba sin saberlo a su destierro. Como artista, sus veintiún años y medio son, en él, la entrada en un período de madurez que varias de las obras anteriormente mencionadas comprueban. Sus primeros amigos son Berlioz, Liszt, Hiller, Mendelssohn, Kalkbrenner, hacia quien Chopin sentía una admiración muy viva y cuya técnica deseaba conocer. Aunque el pianista francés, de extracción israelita, famoso entre todos los virtuosos del momento por la brillantez de su juego, recomienda a Chopin que olvide su técnica y la rehaga mediante un estudio de tres años con él, Mendelssohn le desengaña diciéndole que Kalkbrenner no es el pianista que Chopin necesita; que el joven polaco toca mejor que el otro y que no necesita maestros de ninguna clase. Chopin se decide a mostrarse en público. Kalkbrenner es quien le arregla las dificultades preliminares. Chopin le guardó gratitud de por vida y en varias ocasiones habla del carácter amable y del fino juego del virtuoso, al lado del cual, dice, Herz no vale nada. Sin recibir sus lecciones, le observa en sus clases, a las que acude, y aún le dedica uno de sus conciertos (el numerado en primer lugar Op. 11, en *mi menor,* que Chopin había escrito en Varsovia en 1830 y que tocó en su último concierto de despedida de aquel público).

Hemos encontrado a Chopin en el exaltado medio artístico del París en plena efervescencia romántica. La historia de sus relaciones entre amorosas y filiales con George Sand está narrada por ella en su novela *Lucrezia Floriani,* publicada en 1846-47 antes de su ruptura. Sin embargo, en sus memorias (*Histoire de ma vie,* 1854-55) dice que el retrato de Chopin, bajo el nombre de Príncipe Karol, era tan poco parecido al modelo que Chopin leyó varias páginas manuscritas sin saber que se trataba de él mismo. En 1837 Chopin

había ido por primera vez a Londres para visitar a un doctor, sintiéndose ya enfermo. Cuando sabe que Aurora Dupin prepara un viaje a Mallorca, que ella esperaba beneficioso para la salud de su hijo Mauricio, Chopin solicita ser de la compañía. La comitiva sale de Port Vendres en noviembre de 1838 y llega a Palma de Mallorca tras de una noche de viaje marítimo. Una vez allí todo son dificultades. Hasta el mes de febrero del año siguiente, Chopin no logra que los aduaneros le despachen su piano, que instala en las celdas desiertas y frígidas de la cartuja de Valldemosa.[21] El horrible invierno agrava la enfermedad de Chopin. George Sand ha contado las torturas de esa estancia en *Un Hiver à Majorque* y en otros pasajes de la *Histoire de ma vie.* Con todo, la producción de Chopin en la gran isla Balear es abundante y contiene los Preludios op. 28, la Balada en *fa mayor,* op. 38, la Polonesa en *do menor* (Op. 40 nº 2) y el Scherzo en *do sostenido menor* Op. 39. La amistad amorosa del músico y la escritora dura diez años. En 1847 sobreviene la dolorosa ruptura. La revolución de 1848 solivianta a Europa entera. Chopin se inquieta. Aunque muy enfermo, acepta la invitación de sus amigos los Stirling y en abril de ese año se instala en Londres. Oye cantar entonces a Jenny Lind y revive su antigua predilección por el "bel canto" operístico, que tan notoria influencia había tenido sobre los melismas de sus piezas para piano. Jenny Lind cantaba aires polacos, las *Polskas,* que habían llegado a su tierra natal sueca, haciéndose populares allí, desde que en 1587 estuvieron unidas en la misma cabeza las coronas de Polonia y de Suecia.[22] En el verano de 1848 los Stirling van a veranear a Escocia, su tierra familiar, y se llevan consigo a Chopin. La humedad de aquel paisaje envuelto en nieblas invade su pecho doliente. En el otoño regresa casi moribundo a París. Una lenta agonía. Sus amigos franceses lo instalan en la Place Vendôme, para que pueda distraerse sin abandonar el lecho. Sintiéndose morir, llama a su hermana Luisa, y esta llega desde Varsovia con un saquito de tierra polaca en la mano. Llega también de Niza a toda prisa la hermosa condesa Delfina Potocka, a quien Chopin pide que cante. Mejora unas horas y dice a su discípulo Gutmann y a la princesa Czartoryska que toquen música de Mozart. De madrugada, en la noche entre el 16 y el 17 de octubre, pide a Gutmann que le dé de beber y queda muerto en sus brazos. El cuerpo de Chopin está enterrado en el cementerio parisiense del Père Lachaise bajo un monumento funerario de Clesinger, el marido de Solange, hija de George Sand. A petición de Chopin se llevó su corazón a Varsovia, donde se custodiaba en la catedral de San Juan, destruída poco antes de la entrada del ejército ruso en 1945, tras de los bombardeos alemanes.

NOTAS

[1] Eugenia SCHUMANN, *Schumann,* trad. de E. Germain, Buenos Aires, 1944, p. 36. La autora, que era la hija menor de Roberto, contradice en su libro, en el cual se incluyen documentos interesantes, a algunos biógrafos anteriores como Wasielewsky, la autoridad más generalmente reconocida sobre el gran compositor, cuya biografía data de 1858.

[2] DILTHEY, *Vida y poesía,* trad. de W. Roces y notas de E. Imaz, México, 1945, p. 309.

[3] Kurt WAGNER, *Robert Schumann als Schüler,* Publicaciones de la Sociedad R. S., nº 2.

[4] Según SPITTA. Otros biógrafos dicen que la gestión se hizo en 1825 y Weber contestó con evasivas (A. W. PATTERSON, *Schumann,* Londres, Nueva York, 1903-1934, p. 185).

[5] Juan Pablo Richter fué hijo de un pastor protestante extremadamente pobre, organista en una aldea y músico en la "Kapelle" del príncipe local. *Vid.* DILTHEY, *op. cit.,* p. 314.

[6] Otros colaboradores fueron Mendelssohn, Gade, Sterndale Bennett, Franz Henselt, Heller, Thalberg, Moscheles y Liszt. El lema de la revista era la "elevación del gusto y de la inteligencia de los alemanes por medio de la vuelta a los grandes maestros del tiempo pasado y merced al estímulo de los talentos jóvenes".

[7] Sobre el "ideal" y lo "real" románticos, *vid. IB.,* caps. IV y V.

[8] La vida de Soren Kierkegaard en un país nórdico como Dinamarca responde estrechamente a la de Jean Paul, con su consecuencia de melancolía y sátira románticas. Kierkegaard nació en Copenhague en 1813 y murió en la misma ciudad en 1855. Era un librepensador de origen judío. Ambos aspectos de su imaginación y de su condición social hicieron de él un atormentado. Su melancolía era de un matiz humano. Su sátira principalmente se refería a cuestiones religiosas, produciendo así una personalidad de un sesgo raro y original. *Vid.* Walter LOWRIE, *A short life of Kierkegaard,* Princeton University Press, 1944. Kierkegaard parece haber influído notoriamente sobre Unamuno, que aprendió la lengua en que escribía para comprenderlo más puntualmente.

[9] Sobre el desdoblamiento de la personalidad romántica —especie de Dr. Jekill y Mr. Hyde—, que aparece ya en San Agustín, *vid. OW.,* cap. III, "Romantic Satire".

[10] Estas relaciones tonales son típicas en Mendelssohn: SINFONÍA ESCOCESA: Allegro un poco agitato: *la menor.* Vivace non troppo: *Fa mayor.* Adagio: *La mayor.* Allegro vivacissimo: *la menor.* SINFONÍA ITALIANA: Allegro vivace: *La mayor.* Andante con moto: *Fa Mayor.* Con moto moderato: *La mayor.* Saltarello. Presto: *la menor.* Sobre las relaciones constructivas en terceras, véase lo que se dice al hablar de los cuartetos de Beethoven y mi libro *La Música Moderna,* Buenos Aires, 1944, cap. IV.

[11] Brahms escribió unas *Variaciones* para dos pianos, Op. 23, sobre el tema que Schumann decía haber recibido por mediación de Schubert y de Mendelssohn y que habría sido compuesto por los ángeles (17 de febrero de 1854).

[12] La primera división de Polonia ocurrió en el año 1772. La guerra de Rusia sobre los turcos es de tales triunfos, que Austria y Prusia sintieron envidia de su preponderancia, y para asegurarse un engrandecimiento análogo al de Rusia convinieron con Catalina la Grande el reparto de Polonia, pretextando los trastornos que la política religiosa de Estanislao Poniatowsky producía entre católicos, protestantes y "disidentes". Como consecuencia de ese reparto, los tres países se apoderaron de sendos trozos de Polonia según sus conveniencias fronterizas. Aprovechándose de la guerra de Rusia y Austria contra los turcos, lo que quedaba de Polonia bajo la corona de Estanislao concertó una alianza con Prusia (1790), seguida de la llamada "Constitución de 1791", redactada por Ignaz Potowski,

a lo que se opuso Félix Potowski, que formó una "Confederación de Targowitz" bajo la protección de Rusia. Con el pretexto de extinguir el jacobinismo, Prusia entró en Polonia y se apoderó de Danzig. El resultado final fué un nuevo reparto de Polonia concertado en Grodno en 1793. Una revolución siguió en 1794, dirigida por Kosciuszko, que fué capturado por los rusos. Un tercer reparto de Polonia fué la consecuencia, en 1795, siendo el último por mucho tiempo, pues que las tres potencias limítrofes se incautaron de la totalidad del territorio polaco y de sus doce millones de habitantes, aproximadamente de este modo: Rusia, seis millones; Austria, tres y medio; Prusia, dos y medio. En 1918, Polonia fué reconstituída bajo la forma republicana para volver a ser mordisqueada posteriormente en distintas formas.

[13] *WG.*, vol. VIII, Liberalismo y Nacionalismo, La estructura espiritual de la época, pp. 7 *ss.*

[14] *Ibid.* H. BIDOU, *Chopin*, París, 1925, pp. 3 *ss.*

[15] Novena parte, cap. II.

[16] Curt SACHS, *ibid.* H. OPIENSKI, *La Musique Polonaise*, París, 1929. Zdislas JACHIMECKI, *Influences italiennes sur la musique polonaise de 1540 à 1640*, Cracovia, 1911. IBID., "Polish Music", *Mus. Quart.*, Nueva York, 1920. IBID., *Histoire de la Musique Polonaise*, Cracovia, 1920.

[17] Ed. de The Polish Library, Glasgow. Sobre Moniuszko puede verse la obra que le dedica S. JACHIMECKI, Cracovia, 1921.

[18] En *The Nation*, Nueva York, 27 de noviembre de 1843.

[19] Franz LISZT, *Chopin*, trad. de Blanca Chacel, México, 1945.

[20] Edward DANNREUTHER en el *Grove*, art. "Chopin".

[21] No todo fué horrible en ese *Hiver à Majorque*. Por un lado, es interesante leer la narración de George Sand; por otro, más próximo a Chopin y a sus composiciones escritas, revisadas o abocetadas en Valldemosa, *vid.* la obra mencionada de S. JACHIMECKI, así como la de H. BIDOU.

[22] Martial DOUEL, "Chopin and Jenny Lind", *Mus. Quart.*, Nueva York, 1932. F. NIECKS, *Chopin as a Man and Musician*, Londres, 1888.

BIBLIOGRAFÍA SOBRE SCHUMANN:

A. W. AMBROS, *Robert Schumanns Tage und Werke*, Leipzig, 1860.

Víctor BASCH, *Schumann*, París, 1926; *La vie douloureuse de R. S.*, París, 1927. (Basch, profesor de la Facultad de Letras en Rennes, se distinguió durante el proceso de Dreyfus. Reiteradamente advirtió del peligro que suponía para Francia el crecimiento del imperialismo alemán en el segundo y tercer Reich. Al comenzar la llamada guerra civil española, M. Basch era presidente de la Liga de los Derechos del Hombre y sirvió generosamente a la causa de la República. Había publicado obras sobre la estética de Kant y sobre la poesía de Schiller, sobre la filosofía alemana del siglo XIX y ensayos sobre la estética dramática, sobre el Ticiano, y otros de carácter político. En enero de 1944, M. Basch, que contaba ochenta años de edad, y su esposa fueron asesinados cerca de Lyon.)

M. BEAUFILS, *Schumann*, París, 1932.

J. N. BURK, *Clara Schumann*, Nueva York, 1941.

J. A. FULLER-MAITLAND, *R. S.*, Londres, 1884; *Schumann's Pianoforte Works*, Oxford, 1927; *Schumann's Concerted Chamber Music*, Oxford, 1929.

W. H. Hadow, "R. S. and the romantic movement in Germany", en *Studies in Modern Music*, Londres, 1926.

F. HUEFFER, *Die Poesie in der Musik*, Leopzig, 1874.

W. GERTLER, *Sch. in seinen frühen Klavierwerken*, 1931.

F. G. JANSEN, *Die Davidsbündler: Aus Robert Schumanns Sturm und Drang Periode,* Leipzig, 1883.

Max KALBECK, *R. S. in Wien,* Viena, 1880.

H. KOTZ, *Der Einfluss Jean Pauls auf Schumann,* 1933.

D. M. MASON, *S.,* en *The Romantic Composers.*

Henry MACMASTER, *La folie de Robert Schumann,* París, 1928.

G. MINOTTI, *Die Geheimdokumente der Davidsbündler,* 1934.

Frederick NIECKS, *R. S. A supplementary and corrective biography,* Londres, 1925.

M. NINCK, *Schumann und die Romantik in Musik,* 1929.

Annie W. PATTERSON, *S.,* Londres-Nueva York, 1908-34 (rev. por E. Blom.).

Robert PITROU, *La vie interieure de R. S.,* París, 1925.

August REISSMANN, *R. S., sein Leben und seine Werke,* Leipzig, 1879; trad. ingl. por A. L. Alger.

A. SCHMITZ, "Anfänge der Aesthetik R. Schumanns", en *Z. M. W.,* 1919-20.

Eugenia SCHUMANN, *Memoirs,* trad. ingl. por Marie Busch, Londres, 1930; trad. esp. *("Schumann")* por E. Germain, Buenos Aires, 1944.

Robert SCHUMANN, *Gesammelte Schriften,* trad. ingl. por Fanny Raymond Ritter, Londres, 1883; trad. esp. por Eduardo L. Chávarri, Barcelona, 192.; *Epistolario, Cartas de juventud,* publicadas por Clara Schumann, 1885-6; trad. ingl., 1888; *Cartas, nueva serie,* publicadas por F. G. Jansen, Leipzig, 1886; ed. aumentada, 1914.

Clara SCHUMANN, *The letters of C. Sch. and Johannes Brahms,* trad. ing. por R. Litzmann, Londres, 1927.

Philipp SPITTA, artículo *R. S.* en el diccionario de *Grove.*

J. W. von WASIELEWSKI, *R. S. Eine Biographie,* Bonn, 3ª ed., 1880.

BIBLIOGRAFÍA SOBRE CHOPIN.

G. ABRAHAM, *Chopin's Musical Style,* Oxford, 1939.

A. AUDLEY, *Frédéric Chopin, sa vie et ses oeuvres,* París, 1880.

H. BIDOU, *Chopin,* París, 1926.

L. BINENTAL, *Chopin,* París, 1934.

Edouard GANCHE, *Complete pianoforte works of Chopin,* Oxford University Press, 1932 (el autor vuelve a publicar las obras de Chopin despojándolas de las indicaciones de matiz, fraseo, ligados, etc. que sus múltiples editores le habían ido añadiendo); *F. Ch., sa vie et ses oeuvres,* París, 5ª ed., 1921; *Voyages avec Frédéric Chopin,* París, 1934; *Souffrances avec Frédéric Chopin,* París, 1936.

V. Mª de GIBERT, *Chopin: sus obras,* Barcelona, 1912.

J. Cuthbert HADDEN, *Chopin,* Londres-Nueva York, 1934 (rev. por E. Blom.).

James HUNEKER, *Chopin, the man and his music,* Nueva York, 1900.

Edith HIPKINS, *How Chopin played,* 1937.

Z. JACHIMECKI, *Chopin et son oeuvre,* París, 1930.

M. KARASOWSKI, *Friederich Chopin, sein Leben, seine Werke und Briefe,* 2 vols., 3ª ed., 1881.

M. KARLOWICZ, *Souvenirs inédits de Frédéric Chopin,* trad. por Laure Dişière, París, 1904.

Jean KLECZYNSKY, *Frédéric Chopin. De l'interprétation de ses oeuvres,* París, 1880.

Franz LISZT, *F. Chopin,* Leipzig, 1ª ed., 1852; 6ª ed., 1923; trad. esp. de Blanca Chacel, México, 1945.

William MURDOCH, *Chopin: his life,* 1934.

Frederick NIECKS, *Frederick Chopin as a man and a musician,* 2 vols., Londres, 1ª ed., 1888; 3ª ed., 1903.

Henryk OPIENSKI, *Chopin*, Lwow, 1910.
G. de POURTALÉS, *Frédéric Chopin*, París, 1927.
Bernard SCHARLITT, *Friedrich Chopins gesammelte Briefe*, Leipzig, 1911.
Ipolitto VALETTA, *Chopin. La vita, le opere*, Turín, 1910.
Adolf WEISSMANN, *Chopin*, Berlín, 1912.
Charles WILLEBY, *Frédéric-François Chopin*, Londres, 1892.
Conde WODZINSKY, *Les trois romans de Frédéric Chopin*, París, 1886.

CAPITULO VIII

LOS GENEROS. "Sinfonía y Overtura". *La sinfonía de Beethoven entre sus contemporáneos. La Sinfonía como forma y la Sinfonía poética. Spohr. Schubert. Forma y orquestación en sus sinfonías. La Sinfonía en Do. Mendelssohn. La influencia de Spohr. Su concepto de la dirección de la orquesta. Estructura de sus sinfonías. Su color pintoresco. La Overtura de concierto. Perfección de escritura. Carácter "no problemático" de Mendelssohn y carácter "problemático" de Schumann. Las sinfonías de Schumann. La Sinfonía op. 120, precursora de Brahms. Esfuerzo por la precisión en la forma. Carácter sinfónico de los motivos. Su orquestación.*

"La Música de cámara". *La música de cámara romántica respecto a la de Beethoven. Cuartetos de Schubert. Otras obras. Su sistema tonal. Roberto Schumann. Obras con piano o sin él. Tríos. Cuartetos. El Quinteto Op. 44. Su novedad. Forma y relaciones tonales. Música de cámara en pequeñas formas. Félix Mendelssohn. Obras tempranas. Cuartetos y tríos.*

"El Lied". *Orígenes populares del lied alemán. Compositores en estilo popular. Sentido nacional. El lied en los poetas prerrománticos. Nuevos matices. El lied y otras formas vocales en Beethoven. Schubert. El lied de arte en la sociedad vienesa. La balada. Sus creadores. La balada en Schubert. La romanza. Epocas del lied de Schubert. Sus poetas y canciones acompañadas con guitarra. Weber. El lied en Spohr. Lieder y canciones a varias voces de Mendelssohn. Meyerbeer. Las páginas vocales menores de Berlioz. Schumann. El nuevo lied alemán. Los ciclos. Su música para los poetas románticos. Composiciones de Clara Schumann.*

La Sinfonía y la Overtura. En su arte sinfónico, Beethoven había creado un *género* propiamente suyo, cuyos alcances no podían preverse aún en su tiempo. Se ha hecho mención de lo que sus contemporáneos más generosos de criterio, como E. T. A. Hoffmann, veían en ese arte tan personal: razón, la de su personalidad poderosa, que lo justificaba, sin que llegasen a comprenderse suficientemente sus razones técnicas, ese "bello desorden" que para algunos, como Schopenhauer, era el fondo de sus sinfonías. Es comprensible que semejantes entusiasmos no pasaran más allá de las obras de la época central y, en esta, no siempre las obras extremas, porque se ha dicho con qué aspereza de criterio hombres como Weber y Wieck hablaban de la *Sinfonía en La,* mientras que Spohr mismo confesaba su disgusto hacia la Quinta, y Mendelssohn, que decía saberse "nota por nota" la Novena, añadía que el agrado no correspondía a tan minucioso conocimiento. Chispazos como el que Schubert, cercano a la muerte, sintió al escuchar el *Cuarteto en do sostenido menor* no son sino raras anticipaciones de un futuro que todavía tardaría al-

gunas décadas en afirmarse. En los años postreros de Beethoven y de Schubert no pasaban sino por rarezas que la sociedad vienesa va a dejar aparte olvidándose de ambos tan pronto como puede, en sus obras mayores. ¿Qué manera de sinfonía podía, por lo tanto, ser la que empleasen en las suyas los músicos coetáneos del Beethoven maduro como Spohr (1784-1859), Lindpaintner (1771-1856), Reissiger (1798-1859) o Kalliwoda (1800-1866) fino y elegante, no sin cierto parentesco con Mendelssohn, que le eclipsó, o incluso Franz Lachner, el amigo de Schubert, al que imitaba sin comprenderlo? Haydn, Mozart, Dittersdorf habrían de parecer, comprensiblemente, como los modelos apetecibles, porque eran los caminos transitables, aun cuando se echase una mirada de reojo a los peñascales ingentes de la sinfonía beethoveniana.

Por otra parte, el arte de la orquesta operística conducía a horizontes atractivos, lleno de luz y de colorido cambiante. La orquesta de Weber y el teatro romántico alemán requerían a los compositores jóvenes, a quienes la sinfonía "clásica" comenzaba a parecer un arte retórico, al paso que la sinfonía beethoveniana seguía siendo inaccesible. La música se hacía por momentos más intensamente poética. Si el sinfonismo a la Haydn o a la Mozart satisfacía al instinto formal, la fórmula comenzaba a perder prestigio. De una parte, el teatro lírico ofrecía abiertamente sus sensuales atractivos. De otra, había un género menor que encantaba a la sociedad romántica primeriza y que tanto como música era poesía (aunque a las veces la música fuera exquisita y la poesía mediocre): era el arte del "lied". Finalmente, como la música instrumental es una rama que no podía secarse en el árbol cada vez más frondoso de la música romántica, un tipo de música instrumental que tenía viejas raíces en la dramática rebrotaría con una floración nueva, sirviendo de puente de plata entre la sinfonía y el teatro: es la overtura romántica que Reissiger y Lindpaintner, clasicistas en la sinfonía, iban a practicar excelentemente hasta que la overtura mendelssohniana dió forma decisiva al género seminuevo. La transición entre la sinfonía-forma y la sinfonía-poesía se verifica en Franz Schubert; pero no puede esperarse que la sinfonía schubertiana, típica en sus acentos sensibles del romanticismo más calificado, viniese en sus años adolescentes. No va a tardar en llegar. Entre tanto, el estro de la sinfonía "clásica" conocerá un ocaso, no sin cierta prosopopeya, en las de Spohr (Louis, según se llama a sí mismo, y no Ludwig, bien que hubiera nacido en Brunswick —en 1784—, de padres músicos, en la casa del abuelo, pastor protestante). Spohr, que desde su infancia fué un violinista notable —y cuando joven uno de los más grandes de su tiempo—[1] habría de ser sobre todo un autor de "concerti" brillantes y jugosos para ese instrumento; pero su labor como compositor sinfónico y de sus llamados "dobles cuartetos" es probablemente la más importante dentro de la etapa beethoveniana. Su virtuosidad le arrastra por Europa. Toca mano a mano con Paganini y conoce, en óperas como *Jessonda* (Cassel, 1823), entre una decena

más, un éxito comparable al de las últimas obras de Spontini, de quien es su sucesor inmediato.

Como compositor de cuartetos, Spohr compuso 34, incluso el llamado *Solo Quartet* (a más de cuatro *dobles cuartetos)* casi el doble de los compuestos por Beethoven; como compositor de sinfonías, tantas como Beethoven mismo, y no sin pretensiones o sin el convencimiento de que estaba realizando algo trascendente, en sus denominaciones a lo menos: la cuarta, en *Fa mayor,* op. 86 lleva el título ambicioso de *Die Weihe der Tone, La Consagración del Sonido,* que alcanza ya la fecha de 1832 y que tiene el propósito romántico calificado de musicar un poema de Pfeiffer. Cuando años después escribía su quinta sinfonía en el tono de *do menor,* ¿lo haría recordando aquella de Beethoven, que tan poco le agradaba? Hombre curioso, intenta resumir en su sexta sinfonía la historia del género, y, en efecto, la titula como *Sinfonía histórica* (op. 116, en *Sol mayor).* Schumann apenas la estima sino como un baile de máscaras en el cual es fácil descubrir al propio autor bajo los disfraces "históricos" que adopta momentáneamente; y no porque su personalidad tuviese un cuño potente, sino porque sus maneras lo hacían inconfundible. Una nueva sinfonía, op. 121, lleva un título no menos ambicioso. Está escrita para una doble orquesta y se enuncia como *Irdisches und Göttliches im Menschenleben.* No lejos de ella, una *Concert-Overture* (Op. 126) dice estar escrita "Im ernsten Styl" conforme uno de sus conciertos para violín, el más famoso entre ellos, lo está "in form einer Gesangscene". Una última sinfonía, la novena (op. 143, en *si menor),* lleva el nombre de "Las estaciones". Spohr fué un hombre longevo, de manera que cuando debutó como violinista y compositor prodigio a la edad de doce años, Schubert no había nacido todavía, y cuando murió, en 1859, hacía ya tres años que Schumann había pasado a mejor vida. Con todo eso y con la posibilidad de enfocar a Spohr como uno de los precursores de la sinfonía poemática post-romántica, es decir, como una especie de Mahler prematuro, incluso por su tratamiento tan atrevido en su época del cromatismo y sus sucesiones armónicas, el arte sinfónico[2] de ese músico curioso, en sus sinfonías tanto como en sus overturas, está un poco al margen del gran camino de la sinfonía romántica que, oreado por las brisas de Beethoven, parece ya seguro de su destino a la altura de 1816 con la cuarta sinfonía de Schubert, en *do menor,* conocida como la *Trágica,* título que Schubert mismo le dió. Desde ella a la sinfonía inacabada de 1822 *(si menor)* y a la gran Sinfonía en *Do mayor* de 1828 el camino de la sinfonía romántica lleva a Mendelssohn y a Schumann. Cuando Brahms llegue, tras de este, el camino dará la vuelta a la montaña y buscará horizontes que se habían perdido de vista, por los cuales la música va a sentir ahora nueva apetencia.

La primera sinfonía de Schubert es obra de un muchacho de dieciséis años; las dos siguientes son del mismo año, 1815, en que Schubert cumple

dieciocho. Aquella, estaba escrita en los años escolares del Convict; estas otras lo estuvieron ya bajo la mirada de Salieri. Aunque Schubert haya escrito por estos días el *Erlkoenig*, componer para orquesta es distinto, y conviene escribir solamente aquello que los instrumentistas pueden ejecutar, lo cual no es mucho, si son musiquitos del colegio. Pero en esas dos sinfonías hay ritmos, giros de frases, alguna modulación que no pertenecen al patrimonio mozartiano, aunque el corte general sea el de la sinfonía de Mozart, y no del de las últimas. A estas alturas, Beethoven había escrito ya sus ocho primeras sinfonías. Schubert las conocía, sin duda; pero Salieri vigila sus gustos tanto como su técnica y, quizá por agradar al maestro, encuentra a Beethoven "barroco".

La forma, en la Sinfonía schubertiana, es la normal en Mozart, y aun el corte de sus motivos y su tratamiento. Instrumentalmente, la orquesta es la de Beethoven "a due", aunque en la primera sinfonía Schubert utilice solamente una flauta, quizá por las razones apuntadas. En cambio, la cuarta va a disponer de cuatro corni, lo que no ocurrirá en las siguientes, como tampoco el que Schubert prescinda de los clarinetes, según ocurre en la quinta que tampoco tiene trompetas ni timbales. Tres trombones intervienen en las dos últimas, la sinfonía grande, en *Do* y la Incompleta, en *si menor*, que son aquellas donde el genio de Schubert como orquestador asume un carácter original, tan lleno de personalidad y de delicia, de lo que es ejemplo la overtura de *Rosamunda* (al año siguiente a la *Incompleta)* en la cual, la idea que Schubert tiene de subrayar el color de las modulaciones con una orquestación adecuada cada vez, es un rasgo propio, y, en lo sucesivo, fecundo. La razón de la orquesta reducida de la quinta (en *Si bemol*, 1816), está en que Schubert la escribió para un grupo de aficionados, cuyo núcleo más importante consistía en el cuarteto de cuerda y, en efecto, la parte de los instrumentos de viento recurre frecuentemente a los redoblamientos y los rellenos de armonía en notas tenidas. Pero, al llegar al Andante con moto una ingenua melodía, de un corte más a la Haydn que a la Schubert en la exposición, y más schubertiana en su desarrollo, alterna en ambos grupos instrumentales, con el mismo efecto gustoso para caer en un minueto enteramente reminiscente del de la sinfonía en *sol menor* de Mozart. La sexta sinfonía es una obra de transición hacia las dos últimas, en donde la frase tiene un sello inconfundible; pero no lo es menos, aunque no pueda decirse que sea "schubertiano", el motivo del Allegro vivace que en la cuarta hace el papel de minueto; enunciado por la orquesta completa, es de un corte cromático enteramente nuevo en esta región. La concentración y patetismo de los motivos, breves, propicios al tratamiento sinfónico, responde, en toda la sinfonía, a su título. Sólo la melodía del Andante, que los pianistas reconocerán en seguida, pone en la obra un momento de afabilidad, no patética, sino serena.

Lo que importa sobre todo en las dos últimas sinfonías no consiste solamente su forma, que en la en *si menor* es justa y equilibrada y en la en *Do mayor* es suelta, irreprimida en su caudal, pero digresiva, sino que está en la calidad de la melodía, que Schubert ofrece generosamente en alguna de sus obras de cámara y muchos lieder. Junto a ella, los instrumentos se hacen notar por la expresividad de su empleo; por el colorido cantante, cálido, cordial, que Schubert encuentra en ellos, sean los *corni* de la en *Do mayor,* sean los violoncellos de la *Incompleta,* o el misterioso "pp" de las notas repetidas en ambos violines, subrayadas en un ritmo característicamente beethoveniano por oportunos pizzicatti; o bien el dramatismo de sus trémolos, que hace con aquellos tan fuerte contraste dinámico (y cuyos acordes en el metal, que los doblan, deben cuidar los directores porque propenden a la dureza). Lo que Grove denomina el "conversational way" de tratar a los instrumentos de madera, en motivos de un aspecto enteramente nuevo, se explaya a gusto en esta sinfonía, dentro de un proceso que va a *Rosamunda* y, finalmente, a la Sinfonía en *Do.* La música-poesía apuntó ya en la *Trágica,* pero hasta la *Incompleta* no asume ese tono que le es propio e inconfundible en el período romántico, cuya expresividad es de otra procedencia que la de Beethoven, porque en éste es categóricamente sinfónica y en Schubert es de un lirismo que procede directamente de sus canciones y de sus acompañamientos, tan "plásticos". Por qué la Sinfonía en *si menor* quedó incompleta es un misterio que se ha tratado de aclarar de varios modos. Algunas ideas para los tiempos restantes quedaron entre los papeles de Schubert, que había enviado su obra, en su estado actual, a la Sociedad de Amigos de la Música, de Viena, como gracias por haberle recibido en su seno. Quizá pensó terminarla más tarde; quizá perdió interés en ello; quizá, finalmente, Schubert encontró que su unidad admirable no ganaría nada con la adición de movimientos nuevos y que estaba bien como está. En todo caso, Schubert dejó muchas piezas sin terminar. Grove habla de una sinfonía en *mi menor,* de 1821, cuyo manuscrito poseía la familia Mendelssohn. Completada, según las indicaciones de Schubert que se leían en el manuscrito, por J. F. Barnet, de Londres, se tocó allí en 1883; la obra no figura en la edición de las obras completas de Breitkopf y nada se sabe de ella.

Dentro de la producción sinfónica de Schubert, la gran Sinfonía es *Do* de 1828, el año de su muerte, numerada con el séptimo número de orden, asume una importancia, un aspecto de "tercer estilo" (como los lieder del *Winterreise* y los del *Schwanengesang,* incluso el Quinteto con dos violoncellos) que podría considerarse desde un punto de vista análogo al de la Sinfonía Novena de Beethoven, dentro de su propio arte sinfónico. Lo que Schubert parece predecir en esta obra de tan admirable contenido lírico no es la dilatación de la forma a expensas de la fuerza expresiva de las ideas, sino

el arrobamiento que producen en él, y en otros compositores como Bruckner, ciertas armonías, ciertas frases que no se cansa de repetir, como si estuviese hipnotizado por ellas. La frase inicial de los *corni* y su continuación por la cuerda, a medias entre Weber y Beethoven, es ya de un dialecto nuevo en la música romántica. Cuando llega la segunda frase, en sus terceras de oboes y fagotes, de un efecto inconcebible, la música romántica alemana es ya otra cosa distinta de todo lo anterior: una especie da puente que condujese a la isla de tan exótica floración como el romanticismo de Schumann.

Grove dice que Mendelssohn torcía el gesto ante alguna música instrumental de Schubert, llegando a calificar al Cuarteto en *re menor* como *schlechte Musik*. Si, según tantos aficionados lo hacen, Mendelssohn calificaba de *schlechte* a lo que le resultaba anómalo, fuera de la tradición y del "centrum" escolástico, y el mismo Zelter lo hacía al toparse con páginas de Schubert (¡cómo no habría de estornudar cuando las páginas eran de Berlioz!), habría que pensar en un calificativo que, distinto al suyo, designase a la música instrumental de Mendelssohn, sobre todo a sus sinfonías. Pero sería imposible pasar ante ellas con un gesto displicente, porque la sinfonía de Mendelssohn es ejemplar en su tipo de sinfonismo romántico. Aunque en nada procedan del de Schubert por sus cualidades técnicas, son construcciones que se levantan en un terreno que Weber y Schubert habían abordado por primera vez, si bien no fuese sino una isla florida en el mar romántico. Dentro de él, Mendelssohn cumple con su destino de una manera perfecta, incluso por su redescubrimiento de la música de Bach, que no con él, sino con sus sucesores, va a asumir un cariz romántico propio de este tiempo, aunque no del suyo, en el cual, Bach era el tradicionalista y Telemann el romántico. En el primer tercio del siglo XIX, Mendelssohn fué una especie de Telemann redivivo que viniera al mundo para reivindicar al viejo compadre, a cuyo espíritu profundamente alemán era enteramente ajeno, pero cuya técnica minuciosa y precisa tenía que admirar a su ideal de limpieza de escritura, bien que Mendelssohn se moviese en un mundo de ideas y de realizaciones sin el menor contacto con el de Bach. Se ha hablado en este libro de la reforma que la música de Telemann supuso en su momento, y de cómo su melodismo derivado del arioso italiano condujo a la sinfonía. El sinfonismo de Mendelssohn viene a recordar el papel de Telemann. No era ahora contra la polifonía de Bach contra lo que había que enfocar un arte basado en el arioso de ópera, sino contra un tipo de música abstracta elevado en la sinfonía beethoveniana. La de Mendelssohn salta por encima de él e incluso por encima de la del clasicismo de Haydn y de Mozart y establece un modo de sinfonismo también derivado del arioso de ópera. ¿De qué ópera?, puede preguntarse. De la ópera francesa de su tiempo, a la que Beethoven mismo no había sido

impermeable, y en esa categoría incluyo, naturalmente, a Cherubini y a Spontini.[3] Weber interviene, como no podía menos de ocurrir y, con él, la melodía del lied popularizante y de las canciones corales, tan netamente alemanas, cuya huella sobre Mendelssohn es, quizá, la más profunda que se encuentra en su arte donde todo es claro, transparente, sin hondura. Incluso puede pensarse si los acentos más serios de Mendelssohn no provienen en cierto modo de Spohr, mejor que de otro cualquier músico de su tiempo, de todos los cuales estuvo alejado salvo por lo que concernía a la técnica pianística. Pero Spohr fué, por otra parte, el principal acicate para Mendelssohn como director de orquesta, cuyo puesto eminente va a serle en seguida arrebatado por los que a diferencia de su "tempo giusto" serán llamados los directores "tempo rubato".[4] Que Mendelssohn los repudiase, es comprensible, porque su melodismo puede caer fácilmente en un rubato que es, en rigor, improcedente en su línea dibujada con tanta perfección como la de un Ingres o un Madrazo. La orquesta de Mendelssohn es una cosa; su sinfonismo, otra, pero ambas son enteramente hijas de su tiempo y no hay que confundir el academismo de su técnica con el romanticismo de su expresión, porque esta no necesita ser atormentada ni desorbitada para ser romántica. Más cerca del patrón clásico en su música de cámara, la sinfonía de Mendelssohn, en cambio, es ajena al arte beethoveniano, ya que Mendelssohn parece indiferente al arte de desarrollar el motivo, y al de unas combinaciones de escritura que no habría desdeñado si, en realidad, hubiese comprendido a Bach.* Lejos de eso, su sinfonismo está basado en la periodicidad del aria. Sus sinfonías se componen de grandes trozos de canto que se desenvuelven con toda comodidad en un melodismo regular de estructura, aunque a la larga. Ese melodismo es de un matiz pintoresco, con suficiente fuerza de carácter y de una personalidad bien acusada. Melodía fácil en su fluidez, sin esfuerzo ni problema, que se armoniza de la manera más simple y natural, siempre con soltura, limpieza y elegancia. Una orquestación donde se prefieren los tonos puros, los contrastes entre los timbres bien destacados y sin mezclas, conforme Weber lo había expuesto, es el régimen instrumental que conviene con mayor naturalidad a ese tipo de melodismo. La forma total no necesita mayor complicación que la del aria con da capo, la alternativa habitual de minueto y trío, la variación en secciones o el rondó simple. El entronque de la sinfonía mendelssohniana con la de Mozart es evidente, y es literal en las primeras obras, como las que llegan hasta la Sinfonía en *do menor*, de 1824; pero en las sinfonías posteriores, la *Escocesa*, la *Italiana* y la llamada de la *Reforma*, Mendelssohn no tiene otro modelo sino el suyo propio, que es a la vez una simplificación del modelo clásico y un género nuevo por su carácter de música romántica.

* Sus obras para órgano, tan admiradas en su tiempo, son menos originales y acusan más de cerca el modelo.

En el espacio de transición se intercalan las overturas. Acabo de hablar del papel que juegan en la música romántica, en donde suponen una tradición y una novedad propia del tiempo. En resumen, es música cuyo poder de expresión deriva del drama, y todavía en Beethoven las overturas estaban destinadas a una representación teatral. Por otra parte, suponían una tradición formal. En la overtura de Cherubini perduraba la "sinfonía avanti il dramma" de los operistas napolitanos; música fría, severa, de neto corte clásico en ellos y en él. La overtura de concierto se emancipa en Weber y en Schubert de su matriz teatral, mostrando con ello el camino que conduce a la overtura romántica de Spohr y de Mendelssohn. Unas veces, Schubert dice que sus overturas (de 1817) están compuestas o concebidas "al estilo italiano"; otras, son overturas para una comedia; otras lo son para esa "música incidental" de que tanto gustaba la Viena del primer período romántico y a la que Beethoven, como Schubert, contribuyeron generosamente; otras veces, por fin, en las overturas de 1817 y 1819 no se dice nada. Son ya música instrumental independiente, destinada al concierto. En cuanto el siglo XIX cree el espectáculo popular entendido bajo esa denominación, el concierto público será un medio ideal para el "cuadro de género" que la overtura romántica puede ofrecerle. Podría pensarse que el modelo más perfecto del género es la overtura de Mendelssohn conocida por *Die Hebriden* o, en castellano, por *La Gruta de Fingal.* Un poco más allá, el *Poema sinfónico,* que deriva de la overtura de concierto y de la sinfonía dramática, estará al acecho.

Las cinco overturas más importantes de Mendelssohn se incluyen entre la primera sinfonía, propiamente tal, del año 1824 y la *Italiana,* de 1833. En ellas está comprendido lo sustancial del genio de Mendelssohn, con la overtura al *Sueño de una noche de verano* (1826), la titulada *Meerestille und glueckliche Fahrt* (1828), la de *La Gruta de Fingal* (1830) y la de los *Cuentos de la Bella Melusina* (1833). La *Sinfonía Escocesa* es coetánea de la overtura sobre *Las Hébridas,* aunque Mendelssohn la revisase más de diez años después de haberla escrito en una primera redacción, en sus días de Italia, que inspiran la otra sinfonía, pareja de aquella, a la que sucede tres años más tarde. La *Sinfonía de la Reforma,* puede considerarse como la obra sinfónica más arrogante de Mendelssohn y se incluye entre aquellas dos, entre 1830 y 1832. Una overtura, llamada de "las trompetas" data de 1826; no tiene mucha más consideración que la dedicada a *Ruy Blas,* en 1834, también revisada unos diez años más tarde.*

* De las diez overturas de Weber hay alguna que no podría desdeñarse, aparte de las de *Freischütz, Euryanthe* y *Oberon,* que son obras maestras de la overtura romántica, a medias entre la ópera a la que pertenecen y al concierto, en donde tienen frecuentemente acogida. Pero otras como *Preciosa, Turandot, Abu-Hassan,* son notables por su colorido instrumental, de un exotismo un tanto forzado a veces. *Rübezahl* y *Peter Schmoll,* más débiles de forma, pertenecen al idioma romántico más acusado. En cambio, sus dos sinfonías,

El parentesco de la overtura de concierto con la sinfonía mendelssohniana se echa de ver entre la overtura de *Las Hébridas* y la *Sinfonía Escocesa,* y no solo porque ambas músicas respondan al mismo modo de inspiración, sino porque su sinfonía es como una overtura dilatada, que se toca sin interrupción, según va a ocurrir en los géneros románticos de la Sonata y la Fantasía. Lo que diferencia a esta música "con un título" respecto de los programas de la sinfonía de Berlioz es que Mendelssohn no se deja inspirar nunca por un motivo exterior concreto. Lo que le inspira es el "modo de sentimiento", sin que lleve con él el lastre de las palabras de una poesía escrita, ni el del gesto dramatizante. Con estos tres puntos de referencia se aprecia lo que distingue a Schubert, a Mendelssohn y a Schumann; el primero, músico para quien el valor de la palabra cantada importa, porque es el vehículo de su línea cantable, que se ambienta poéticamente en el acompañamiento pianístico. En este acompañamiento, hay rasgos que tienen un valor descriptivo indudable, al modo de *Margarita en la rueca,* el *Erlkoenig,* o la *Trucha,* mientras que en Schumann, el motivo, de análoga categoría al anterior, tiene un contenido dramático que en Schubert es más bien plástico. Si se entiende que Schumann procede de una inspiración que podría considerarse como "visual", Mendelssohn, a quien el gesto y la palabra estorban, vendría a representar el tipo "aural" o "acústico", mientras que Schubert reuniría ambas maneras en sus "lieder", los cuales, según eso, serán en Mendelssohn *Lieder ohne Worte,* canciones en donde sólo importa la música, no el verbo. Mendelssohn no las llama "Momentos musicales" o "Impromptus", como Schubert, porque su inspiración no es abstracta. Es lírica; procede del género de la canción misma; pero no necesita ya a la voz "física", aunque la voz musical canta en el piano.

Sin contacto real con la "música de programa" romántica, la de Mendelssohn, en las sinfonías y overturas mencionadas, ni está más cerca ni va más lejos que la de Beethoven en su *Sinfonía Pastoral.* El saltarello de la *Italiana* tiene el mismo sentido que la danza alemana de los pastores beethovenianos y no se ha pensado nunca que una danza, por más que lleve un título, y aun cuando describa perfectamente un carácter, deje de ser lo que en un vocabulario hoy fuera de uso se entendía por "música pura". Mendelssohn decía que necesitaba revisar la overtura de *La Gruta de Fingal* porque sus modulaciones recordaban más la escuela que olían al bacalao escocés. Al expresarse así podía hablar seriamente; pero lo que quería decir no era que la "descripción" resultase deficiente, sino que su intuición musical no estaba realizada aún con la autenticidad que él deseaba. Cuando Mendelssohn se muestra retórico no lo es, pues, por prejuicio de escuela, sino porque encontraba en ese lenguaje una precisión que podría compararse a lo que los viejos escritores

escritas hacia los veinte años, son poco importantes por la flojedad de su forma, que es común a su música de cámara, escasa en obras.

buscaban en el latín. El retoricismo, al parecer tan académico, de los sonetos de Heredia en *Les Trophées* no lo es ni más ni menos que el lenguaje y la forma tan precisas y preciosas de Mallarmé en el *Après midi d'un faune.* Tal precisión será, de allí a poco, un nuevo aspecto del Romanticismo, ya de vencida. Delacroix, a quien tan pocos puntos de contacto pueden encontrarse con Ingres, afirmaba que *l'on finit toujours par le fini.* Nada más retocado, repulido y acabado que el impresionismo musical francés. La perfección de la escritura de Mendelssohn no es más fría que la de un Leconte de l'Isle. Pueden estar cerca de la Academia, pero ni Mendelssohn puede confundirse con Reber ni con Zelter, ni Ingres con David. Ese pulimiento es un matiz tan romántico como cualquier otro y la música de Mendelssohn es romántica por sus esencias y porque responde tan fielmente a su tiempo como la de Schubert o la de Schumann. La forma es otra. Tanto mejor.

Si no apreciamos mucho esa ventaja en la música de Mendelssohn es porque es débil en sus esencias, conforme la personalidad de ese músico era débil. Pero ambas debilidades se compensaban y evitaron a Mendelssohn las angustias que su labor de creación producía a Schumann. Lo mismo cuando escribía para el piano, que era, con todo, su elemento natural, que cuando intentaba producir obras sinfónicas o de cámara; éstas, las más frágiles de su producción total aunque, paradójicamente, fuesen las menos innovadoras. Ocurría que Schumann temía fracasar en unas innovaciones para realizar las cuales, en la música instrumental concertada, no confiaba en la solidez de su técnica. Le era necesario, pues, no alejarse demasiado del camino trazado por la sinfonía desde Beethoven, aunque lo hiciese de tal manera que pudiera expresarse abiertamente en el dialecto de la música romántica. Más apretado en sus ideas que Mendelssohn, el problema de la forma se le presentaría con mayores apuros que a él. La orquestación pintoresca a la Weber era, en parte, irrenunciable, porque resultaba ser expresión fiel del "ideal sonoro" del tiempo; pero, por otra parte, no se avenía con suficiente justeza al carácter de sus ideas. Todo lo que en Mendelssohn es de naturaleza "improblemática", era "problemático" en Schumann que, como sus grandes predecesores, tenía que inventarse sus propias soluciones. Beethoven había logrado las suyas marchando serenamente por un camino en donde cada paso señala una obra maestra. Schubert, acuciado por lo "problemático" ya tardíamente, dentro de la brevedad de su vida, acertó en unas obras y no acertó tanto en otras. Es lo que ocurre con Schumann, a quien se reprocha demasiado ásperamente su arte deficiente de orquestador, que puede ser deficiente desde el punto de vista del ejecutante, pero que consigue con bastante aproximación, si no con plena seguridad, sus propósitos sonoros, como color y carácter adecuados a la naturaleza del motivo. En este sentido, la primera

Sinfonía, (op. 38, *Si bemol),* que señala una nueva época de su vida tras de diez años de compositor para el piano, es una obra que sin duda deja traslucir el esfuerzo, pero cuya potencia de inspiración y exultante belleza marcan una fecha en el camino de la sinfonía romántica. Como escritura, como plástica de la orquestación, el modelo es el beethoveniano. Orquesta "a due" con cuatro *corni,* tres trombones y, como novedad, el triángulo. Sin perder de vista el modelo, la numerada como segunda sinfonía op. 61, en *Do mayor,* cinco años posterior, más suelta de escritura, más ligera de materia, puede prescindir de un par de trompas, aunque no de los trombones.

La sinfonía op. 120, en *re menor* compuesta en 1841, fué la segunda escrita por Schumann y llevó primeramente el título de *Fantasía Sinfónica.* Insatisfecho de ella, Schumann la retiró por algún tiempo hasta que se decidió a darla, más tarde, como Sinfonía nº 4. La tercera real, en *Do mayor,* compuesta entre 1845 y 46, ha pasado, pues, al segundo lugar. En varios aspectos es una obra curiosa. Principalmente se hace notar por la sobriedad de su contenido, el sentido abstracto de sus inspiraciones, a lo que corresponde un colorido orquestal homogéneo, seco y un tanto áspero: es el fin del Romanticismo expresivo. En ambos aspectos, el orquestal y el temático, parece predecir las sinfonías de Brahms. Su forma, que no se aleja del patrón clásico, es sumamente ceñida y en sus desarrollos Schumann evita cuidadosamente toda divagación. Es, podría decirse, un anuncio del neo-sinfonismo postromántico, en el cual los giros sentimentales propios del romanticismo anterior han desaparecido y el compositor parece aspirar otra vez a la sobriedad clásica, en un tono adusto que recogerá Brahms pero que no era propio de los clásicos. No es a Beethoven hacia quien Schumann vuelve los ojos en esta sinfonía; no es a ningún clásico determinado, sino al "concepto" de la sinfonía clásica, valedera esencialmente por la justeza de una forma severa.

Los cuatro tiempos de que se compone tienen unidad entre sí, y los recuerdos temáticos de unos en otros la acentúan. Pero Schumann afirma todavía la unidad merced a un procedimiento curioso que podría considerarse como el apretar de un amarre por medio de una cuña. Una cuña, más que un verdadero motivo, es, en efecto, la sucesión T-D que los cornos entonan desde que la sinfonía comienza, un poco como Bruckner lo hará más tarde, y que es casi el único material sonoro dado a esos instrumentos en toda la obra. Así es fácil al oído reconocer su presencia junto a su color instrumental peculiar, que Schumann tiene cuidado de no malgastar. El ritmo de ese motivo-cuña será también utilizado con propósito de ceñir la unidad total, lo que en efecto se consigue, no sin cierta sequedad. Se diría, por lo tanto, que Schumann, preocupado por la falta de forma de la música romanticista y por los peligros que podía acarrear a los tipos de música de gran vuelo, hace ejercicios para remediarlo y para hallar una unidad estructural que, en este caso,

es bastante artificial pero, con todo, suficientemente lograda. De una materia densa y rica que va a necesitar de los trombones en sus dos últimos tiempos, majestuosa y potente, la tercera sinfonía (op. 97, *Mi bemol)* conocida por *Sinfonía del Rin,* data de 1850 y, en rigor, es la última en su género, porque la que lleva el cuarto número de orden, op. 120 es una revisión de la que Schumann escribió el mismo año que la primera, cuando en un impulso vehemente que apetecía las grandes masas sonoras después de tanta composición pianística, escribe sin descanso esas dos obras, a más de otra que no se atreve a denominarse sinfonía, contentándose con el título de *Overtura, Scherzo y Final* (Op. 52). La reorquestación de la Sinfonía en *re menor* op. 120 pide siempre los trombones, pero su sentido de la escritura orquestal es más "segundo estilo" beethoveniano que todas las anteriores. También, se diría, denota mayor seguridad de mano y de confianza en sus efectos, conforme su sentido es menos original, menos schumanniano. El gran romántico se acuerda en ella de algunos pasajes orquestales de Schubert; pero, en lugar de dejar que los violoncellos canten solos en su región aguda, en la *Romanze,* los triplica con un oboe y un fagot. El efecto no deja de ser agradable y fino, a lo cual contribuyen las gotitas con que salpican a esa melodía un tanto pastoril los pizzicatti de la cuerda. Fauré parece asomar ya por allí, como en el scherzo que sigue. Según Mendelssohn lo hace en la *Escocesa,* Schumann une todos los tiempos de esta sinfonía, y aunque no le da dos tríos, como a las dos primeras (al paso que el de la tercera carece de trío) ese scherzo tiene una importancia capital en ella.

El reproche que se hace a Schumann de que sus sinfonías son transposiciones para la orquesta de ideas pianísticas es más convencional que exacto. De gran número de compositores podría decirse otro tanto con la misma razón; pero las sinfonías de Schumann están integradas por motivos que tienen su real personalidad en el instrumento, aunque puedan haber sido buscados con los dedos en el teclado. Sin embargo, no es el timbre lo que mueve a Schumann, sino que prefiere las mezclas, quizá porque iba buscando en la orquesta una especie de "superpiano" y porque necesitaba la densidad de la materia, a veces rayana en la opulencia. Como en su música de cámara, el empaque total resulta un tanto grueso de tono, cualidad que va a heredar Brahms; en otros casos, la densidad no impide la ligereza en el movimiento y en la vivacidad, jovialidad, del pasaje. Por su carácter abstracto, los motivos que componen los primeros tiempos se prestan a un desarrollo interno más trabajado que en Mendelssohn y más cercano a Beethoven que a Schubert, aunque, prudentemente, Schumann evite dar demasiada profusión a esas secciones, convertidas desde su tiempo en el nudo del sinfonismo, contentándose en muchos casos con una yuxtaposición de contrastes mejor que con transformaciones temáticas de un *durchfuehrung* propiamente dicho. En obras de carácter dramático como el *Manfredo,* la orquestación de Schumann es más

variada de color que en las sinfonías; pero debe reconocerse que su orquestación, en estas obras, está enteramente dentro del carácter sinfónico y que, congruentemente con ese carácter, tienen una riqueza de color peculiar, cuya originalidad las distingue. Cada una de ellas vive su propia existencia, aunque las cuatro, o las cinco (incluyendo en el número la op. 52) lleven hondamente impreso el sello personal de su autor. Alegre o dramático, fresco o moroso, el carácter de sus motivos es "sinfónico", y se diferencia de los de su música pianística en que están lejos del gesto plástico. Son motivos netamente musicales tanto como los de Beethoven mismo y no podrían ser tratados sino sinfónicamente. Esto les da autenticidad a los motivos y a las sinfonías que integran, en un tono y en un modo de lenguaje que es inequívocamente el del Romanticismo en su momento de más pujante expansión.

La Música de Cámara. No es injusto decir que la sinfonía romántica es considerablemente inferior al arte sinfónico beethoveniano, pero es menester reconocer en aquella acentos nuevos, tan inconfundibles que le dan valor en su originalidad. Fuera de algunas obras de Schubert no puede asegurarse lo mismo de la música romántica de cámara, a la que no conviene aludir en su conjunto, sino que lo que vale más en ella se encuentra en obras aisladas. Considerada en su totalidad apenas cabe decir sino que los dos estilos que pueden distinguirse en la música de cámara de Schubert tienen emoción, el encanto típico de su música, aunque en general son obras débiles como construcción; más logradas cuando Schubert se produce en tonos modestos, como en el exquisito Cuarteto en *la menor;* próximas al fracaso cuando alza el vuelo, como en el Quinteto con dos violoncellos. Los tríos de Mendelssohn tienen grabado más profundamente su sesgo peculiar que sus cuartetos; pero unos y otros, elegantes, transparentes en su escritura, son más bien fríos y solamente revelan una personalidad sin gran acento. En Schumann destaca considerablemente sobre sus cuartetos el Quinteto en *Mi bemol,* sin que sus abundantes momentos de originalidad parezcan suficientemente absorbidos por una técnica equilibrada y una forma sucinta. En cuanto a los de Spohr que estaba tan preocupado por la brillantez de sus cuartetos,[5] —de los que solamente perdura el op. 27, en *Sol mayor*—, su brillo se ha apagado considerablemente y cabe pensar si en realidad parecieron así a sus contemporáneos, a quienes seguramente no deslumbró la originalidad de una música premiosa, densa en la técnica y liviana en la idea.

Toda la música de cámara del período romántico retrasa respecto del cuarteto beethoveniano, a partir de la obra 59 inclusive, más aún que las sinfonías de Schubert y Schumann respecto de las obras instrumentales de 1807 que los siguen. Spohr fué uno de los entusiastas del arte beethoveniano del cuarteto y uno de sus intérpretes más delicados en el centro de Alemania, pero

su entusiasmo se limitó a los cuartetos de la op. 18. Cuando Schumann sintió la necesidad de ampliar su escritura a la música concertada, estudió intensamente los cuartetos de Beethoven; mas cuando se dedica a escribir los que llevarán el nº 41 de obra, en 1842, sus modelos más directos son Haydn y Mozart. No se trata, naturalmente, de imitación en ellos y la calidad de las ideas es netamente de la época, pero la contextura está lejos, en esos cuartetos, de los de la Op. 59 y siguientes, en Beethoven.

Franz Schubert escribió quince cuartetos de tipo normal, varias obras breves y circunstanciales y dos quintetos, el llamado de *La Trucha* (por su tema con variaciones basado en el lied de ese título), de 1819, con contrabajo, y el de los dos violoncellos, de 1828. Schubert conocía bien desde su adolescencia los cuartetos clásicos, que se tocaban en su casa. Sus primeras obras del género, a partir de 1812, estuvieron compuestas para satisfacer esas necesidades caseras, y aunque la huella de los clásicos en el género esté latente, es más fuerte el influjo de los compositores a la moda (en este género) como Förster y Krommer,[6] con su estilo convencional, que incluso el de la Op. 18 de Beethoven, anterior en no menos de doce años a los primeros ensayos de Schubert (el Cuarteto en *fa menor* op. 95 es de 1809 y el Trío "al Archiduque", op. 97, es de 1811). Mientras que en sus canciones Schubert ha dominado su materia y su forma y desde 1814 escribe obras maestras, su concepto de la forma sonata está madurando todavía. En pasajes aislados como la introducción al Cuarteto en *Do mayor*, de 1813, o el movimiento lento del en *Si bemol*, de 1814[7] hay atisbos de un nuevo modo de lenguaje que pronto se entenderá como romántico; la personalidad se acentúa; algunos rasgos de ella, como su tratamiento de los motivos breves en imitación, aparecen en el Cuarteto en *Mi mayor*, hacia 1817. Después hay un lapso de varios años, sumamente beneficioso para el talento de Schubert, porque cuando vuelve a escribir un cuarteto, en 1824, o quizá dos años antes, lo que aparece es una obra maestra entre las suyas, el Cuarteto en *la menor* op. 29. La producción de Schubert hace crisis en 1818. Cumple entonces veintiún años, y a excepción de la *Sinfonía Trágica*, sus obras instrumentales de real importancia son las que vienen desde esa fecha hasta el año mismo de su muerte, en el cual la disolución de la forma que muestra la Sinfonía en *Do mayor* y lo insatisfactorio del Quinteto con dos violoncellos hacen pensar seriamente en una decadencia de sus facultades, ya que no de su imaginación.

El Quinteto con piano y contrabajo op. 114 es la primera gran obra de cámara que aparece después de aquella fecha, en 1819, y es fruto ya de una invención perfectamente equilibrada con los medios necesarios para realizarla. La gracia melódica, los ritmos sugestivos, algunos de ellos de un carácter popular, la elegancia en las variaciones decorativas, la inagotable verbosidad del final, en esa obra, bastan para inmortalizar a un músico. Siguen después los tres cuartetos de 1822 o 24, a 1826. El primero es "esa perla de la música

de cámara" en *la menor* cuya inspiración parece haber nacido al mismo tiempo que las que dictó la *Sinfonía Incompleta;* sigue el Cuarteto en *re menor,* cuyas variaciones sobre el lied *La Muerte y la Muchacha* le dan nombre; pero al lado de sus melancólicos acentos, la invención melódica, rítmica y modulatoria de Schubert se explaya con una abundancia y generosidad solamente igualadas en el final del quinteto anteriormente mencionado. Por fin, en 1826 viene el espléndido Cuarteto en *Sol mayor,* caracterizado por la abundancia de trémolos, en contrastes dinámicos que se presentaron antes en la *Sinfonía Trágica.* Su modo de escritura es de una novedad importante en el momento, así como su amplitud sinfónica, si bien en un ambiente enteramente distinto del de los grandes cuartetos de Beethoven. Aunque en las sinfonías centrales se puede encontrar alguna huella de giros melódicos que son corrientes en Beethoven, pero que existen también en Haydn y Mozart, los cuartetos de esta época de Schubert pertenecen a otra textura, otro equilibrio instrumental y otro modo de lenguaje, que es ahora el propio de la música romántica más acentuada. Sin embargo, la influencia de Beethoven se encuentra hondamente dentro del plan constructivo, porque no puede ser casual que las relaciones tonales de Beethoven en su Sinfonía en *La,* con su scherzo en *Fa-Re,* tan insólitas, se presenten en Quinteto en *La* op. 114, cuyo andante está integrado por cinco secciones en *Fa-Re-La bemol* (con alusiones a *fa menor* y *mayor)* y *la menor,* en seguida convertido en *Fa mayor.* Su combinación instrumental, con un solo violín, viola, violoncello y contrabajo a más del piano no es corriente. Tampoco la del Quinteto en *Do mayor,* con dos violoncellos, en vez de las dos violas que habían sido utilizadas por Mozart con tanto efecto y que Beethoven empleó una sola vez en su Quinteto Op. 29, de 1801, cuyos acentos son tan dramáticos. La potencia sonora que Mozart obtiene con esa combinación parece que habría debido aumentarse al ser dos violoncellos los empleados, pero en el de Schubert no es así, al paso que su contenido emocional es vago, soñador, impreciso como su técnica, donde Schubert utiliza frecuentemente, como Beethoven en su época central, la séptima disminuída en calidad de armonía expresiva, y la sexta napolitana como elemento modulatorio. La debilidad en la construcción parece que provenga del desorden del planteamiento tonal en la región de desarrollo pues que, después de la aparición normal de los dos motivos en la tónica y la dominante, la segunda sección sigue en *La mayor,* con el segundo motivo; *Sol mayor* y *re menor-fa menor-sol menor* para el primero, que aboca con una coda, a base de él, en *Do mayor.* El adagio en *Mi-fa-Mi* es interesante, porque la tonalidad central aparece según lo que puede entenderse como un paréntesis armónico, cuyo pivote consiste en el papel dado a la enarmonía *sol sostenido-la bemol.* Las relaciones en terceras entre los tiempos constructivos aparecen frecuentemente en Beethoven. La de *Do-Mi* que acabamos de ver, en trueca en *Do-Mi bemol* en el Scherzo, cuyo "trío" se presenta, anormalmente en *Re bemol*

mayor, para terminar el tiempo en una pequeña coda rítmica en *Sol,* que no es sino un expediente para enlazar con el "da capo" y con el Allegretto final, normal tonalmente, en una forma mixta de rondó y primer tiempo de sonata en la que Beethoven había hallado tantos aciertos. La presencia del segundo violoncello casi nunca está justificada y, o duplica al primero o deja que este duplique a los demás, mientras que cuando dialoga con él, el efecto es más bien confuso, porque la escritura contrapuntal es pobre. Los tríos de 1827, en cambio, tienen frecuentes momentos de gran belleza, con sus giros tan característicos de Schubert. En el desarrollo del op. 99, en *Si bemol,* las relaciones tonales en segundas (1º, *Si bemol;* 2º *La bemol)* o en terceras *(Fa M-La bemol)* siguen a la exposición normal en la que juegan los cambios de modo típicos de este músico. La sucesión de tonalidades en el Andante *(Mi b – Si b– Do– Mi natural– Do– Mi b)* recapitula lo anteriormente dicho en un tratamiento instrumental que acentúa el color modulatorio al repetir los pasajes alternativamente, ya en el piano, ya en los instrumentos de cuerda. Frecuentemente, éstos recaban para sí todo el interés melódico, dejando al piano un simple papel de acompañamiento.

Las siguientes líneas de D. H. Hadow[8] me parecen dignas de ser recordadas: "Schumann emplea el color por su sugestión emocional; Schubert por su inherente amabilidad. Berlioz intenta que la sinfonía resulte articulada: Schubert no pretende que sea descriptiva. Liszt, acentúa el ritmo por razón de su fuerza nerviosa y sus cualidades estimulantes; Schubert, lo hace porque subraya el contorno de su línea". A mitad de camino, Mendelssohn es el compositor que utiliza amablemente el color, sugestivamente también. Sus sinfonías tienen la más simple articulación y su ritmo es pintoresco y elástico, todo ello sin alcanzar el nivel donde Schubert, Schumann, Berlioz o Liszt habían colocado a sus obras. Los primeros cuartetos de Mendelssohn, Op. 1, 2 y 3 para piano y cuerda, son obras de infancia, escritas cuando todavía Beethoven y Schubert estaban produciendo lo más notable de su producción (entre 1822 y 1825). Mendelssohn mismo no les dió otra importancia. Su producción como compositor de música de cámara comienza, realmente, con los seis cuartetos para cuerda, de la Op. 12 (1829) como nº 1, a la op. 80 (1847) como nº 6. Al lado de ellos, los dos tríos con piano, op. 49 y 66 (1839 y 1845) predominan sobre el resto de las obras de esta clase, que contiene dos quintetos con dos violas, un sexteto y un octeto y trozos sueltos a más de una serie de movimientos para cuarteto de cuerda, op. 81 (1827) incluído entre sus obras póstumas. De ellas, el Cuarteto op. 12 en *Mi bemol,* es posterior en dos años al que lleva el nº 2 del grupo y, seguramente es el más importante entre sus congéneres. La influencia de Beethoven es perceptible en la corta introducción donde reproduce la figura introductiva del cuarteto op. 74 de aquél (el lla-

mado de "las arpas"), en la misma tonalidad, y cuyo salto de quinta disminuída tiene una inflexión quejumbrosa, que Beethoven prosigue con un cromatismo ascendente y Mendelssohn con uno descendente. La obra tiene solidez, empaque, una trabazón de escritura que procede del modelo, aunque Mendelsson se canse pronto de ella y vaya a parar a pasajes fáciles, los cuales conducirán a una *Canzonetta* donde acaso hayan encontrado sugestión apetecible músicos como Borodin, en su fino cuarteto en *Re mayor* (nº 2; el primero está basado en un tema de Beethoven). La unidad temática se obtiene en el Andante espressivo al utilizar como motivo las figuras que siguieron a la introducción interrogativa, y, más tarde, en la segunda sección del Molto allegro, donde hay agradables efectos de color en "museta", producidos por las notas pedales entre las que la viola hace un batimiento en octavas y el segundo violín canta su simple melodía de origen popularista. Lo que la *Canzonetta* supone en este cuarteto, lo reproduce en el nº 2 su *Intermezza.* Su introducción tiene también cierto aire beethoveniano, pero pronto se disipa y siguen las melodías fáciles de Mendelssohn en giros escalísticos. La música de cámara romántica desciende de nivel y se aproxima a lo que podría denominarse el cuarteto de salón burgués. También los tres cuartetos op. 44, de 1837-38 alteran el orden de su composición. El primero de ellos es el compuesto en segundo lugar, y el tercero, el que los precedió. Algunos pasajes aspiran a un tono más elevado de lo normal en las obras anteriores, como el comienzo del en *Re mayor,* con sus trémolos y sus ritmos fuertemente acentuados. Su Andante añora la amabilidad de intermezzos y canzonettas y se produce en un modo de romanza sin palabras, como ocurre asimismo en el cuarteto siguiente, en *mi menor.* Sucesiones de figuras rápidas, descendiendo en fuertes unísonos, traen a este cuarteto un aire noble de procedencia beethoveniana, aunque la ligereza mendelssohniana reaparezca sin tardanza. En todo caso, el tratamiento de los motivos es propio del género y la escritura de estos cuartetos, aunque a ratos denuncie el acompañamiento pianístico (como en las romanzas), tiene carácter y solidez, sin que el tejido polifónico caiga en complicaciones. Cobbett menciona como curiosidad principal del Cuarteto op. 13 el hecho de que comience y termine con la canción *Es verdad?* (op. 9, nº 1, de 1827), la segunda vez después de unos compases en tempo rubato, "a piacere, quasi una fantasia", seguidos de un recitado del primer violín en Adagio non lento, curiosa definición agógica, que lleva al Adagio introductivo, o sea al lied mencionado.

El Cuarteto en *fa menor,* op. 80 está separado de los anteriores por nueve años. Su acento es muy diferente. Profundamente melancólico en sus frases, inquieto en su dinámica, angustioso y desasosegado en sus enlaces cromáticos parece que responde al estado de ánimo de Mendelssohn después de la muerte de su hermana Fanny; pero la invención melódica, que apela a constantes repeticiones de modelos motívicos, como en el Allegro assai, (sin llegar a ser

enteramente "rosalias"), parece anunciar una decadencia del estro mendelssohniano, con acentos de marcha fúnebre que quizá dedicaba a Fanny o que se dedica a sí mismo, porque Mendelssohn muere apenas unas semanas después de terminar ese cuarteto.

La intervención del piano cambia enteramente el carácter en los dos tríos op. en *re menor* y *do menor,* el primero de los cuales parecía a Schumann una obra digna de compararse con el de Beethoven en *Si bemol* y el de Schubert en *Mi bemol,* proclamándolo como una de las obras maestras en su género y de su tiempo. El efecto procede del tema inicial, amplio de alto vuelo, sobre síncopas del piano, cuyo desarrollo se mantiene en un nivel de constante elevación lírica; pero el estilo "lieder ohne worte" no tarda en reaparecer, en el tiempo lento. La danza al modo popular inspira los movimientos restantes, elegantes y graciosos. El mismo efecto de potencia se obtiene en el segundo trío por la manera de cantar unidos los dos instrumentos de cuerda en frases amplias y de afirmativo corte sobre un acompañamiento desasosegado del piano. Poco conocidos son sus dos quintetos con dos violas, que enlazan este arte desde los de Mozart a los de Brahms, donde su sonoridad casi orquestal cobra un vigor nuevo.

Si los tres cuartetos de Schumann valen solamente por la intensidad lírica de sus ideas, a pesar de lo indeciso de su estructura, el Quinteto con piano Op. 44, en *Mi bemol,* (escrito, como aquellos y como el Cuarteto con piano Op. 47 en la misma tonalidad, las *Fantasiestücke* op. 88, el trío de piano, violín y violoncello, bajo el mismo impulso genial que llenó la producción de Schumann el año 1842), es una obra de notoria robustez y plenitud, dejando aparte pequeños trozos de paso como los que Schumann, en algún cuarteto, abreviaba cómodamente sus transiciones, sin preocuparse mucho porque pudieran parecer "parches", poco dignos de un compositor de su talla. Enérgico, potente, dinámico, en su primer tiempo desde los vigorosos acordes con que comienza, lleva como segundo movimiento una marcha fúnebre ("In Modo d'una Marcia") que tonalmente sigue la idea de Beethoven de escribirla en *do menor* en una obra cuya tonalidad principal es su relativo, *Mi bemol.* El ritmo poético que la caracteriza puede hallarse en el final del cuarteto en *fa menor* op. 80 de Mendelssohn, antes aludido. El hecho notable de esta obra radica en que su combinación de cuarteto de cuerda y piano es "prácticamente" nueva* en la música de cámara.** Aunque parezca sorprendente, ni Mozart, ni Beethoven ni Schubert ni Mendelssohn habían escrito ninguna obra para esta combinación, tan lógica y elemental, y que tampoco fué muy

* R. Aldrich, en Cobbett's Cyclopaedic Survey of Chamber Music II, p. 379.

** Salvo lo que pueda encontrarse en compositores menores como Eberl, de quien se menciona un *Clavier Quintet,* op. 78.

escuchada en lo sucesivo, porque hay que esperar a Saint-Saëns para encontrar otro quinteto de la misma índole, en 1855. El Quinteto op. 34, en *fa menor*, de Brahms, que en cierto modo puede considerarse como el sucesor del de Schumann no llega hasta 1864, después de haber pasado por varias versiones instrumentales previas. Tras de él solo ocurre el de César Franck, en 1879, después del cual vienen Fauré y Sinding, ya en nuestra época. El piano predomina en importancia sobre los instrumentos de cuerda que, en muchas ocasiones, no hacen sino hacer algo para justificar su presencia. Los doblajes son frecuentes, así como los rellenos. La arquitectura de la obra se asienta sobre el instrumento de teclado, con el peligro de que sobresalga con exceso, en las audiciones. La construcción tonal es regular, sin más que un corto pasaje de desarrollo en *la bemol menor* entre las dos secciones de exposición y recapitulación en las tonalidades fundamentales, de las cuales la tónica domina prepotentemente. Pero en la "marcha fúnebre", tres secciones en la subdominante, tras de otras tres en la tónica, traen a esta, pobremente, a una sección final, que reproduce la inicial. El scherzo tiene dos tríos, como la primera sinfonía. El primero aparece en *sol bemol mayor* (la tonalidad principal sigue siendo *Mi bemol)*, pero el segundo aparece en *la bemol menor* y la coda se hace en *mi bemol menor*. El último tiempo, que es un rondó con interpolaciones, todavía acentúa la novedad de las relaciones tonales tectónicas. Comienza en *do menor* para acabar normalmente en el relativo mayor, tónica de la obra; pero interiormente, las relaciones, después de presentar la segunda sección en la dominante, se hacen sobre el relativo menor de ésta *(Sol mayor – mi menor)*. Por cambio de modo *(Mi mayor)* se pasa a *do sostenido menor* que, enarmónicamente, sirve de pivote hacia la tónica menor y en seguida mayor *(Mi bemol)*, para continuar jugando el tono inicial con su relativo. La escritura contrapuntal preocupa a Schumann. En una de las últimas secciones de la obra presenta en fina textura contrapuntística el tema con que comenzó el primer tiempo, ahora en una exposición fugada. Por debajo de él y de su contestación aparece el tema propio de este último tiempo, que se contesta también fugalmente, siguiéndose el desarrollo en contrapunto invertible. El juego fugado dura poco, porque el tiempo, y la obra, van a acabar en seguida.

Los cuartetos agradaron a músicos tan severos como Moritz Hauptmann, contrapuntista notable, aunque muy conservador, que en tiempos de Schumann tenía en Leipzig un puesto de "cantor" en la Thomasschule. Hauptmann comunicó a Spohr su gusto por ellos. David también los apreciaba, tocándolos con gran agrado para su autor,[9] pero Mendelssohn, a quien están dedicados, no tuvo para ellos palabras más cordiales que las que había tenido para alguna obra instrumental de Schubert. Fuera de Leipzig no encontraron muchos amigos en Alemania y menos fuera de ella. Menos robusto que el Quinteto, el Cuarteto con piano parece aprovechar los residuos que quedaron fuera de

empleo en aquél. Sin su comparación, es una obra finamente romántica, agradable y más ligera, aunque se resienta todavía más en el tratamiento de la cuerda. El interés de Schumann por la escritura fugada en algunos pasajes del final recuerda la del quinteto, en otro tipo de música. No mucho más frecuentes son las audiciones de los tres tríos con piano op. 63, 80 y 110. La fuerza de Schumann decae en ellos. El último, de 1851, coetáneo de sus dos Sonatas para violín y piano op. 105 y 121, viene en un año lleno de obras, aunque dentro de un sensible descenso en el estro schumanniano: lo que resalta en ellos es su idioma romántico; el modo propio a la música del gran período en constante acentuación hacia los años centrales del siglo. Hechura típica suya son las páginas menores de Schumann para combinaciones concertadas de cámara como las cuatro *Fantasiestuecke,* para piano, violín y violoncello op. 88; las cuatro *Märchenerzählungen,* para piano, clarinete o violín y viola, op. 132; las cuatro *Märchenbilder,* para piano y violín y viola, op. 113; los cinco *Stuecke im Volkston,* op. 102, para piano y violoncello; las tres *Fantasiestuecke* op. 73 para piano y clarinete, con violín y violoncello *ad libitum;* en fin, las tres Romanzas para piano y oboe con violín *ad libitum,* op. 94. Es ya notoriamente música de salón burgués, a diferencia de la música de cámara "de concierto", que había recabado su sitio cerca del concierto sinfónico, entre él y el recital de piano. El orden de piezas del trío en *la menor* o *Fantasiestuecke* op. 88 indica de qué manera los trozos de género sustituyen a los movimientos normales en la Sonata, sustitución que se había iniciado en los cuartetos de Mendelssohn. Esta obra se compone de una *Romanza,* de apenas dos páginas; una *Humoreske,* un poco más desarrollada; un *Duett* breve y un *Finale* en tiempo de marcha, con sugestivos cambios de "tempo". La elección del clarinete o del oboe parece deberse a alguna razón práctica; como estilo y sentido su música pertenece mejor al instrumento de cuerda con que puede sustituírselos.

El lied. El "lied" romántico es un arte típicamente alemán, que no tiene parecido con la canción, popular o de arte, de otros países porque es la consecuencia evolucionada del movimiento poético nacionalista que, desde el Sturm und Drang, buscó en la canción de caracteres populares, con su simplicidad de forma y de contenido, un modo de poesía que pudiera ser cantada. Lo fué en un principio con una música en la que se procuraron semejantes cualidades, pero que fueron enriqueciéndose sucesivamente de valores artísticos. Al decir "caracteres populares" evito decir "folklóricos", porque no quiero caer en la confusión corriente entre lo folklórico y lo popular.[10] Si lo popular es lo genérico, lo folklórico es solamente una categoría específica que se remonta a un momento en la historia de la cultura de cada país anterior a la sistematización de los conocimientos. Propiamente, lo folklórico es "an-

te-histórico" y su estudio se confunde con la Etnología. En los pueblos cuya historia se conoce suficientemente, es posible encontrar el camino de sus artes populares que, unas veces proceden del campo folklórico y otras, las más, no son sino artes de origen cultural caídas en el terreno llano del pueblo donde, comúnmente, apenas si evolucionan ya. Sobre los orígenes de la canción que llegó a ser popular en Alemania después de los Minnesinger y Meistersinger se ha hablado en el capítulo IV de la Segunda Parte de este libro. Después de aquellos, la canción monódica alemana fué diferenciándose de las de los países que se aproximaron a esos cantos con el arte trovadoresco y sus consecuencias en los países latinos; de manera que en cada uno de ellos, y en los germánicos más todavía con el influjo de la poesía para ser cantada en los actos de las sectas protestantes, la canción popular fué tomando inflexiones paulatinamente diferenciadas. Del camino del "lied" alemán desde entonces hasta Gellert, en tiempos de Federico II de Prusia, y sus *Geistlichen Oden* (1758), antes del Sturm und Drang, hemos hecho ya referencia, así como del lied popularizante, el "volkstümliches Lied", que fué uno de los puntos más acentuados en las prédicas de la "Göttinger Hainbund" o "Dichterbund", con poetas como Overbeck, Bürger, Boie, Hölty, Claudius, Voss y los Stolberg, cuya admiración ilimitada hacia Klopstock servía de contrapeso a su galofobia. Una poesía de ese género necesitaba de una música que le fuese adecuada y se han mencionado los nombres de sus músicos, quienes condujeron este arte modesto, pero hondamente nacional, hasta que el "singspiel" toma importancia con Hiller. Comienzan a aparecer los lieder más trabajados artísticamente, o *kunstlieder,* todavía estrechamente unidos al gusto relativamente tradicional de los *volkslieder.* J. Andrés y J. A. P. Schulz fueron, en el mismo momento que Hiller, los que se acercaban más al patrón "volkstümliches". A partir de Hiller, el lied popularista se divide en dos ramas; una es la de los espíritus de poca elevación y mediana calidad como Wenzel Mueller, F. Kauer y Himmel, cuyo sentimentalismo aún rezumante de las blanduras pietistas gozaba de gran predilección. De esta rama, que descendía directamente de Hiller, provienen músicos más considerables, tales Peter Winter y Joseph Weigl de Eisenstadt, que se hicieron famosos con sus piezas teatrales. Su tendencia fácil continúa hasta Reissiger y Abt. La otra rama, que procedía de Schulz, cuenta con músicos de mejor preparación y realizaciones, como J. F. Reichardt, a quien Mendelssohn admiraba y cuyas propias melodías deben notoriamente ciertos rasgos de su línea al lied de Reichardt. Siguen, tras de este, Kunzen, Dionys Weber, Nägeli, Zelter, Ludwig Berger, F. Schneider y Klein, ya con canciones para una voz o bien para coros, tan al gusto de esta época alemana. Weber las utiliza en plena conciencia en el *Freischütz* para dar carácter nacional a su ópera y otro tanto hicieron los operistas románticos alemanes, Marschner y Conradin Kreutzer, con varios otros.

Dos colecciones aparecen en los últimos años del siglo XVIII. En ellas se hallan la mayor parte de esta clase de canciones que, de un autor determinado, Beethoven, por ejemplo, pasaron al dominio popular. La *Blumenlese* del editor H. P. Bossler se imprime, para los países germánicos del sur, en 1782. En ella se incluye una canción de J. Müller, *Die Zufriedenhelt*, con música de Beethoven, y antes la habían musicado Neefe y Mozart. La colección gemela, en la Alemania del norte, es la titulada *Mildheimisches Liederbuch* que aparece en 1799. Muchas de sus canciones están atribuídas a autores que no las escribieron, pero cuya paternidad real les fué devuelta por Böhme en su *Volkstümliche Lieder der Deutschen im 18 und 19. Jahrhundert.*[11] Importa subrayar el hecho de que quienes cantaban sus *Studentenlieder* o *Trinklieder* o *Soldatenlieder* o *Kinderlieder*, tan abundantes, o bien el *Gaudeamus Igitur, Der Schneider Kakadu, O Tannenbaum*, etc., careciesen de interés por conocer el nombre exacto de su autor, lo cual correspondía a la falta de interés de los autores por mostrar en sus canciones algún rasgo de inspiración personal, aunque siguiesen con fidelidad el modelo popular. Lo que va a llevar el lied al plano tan delicado y característico de arte que alcanza en la época romántica procede de un punto de vista menos despreocupado, menos modesto, si se quiere; pero es un camino que comenzaron a seguir los propios poetas cuyos textos sirvieron de base a los músicos románticos, pues que deseaban escribir una poesía basada en los modelos populares, aunque sin caer en el anonimato. Su afán era el de llenar esos moldes humildes con una sustancia personal, de creación verdaderamente poética, que es la que va a incitar la inspiración musical en un camino inverso al seguido por Burns y Moore, uno con las melodías escocesas y otro con las irlandesas. En general, muchos autores de "ballads" en Inglaterra, o en Francia los de "vaudevilles" y "brunettes", inventaban, o componían, textos para músicas que cantaban ya las gentes; a veces, como en el caso de Burns y de Moore, con admirables aciertos de poeta, pero con peligro siempre para la prosodia al ser cantadas las poesías con una música que no había nacido juntamente con ellas, es decir, al irse apartando del modelo popular. Tan pronto se acentuó la inspiración personal en la joven generación romántica alemana de los Schlegel y Hardenberg o los continuadores de Uhland y Koener, el camino hacia el lied romántico, modelado primero sobre el patrón popular, incesantemente alejado de él, pero sin que se perdiese enteramente su acento, aparece trazado para conducir ese tipo de poesía hasta los poemas que integraron la colección de Arnim y Brentano titulada *des Knaben Wunderhorn*, patrocinada por Goethe en 1806-8. Todavía los poetas coetáneos de las guerras de liberación se preocupaban poco por tener músicas nuevas para sus canciones. Arnim adaptaba sus *Kriegslieder* de 1806 a melodías del coral luterano. Brentano adapta otros poemitas a melodías de carácter patriótico, conocidas suficientemente. Koerner ajusta las suyas a algunas melodías que llevaban otros textos de Schiller o de

Schubart o Claudius.[12] Rueckert y Eichendorf se contentaban con que sus canciones de espíritu marcial se cantasen con la música de conocidos *soldatenlieder*. En otro tono poético, Schenkendorf, más soñador, apetecía músicas delicadas, como otros poetas del grupo de Suabia, tales Müller y Heine. El tipo de la balada, según el modelo de Bürger, se prestaba para la música tradicionalmente anónima y llama la atención de Goethe y de Wieland en un momento en que el Romancero castellano y las *Relics of Ancient English Poetry* de Percy sugestionaban tan hondamente a los primeros románticos alemanes. La *Sammlung deutscher Volsklieder* de Buesching y von der Hagen rivalizó un momento con el "Wunderhorn"; pero la dualidad de caracteres que había en esta, más tradicional el de Arnim, más creativo el de Brentano, le dió un atractivo superior. Ya en Chamisso y von Platen comienza a reflejarse la influencia del romanticismo extranjero, y su "Weltschmerz" se extiende a Lenau y a Heine. O. Walzel encuentra que la música gitana de Hungría influye considerablemente sobre la poesía de Lenau.[13] El exotismo se extiende. Wilhelm Mueller, Chamisso, Lenau, Heine y Freiligrath dejan de cantar exclusivamente lo alemán para que entren en sus poemas acentos que se suponen procedentes de Grecia o de Polonia, de Córcega o de Vizcaya, en un tono que se aproxima al romanticismo francés e inglés, con Hugo y Byron. El Romancero dicta a Brentano sus cuartetas. Heine, que utiliza en 1851 para una colección de sus canciones ese título castellano, intenta desde sus años de mocedad seguir el ritmo y la rima de nuestros romances, al paso que otros, Goethe inclusive, de quienes se ha hablado, creían introducir mayor flexibilidad en la versificación alemana imitando en lo posible la poesía oriental, que comenzaban a traducir. Con ello permanecían fieles al criterio popularista, pero se desnacionalizaban, a lo menos en la forma exterior, con lo que sus poesías de este género apenas influyeron en los compositores del lied romántico.

Ese Goethe del *Divan* está lejos del de la cancioncita titulada *Das Veilchen*, a la que Mozart puso la música tan conocida; y tan al gusto de Goethe, que, no sin sorpresa, se lee que pensaba a Mozart como el músico indicado para musicar el *Fausto*... Si Goethe había de ser interpretado en sus acentos más característicamente románticos, no es posible que lo fuera por Mozart, ni apenas por Beethoven, cuya música para el *Erlkönig* parece pobre de expresión al lado de la de Schubert. Sin embargo, los lieder de Beethoven, aun alejados ya de la canción "volkstuemliches", salvo por lo que le obliga la forma de la poesía, son ya lieder enteramente románticos. Los cinco basados en poesías de Gellert parecen el anuncio majestuoso del lied romántico que, nacido en el surco popular, se ha alejado de él conforme ha ido elevándose su tallo: la flor campestre será cultivada sin tardanza en el salón burgués; finalmente llegará a convertirse, en los post-románticos como Strauss y Hugo Wolf, en una flor de estufa.

Los lieder de Beethoven propiamente dichos se mezclan a "escenas" como la titulada *Ah, perfido!*, escrita hacia 1795, donde resume sus estudios sobre composición vocal dramática con Salieri, y con arietas como la que comienza *In questa tomba oscura — lasciame riposar* que Beethoven escribió en 1807 u 8, por encargo del editor Mollo, juntamente con no menos de sesenta y dos músicos más a quien ese editor había hecho el mismo encargo. De la elección de poetas, en cuyo número figuran los prerrománticos y románticos alemanes más acreditados junto a autores mucho más inferiores de poesías para "magazines", o bien poetas extranjeros de alta significación operística como Metastasio, se ha hablado anteriormente y esa selección no parece mucho más apurada en el caso de Beethoven que en el de Schubert, de quien se ha dicho que ponía no menos entusiasmo en los más triviales poemas, desprovistos de gusto, que en los de Goethe y Schiller, lo cual difícilmente puede decirse que ocurra solo en el "músico más poeta que haya existido", según la frase de Liszt.[14] La deficiente escritura de Beethoven para la voz es otro de los lugares comunes que más frecuentemente se encuentra entre sus críticos. Paul Bekker recuerda que cuando Cherubini escuchó el *Fidelio* en 1805 pidió a París un tratado de canto con el que obsequió a Beethoven, quien lo guardó cuidadosamente... y no le hizo el menor caso. Indudablemente, en sus obras mayores como esa ópera, en la *Novena Sinfonía* y la *Misa en Re,* Beethoven pide a las voces tanto como a los instrumentos mismos, pero ha de buscarse la razón fuera de su supuesta incompetencia para el manejo de la voz, porque desde sus años de Bonn sus obras vocales y, en general, la mayor parte de sus lieder y escenas sueltas están perfectamente adecuadas al tono poético, al sentimiento musical y a su vocabilidad. Lo que se le puede reprochar, en todo caso, es que cuando componía para la voz como para los instrumentos no pensase en ejecutantes mediocres o en la técnica habitual, lo cual él confesaba. Pero ese no es el caso de los lieder, que si se ejecutan poco es porque no son todavía sino una transición hacia el lied romántico de Schubert y Schumann cuyos acentos, mucho más característicos como idioma musical de esta época, han dejado atrás a los de Beethoven, más moderados. Con todo, se encuentran ya en ellos páginas de un romanticismo neto, especialmente en las que forman "ciclos", o sea, una historia dramática o un conjunto de canciones unidas por un sentimiento general, como las seis que integran el ciclo *An die ferne Geliebte,* de 1816, aunque grupos de canciones como las seis de Gellert op. 48, (1803), que no constituyen propiamente un ciclo, tienen entre sí una unidad profunda en el sentimiento y en la escritura. En ambos casos, la unidad es la que, puramente, proporciona el compositor, incluso por medio de pequeños fragmentos musicales que ligan entre sí las páginas del ciclo, como en aquel de Jeitteles. Otros grupos o colecciones como los ocho cantos op. 52 (1805) mezclan páginas de diversas épocas. Los seis de Goethe op. 75, publicados en conjunto en 1810, recaban cada cual para sí su modo expre-

sivo peculiar, más coherente en los tres cantos del mismo poeta op. 83, de 1810. Aunque el lied *Adelaide,* sea anterior en muchos años al ciclo *An die ferne Geliebte* —a la amada ausente— y por más que aquél busque una manera de canto evocativa de las viejas arias de la ópera clasicista, el sentimiento de curiosa inflexión personal; su melancolía tan beethoveniana; lo que da color a sus inflexiones, parece derivar de la primera canción y expansionarse en el ciclo. Incluso podría decirse que, dejando aparte las canciones de Gellert con su aire heroico un poco a lo Gluck, la inspiración de Beethoven en este género de música está enteramente recogida en las canciones antedichas. El poema de Gellert (que era un poeta cuyo nacionalismo ofrecía a Federico II, frente al gusto francés) titulado *La gloria de Dios en la Naturaleza* sigue de cerca a otro poema francés anónimo *La grandeur de Dieu dans les merveilles de la Nature.*[15] Con la música de Beethoven, resulta un hermoso ejemplo de su religiosidad, a la manera de la Revolución francesa. Su famosa modulación "de las estrellas" allí aparece, con su efecto grandioso Su frase melódica inicial es un ejemplo de la melodía "concebida en el sentido de la armonía". Beethoven pide rara vez a sus acompañamientos algo más que una armonización estricta, con el dinamismo adecuado al espíritu de la pieza, pero sin más circunstancias. A más de la diferencia radical en el sentido melódico, que puede decirse que en Beethoven es netamente instrumental, y a cuyo significado sirve de aclaración el texto, la melodía en Schubert se diferencia de él en que es siempre una "melodía poética", una "poesía cantada". Lo que distancia profundamente el arte del lied en ambos compositores es el tratamiento del piano que, en Schubert, "pinta", "describe", comenta plásticamente la escena. Podrían citarse multitud de ejemplos, sin que sea necesario recordar sino los del *Erlkönig,* tan dramático, del que Wagner se acordó sin duda en el preludio de *La Walkyria,* o el motivo del arroyo en *Wohin?,* o el de la rueca en *Meine Ruh ist hin,* o el de la trucha, en el lied de este título. Hadow apunta justamente que la canción de Beethoven nada tiene que ver ya con la de sus predecesores. Lo mismo podría decirse de Schubert respecto de la de Beethoven. Ese escritor insinúa que las cuatro versiones que Beethoven da a la poesía de Goethe *Sehnsucht* (entre 1808 y 1810) señalan una transición.[16]

En esta fecha comienza Schubert a escribir sus primeras canciones, alrededor de sus catorce años. Sus modelos no están en Beethoven, sino en el lied "volkstuemliches" de Reichardt, Zumsteeg, Schulz y Zelter, incluso con textos que ellos mismos habían musicado y que se habían popularizado por todos los países de habla alemana. Edmondstoune Duncan en su librito sobre Schubert propone la comparación entre alguno de entre ellos y los correspondientes de Schubert. El simple comienzo, en la mayor parte de ellos, basta ya para asegurar una superioridad indudable a los de Schubert, aun en su plena juventud, y si la comparación se sigue con las páginas completas, la

misma superioridad se advierte en todos los aspectos que constituyen un lied que ya no es estrictamente el modelado en la canción popularista, sino una verdadera creación de arte: interés en el acompañamiento, dinámica sostenida que, cuando se quiebra momentáneamente, es por claras razones patéticas; armonías de tanta capacidad expresiva como el acorde de séptima disminuída que Schubert deja flotando en el aire en uno de sus lieder de Heine *(Die Stadt,* esta vez en sus últimos años de compositor de lieder, cuando manifestaba su deseo de no escribir más páginas de esa clase); incluso en su sentido general de la forma, que tan concisa y efectiva debe ser en obras de tan breves dimensiones. Las baladas de Zumsteeg comparadas con las de Schubert ilustran su rápido dominio de la forma, inferior en un primer caso al de aquel maestro de la balada popular, igual en el segundo, superior en un tercero.[17] La romanza del rey de Thulé, tantas veces musicada y que es una de las páginas famosas entre las de Zelter, proporcionaría un buen fondo para un estudio comparativo. Ninguno mejor, sin embargo, que examinar las versiones del *Erlkoenig,* desde la de Reichardt a Beethoven. Incluso cuando se comparan los lieder de Goethe musicados por Schumann con los de Schubert el balance resulta favorable para éste, conforme lo es para Schumann si lo que se compara son los lieder de Heine. Cuando Schubert escribió, casi de improviso, aquella página inmortal, Beethoven escribía las de su "ciclo" *A la bien amada ausente.* Un arte entra en su ocaso. Otro amanece con los tonos más frescos y risueños.

Páginas como las "arietas" op. 82 de Beethoven, al aria sobre el texto de Carpani *In questa tomba oscura,* la "scena" *Ah, pérfido!* no pertenecen propiamente al género del lied, ni proceden de estratos populares, sino de las páginas sueltas del arte vocal italiano anejas al madrigal monódico, de las que se habló en el primer volumen.[18] Nada tienen por consiguiente que ver con la rama lírica del arte alemán. Algunas páginas de Schubert sobre textos de Metastasio y Goldoni parecen realizar en cierto modo un compromiso entre ambos modos de arte vocal, pero aunque el lied popular alemán tenga una estructura y carácter muy definidos, lo que se entiende propiamente por arte del lied entra dentro de una clasificación genérica en la cual hay dos tipos predominantes en su forma y espíritu, que son la romanza y la balada. Sus mejores ejemplos están en la *Heidenröslein* y en el *Erlkönig.* Ambas son estróficas, en versos aconsonantados y narran algún episodio que en la romanza es breve y en la balada es más extenso; con ello el sentimiento de la romanza es lírico y el de la balada narrativo o descriptivo; aquella se aproxima al lied o a la canción tradicionales; esta otra es como un desarrollo suyo. Poéticamente, la balada cuenta toda una historia en varios episodios, con lo que el "ciclo" de lieder se le aproxima en esencia, aunque la forma de éste se

componga de páginas independientes, y en la balada la variedad tenga que limitarse a la que se introduzca en los acompañamientos, si es el caso. La balada romántica tenía un tono peculiar, con el misterio alusivo a seres sobrenaturales, los cuentos de miedo y los tonos lúgubres, como en Bürger, en Schiller y en Goethe, al paso que la romanza evitaba semejantes acentos y buscaba con preferencia los momentos sonrientes de la vida, amorosos o idílicos. Zumsteeg, estimulado por Schiller, intentó llevar la balada a la música; pero se comprende bien que un aspecto tan calificadamente romántico de esa poesía necesitaba una nueva técnica, capaz de dar vida a la imaginación del poeta con pareja facultad en el músico. Ni aquél, ni Reichardt ni Zelter serían los músicos llamados a poner en música baladas como el *Erlkönig*. Más circunspecto, J. C. Loewe pensó que el mejor sistema consistiría en una música análoga a la que tenían los viejos romances. Una frase simple construída en dos partes cantaba el par de versos y se repetía tantas veces como era necesario. Lo propio del nuevo tiempo se dejaría a la incumbencia del piano, encargándose de dar dinamismo a la recitación y de pintar el ambiente adecuado a cada pasaje. Así musicó Loewe las baladas de Uhland, con tanto mejor efecto cuanto que la frase melódica era más sencilla. Viejas baladas populares, *Heinrich der Vogler, Goldschmied Tochterlein, Die Glocken zu Speier,* todavía resultaban más adecuadas al procedimiento que las de los poetas contemporáneos. La nueva manera exactamente apropiada al espíritu de la balada romántica vendría con Schubert y su tratamiento declamatorio de la melodía, junto a su potente capacidad descriptiva en la parte pianística.

Un paso más allá de la balada consiste en dar mayor libertad a los fragmentos que la integran. Lo que en la música instrumental llevará a la Fantasía, en la vocal conduce a la Rapsodia; para esto, resultan propicios los poemas dilatados, compuestos por multitud de episodios como en *Der Saenger,* de Goethe, o *Die Bürgschaft,* de Schiller, que sin alejarse demasiado de la balada, entran dentro de la rapsodia, aunque con poca ventaja.

Muy pronto alcanzó Schubert el dominio completo de su arte en el lied. Entre tanto, sus composiciones instrumentales siguen un proceso más lento. Pero como quiera que lo que hay en estas, melódica y rítmicamente, como expresión y color de las armonías y la modulación, son estrictamente de la misma índole que aquellas (de manera que las canciones parecen una "aclaración", si pudiera decirse, de lo puramente abstracto de sus sinfonías) resulta obvio que el paso menos rápido de Schubert en este terreno no es sino una consecuencia de su mayor dificultad técnica. Lo que distancia, más que el tiempo, los lieder de los años juveniles de Schubert respecto de sus grupos finales, el *Winterreise,* de 1827 y el *Schwanengesang,* de 1828, es la profundidad de tono y la hondura de sentimiento; una madurez del genio, no una superioridad en el oficio, aun cuando la escritura haya ganado también en

densidad de materia. El concepto de la forma es más amplio y el vuelo más potente. La aguda intuición con que Schubert da unidad a las pequeñas frases de sus canciones breves, que se corresponden en pequeños motivos en el piano y que son como la lanzadera que se entromete por entre los hilos tensos, asegurando el tejido, está sustituída en las obras de carácter más severo, como el espléndido *Am Schwager Kronos* o el *Grupe aus dem Tartarus* que parece ya de los últimos momentos del Romanticismo, o el titulado *Ganymed*, por un aliento más amplio, un impulso sostenido en la inspiración —línea y dinamismo— un trazo continuo y robusto; pero, en estos casos de poesía y música dramáticas, el sentido schubertiano de la "atmósfera" es tan claro como en las páginas líricas, de las cuales el ciclo de *Die Schöne Müllerin* contiene algunos ejemplos incomparables.

La generosidad y el entusiasmo encienden la inspiración de Schubert, que recibió unos cuadernillos de papel pautado por toda recompensa cuando escribió el *Erlkoenig*. Ocho años habían pasado antes de que ninguna de sus canciones, muy abundantes ya y en cuya producción había páginas inconfundibles, se cantase en público (en 1819). Hasta dos años después, Schubert no vió impresa ninguna: su elemento natural eran los salones, y en ellos Schubert era adorado; eso le bastaba, porque para vivir, apenas necesitaba nada y nunca tuvo sino lo mínimo e indispensable. Salvo su genio, que, con la fantasía más rica que se encuentre en todo el curso del Romanticismo, hacía un palacio de su tabuco, húmedo, sombrío, donde tenía que escribir sin moverse de la cama, canción tras canción (a veces seis y ocho de una sola plumada), obligado por el frío.

El destino de sus canciones, en la época en que fueron escritas, se revela graciosamente en sus primeras ediciones. Mandizewsky, que examinó más tarde cuatrocientos manuscritos, se encontró con que algunas que habían aparecido en las ediciones tempranas cambiaban de tono porque el original resultaba difícil para sus destinatarios. El propio Schubert simplificaba en público la rapidez del acompañamiento en el *Erlkoenig* porque no tenía suficiente técnica para realizarlo tal como lo había escrito. Las indicaciones de interpretación estaban escritas en alemán: de otro modo sus ejecutantes no las habrían entendido. Después de su muerte, los editores no se dieron reposo en publicar sus canciones inéditas, aunque no se preocuparan tanto de las obras mayores, para lo cual fué preciso el entusiasmo de Schumann y su infatigable propaganda. Doce años después de morir Schubert, el número de sus lieder impresos ascendía a un centenar. Cuando Schumann estuvo en Viena, en 1838, casi todas las obras de más ímpetu genial de Schubert se almacenaban en un armario donde las guardaba su hermano Fernando. Schumann encontró allí la Sinfonía en *Do mayor*, y todavía años más tarde, Sir George Grove pudo encontrar algunas más. Ya en 1884 la editorial de Breitkopf und Haertel, de Leipzig, encomendó a Eusebius Mandizewsky la edición de las

obras completas de Schubert. La publicación no se terminó hasta 1879. El número de lieder asciende en ella a 606.

Grandes poetas y poetas menores, incluso algunos anónimos, inspiraban por igual a Schubert. Lo que Schubert escuchaba en los poemas no era tanto la voz del poeta como la suya propia; pero un poeta que a la vez fuese músico no se habría interpretado a sí mismo con tanta fidelidad como Schubert lo hizo. Los ejemplos mencionados, desde Zumsteeg, Reichardt o Zelter bastarían para comprobarlo. Cabe decir que si Schubert hizo pequeñas obras maestras de mediocres poemas estaba inspirado, en reiterados casos, por su afectuosa amistad, cálida y condescendiente, que rodeaba con una música admirable al poemita del amigo modesto. Así los de Hüttenbrenner, Spaun o Schober. Pero, en su mayor abundancia, Goethe es el preferido. No menos de 71 lieder schubertianos son del Júpiter de Weimar. Siguen en abundancia, Mayrhofer con 47, Wilhelm Müller con 45 y Schiller con 42. La cifra solo alcanza a veintitantos en el caso de Hölty, Matthison y Kosegarten. Pocos más de diez en el caso de Claudius, Körner y Rellstab, con el viejo Klopstock, cuya cifra se eleva a 13. Novalis y Heine le inspiran media docena de veces. Los Schlegel van de dieciséis (Federico) a siete en Guillermo; Ruckert no pasa de cinco y Schubart de cuatro. Hay tres de Pichler, dos del conde Platen, dos de Werner, uno solo de Uhland. En la lista hay algunos clásicos como Petrarca, con tres piezas de canto; otros tres de Shakespeare, en sendas traducciones de A. W. Schlegel, Mayrhofer y Bauernfeld. Los cantos de Ossian le inspiran con sus nieblas gaélicas, que envuelven su fantasía con los cendales lakistas de Walter Scott (en la traducción de Storck) hasta en nueve ocasiones, casi todas ellas procedentes de la *Lady of the lake,* el *Ave María* inclusive. Cuando el *Erlkoenig* se canta en inglés, ¿cabe hacerlo en la traducción del poeta escocés?

El hecho de que pueda seguirse con una exactitud casi cronológica el desarrollo del genio de Schubert, en casi todas sus obras, pero sobre todo en sus canciones, no prueba sino la inocencia y naturalidad de sus facultades. Su primera canción de 1811, *El lamento de Hagar,* todavía le muestra por bajo de la maestría "volkstuemliches" de Zumsteeg. *Gretchen am Spinrade* lo declara maestro en 1814 y esa página puede servir admirablemente, analizada con minuciosidad, a cualquier estudiante de composición. *Erlkoenig,* con su fuerte color romántico y su expresión, cuyo dramatismo se obtiene de la manera más llana, es de 1815, así como la menuda *Heidenröslein,* diminuta joya del más cándido lirismo. Los tres poemas que envía a Goethe el año en que entra en la setentena *(An Schwager Kronos, Mignon y Ganymed),* son los de un genio maduro, en 1819. El ciclo de *La Bella Molinera* es de 1823: Schubert comienza a ser conocido por los editores sin que ellos aspiren al reconocimiento por parte de Schubert. En 1827 Schubert cumple treinta años. Es el

año del *Viaje de Invierno*. Al año siguiente, el *Canto del cisne* deja oír su melodía fatídica.

Cuando Roberto Schumann escribe sus primeras canciones, en 1840, dos años después de su visita a Viena, la música romántica había cambiado profundamente sus acentos, pero es Schumann quien encuentra la continuación legítima del astro schubertiano. Doce años habían pasado entre tanto. El gran período vienés que comprende las postrimerías del clasicismo y los albores románticos había agotado sus fuerzas geniales, cayendo en una mesocracia musical que correspondía al ascenso de la burguesía en toda Europa. Viena deja de ser la gran capital de la música europea, que traslada sus latidos más al norte. Entre los lieder de Schubert y los de Schumann precisa una mención de los de sus contemporáneos más distinguidos. Carl Maria von Weber viene en primer lugar con sus dos colecciones de Volkslieder; los más antiguos datan de 1802 y van hasta 1826, sin contar sus abundantes canciones para coros masculinos, escritas en su mayor parte entre 1812 y 1825, y otra para voces mixtas, acompañadas o no. Muchas de esas canciones tienen un simple acompañamiento de guitarra, instrumento favorito del romanticismo popular alemán y que se encontraba más en manos de hombres que en las femeninas, aunque no faltase en los salones, convenientemente adornada con cintas y lazos de colores.* Gran parte de estos *Gitarre-lieder* son de poetas anónimos; alguno hay de Kotzebue y de J. H. Bürger, junto a otros extremadamente modestos, netos representantes del "volkslied" en la poesía, normalmente estrófica y que se canta en cada estrofa con la misma música, aunque se encuentran otros que están "durchkomponiert", es decir, con música siempre nueva.[19] Un modelo de su simplicidad podría mostrarse en la canción titulada *Bettlerlied*, que dice ser *Im Volksmunde*, o bien *Die fromme Magd*, con cuatro estrofas y once compases en total, más cuatro de "coda" guitarresca. Tal de ellas, como la *Alte Weiber*, es música para "magazin" de familias, "aus der kleine, feine Almanach", dice: el arte casero en su apogeo, ya en 1817; y está claro que cuando Weber quiere hacer alguna indicación expresiva ha de hacerlo en alemán, fuera de los inveterados "andante" o "allegro". Como Beethoven, Weber arregló varios aires escoceses (para piano, flauta, violín y violoncello) y entre sus setenta y ocho canciones hay alguna francesa o italiana, y un canto del "Lalla Rook" que, escrito en sus últimos momentos, apenas llegó a terminar. Vogl incitó a Weber para que estudiase de cerca el canto popular, del que tan admirablemente iba a sacar partido en el *Freischütz*. Ciertas páginas son más ambiciosas, y van desde la canción propiamente tal al lied dramático, así los diez de Körner titulados *Leyer und*

* Varias canciones de la op. 11 de Schubert tienen también un acompañamiento de guitarra.

Schwert ("Gaita y espada") y otros en los cuales el modo tan peculiar en la melodía de Weber se muestra inequívoco.

El lied de Spohr, casi desconocido hoy, merecería estudiarse de cerca, porque en sus inquietudes cromáticas y en su textura frecuentemente abigarrada se anuncia un postromanticismo que Alemania iba a conocer años más tarde. La melodía naufraga entre modulaciones abruptas y complicaciones del acompañamiento. Esto no era un mal exclusivo de Spohr, sino que habían de heredarlo algunos de entre sus sucesores, aun cuando ignorasen su ascendencia. Al lado de esas páginas, muy abundantes en número, tanto como sus coros, los lieder de Mendelssohn parecen simples, aunque sean tan de mano maestra como los que carecen de palabras, *Lieder ohne Worte.* Son Volkslieder al modo de la escuela de Zelter y de Reichardt, limpios de línea, claros de expresión, de una emoción fácil y directa, armonizados sobriamente, pero no sin poesía, en acompañamientos sin complicación. Algunas cortas canciones a dos voces son realmente deliciosas en su sencillez al alcance de todas las fortunas musicales. Cierta página como *Auf Flügeln des Gesaenges* es de una inspiración, tan noble y elevada, que le da un lugar inamovible en el repertorio entero del lied romántico; otras como el *Jagdlied* o, el *Frühlingslied,* páginas como *Durch den Wald,* tienen un tono gozoso, cuyo matiz romántico es distinto al de Schubert y Schumann. Al revés del primero y más conforme al segundo, Mendelssohn era difícil para la elección de sus textos. Cuando son estróficos, varía la última estrofa con un efecto que es nuevo y suyo propio. No dejó Mendelssohn de escribir canciones corales,* como sus coetáneos anteriormente mencionados, con un resultado no inferior al de ninguno de ellos. En cambio la Balada, al modo de Loewe, con su melodía en una línea constantemente repetida, no era del gusto de Mendelssohn. No más conocidos que los de Spohr son los lieder de Meyerbeer. Ambos tipos de lied se apartan considerablemente del modelo popular, incurriendo en pretensiones que no han obtenido la conformidad de todos los comentaristas, tan injustamente en un caso como en otro, porque las canciones francesas de Meyerbeer entran en un departamento que, como las de Berlioz, queda aparte del lied alemán, aunque sea próximo pariente suyo, lejos todavía de la canción francesa moderna. Más alemán, está claro, lo que se refiere a Meyerbeer; no muy lejos del romanticismo alemán alguna página de Berlioz como la romanza de Margarita (según la traducción de Gerardo de Nerval), que está próxima ya a los lieder de Wagner, y aun al lirismo, a la prosodia, se diría, de Mahler. Otras páginas, como la *Rêverie* sobre un poema de Thomas Moore es notable por sus inflexiones cromáticas, de punzante expresión, muy al comienzo de la producción de su autor, pues que son sus Op. 1 y 2. La *Villanelle* y la *Absence*

* Las op. 41, 48 y 88 contienen piezas para cuarteto vocal mixto. Otras son a cuatro voces masculinas. El titulado *Der Jäger Abschied* para tenor y dos bajos lleva un acompañamiento de cuatro corni y trombón bajo.

con texto de Th. Gautier (op. 7) parecen aproximarse al camino de transición que lleva hacia la canción francesa moderna: *Les champs*, o *Aubade*, sobre una poesía de Béranger, no están muy lejos de Fauré. Otras canciones tienen un violoncello o corno por debajo la voz, que ha de moverse en un rubato libre.[20] La canción titulada *Le jeune pâtre breton*, texto de Auguste Brizeux, perteneciente a un grupo de *Fleurs des Landes*, de 1831-34, fué orquestada por su autor. Es una pequeña escena en la cual interviene una especie de "idée fixe" de suave expresividad, en un género que, más desarrollado, dará páginas como *La Captive*, —que encontró en las *Orientales* de Víctor Hugo— mientras que *Sara la bagneuse* pertenece al género de las baladas y se realiza en las voces de un coro mixto. Otros coros de la op. 19, hacia 1855, se acercan al tono tan delicado de tintas del oratorio sobre "La infancia de Cristo". ¿Qué idea llevaría a Berlioz a arreglar para orquesta el *Erlkönig*? Sin embargo, no puede decirse que sea una idea anómala, porque Berlioz pudo sentir en sus acentos algo que le era peculiar a él mismo.

El lied fué resolviendo en la época romántica lo que caracteriza a su música: la fusión entre el sentimiento poético y el musical, identificándolos en una manera cuya realización más apretada se halla en Schumann. El lied "explica" el lirismo del piano de Schumann, donde el motivo está aún cerca del gesto plástico. En Schubert había ocurrido otro tanto con su música instrumental. Como el lied se había adelantado, la comprensión resultaba fácil. En Schumann, el lied llega en momentos de plenitud de su vida, cuando se resuelve el angustioso problema de su casamiento con Clara, en 1840, tras de diez años de inquietudes que tienen su traducción en la música para piano. La esencia del lied de Schubert es netamente vocal: su arte está contiguo al sentimiento "ingenuo y sentimental" del romanticismo schilleriano. En Beethoven, su melodía para la voz es la melodía instrumental cantada, que brota de su música instrumental como si se desprendiese de ella, sin que nazca propiamente en el espíritu de la voz. Más que de la voz, como órgano musical, el lied de Schumann nace en el espíritu del idioma alemán, a cuyos poetas más acendradamente románticos interpreta con un escrupuloso cuidado selectivo, aunque sus razones sean distintas de los escrúpulos que llevaron a Mendelssohn a elegir sus poetas. La melodía de Schumann es siempre cantable, de buena calidad vocal, y parece remontarse del piano como la alondra del surco. Los acompañamientos, en efecto, en sus lieder más intensos, no son solo el fondo de la pintura, como en Schubert. No es posible hablar, al referirse a ellos (lo mismo que ocurre en Wagner), de voz e instrumento, de sentido poético expresado por la voz y su atmósfera lírica que emana del piano, sino que ambas cosas, voz y piano, están unidas indisolublemente, en una fusión (más que colaboración) que es lo que da su valor especial, propio de este momento del Romanticismo, al lied schumanniano.

La transformación que sigue la poesía del lied alemán, desde la ingenuidad de Wilhelm Müller, tan propicia al genio de Schubert, hasta los grandes poetas románticos, Koerner, Lenau, Moerike, Geibel, Chamisso, Eichendorf y Heine, puede trazarse en el lied de Schumann, con sus diferentes matices, que son asimismo los de esa poesía. El sentimiento romántico de la Naturaleza, cantado por Schumann en su música de piano con acentos tan propios de su lenguaje musical, se expresa sobre todo en la poseía de Eichendorf y sus "nocturnos", sus claros de luna donde juegan los elfos; las primeras brisas de la primavera *(Mondnacht, Waldesgespracht, Im Walde, Zwielicht, Frühlingsnacht, Frühlingsfahrt)*, matices que Schumann encuentra en otros poetas coetáneos, también, aunque no se expresen ellos con tan finas tintas poéticas, ni él los interprete tampoco con el refinado placer que aquél poeta le proporciona. A su lado, solamente Lenau encuentra en la soledad de los bosques y en los estanques dormidos imágenes de tan neta expresión romántica como la de Eichendorf, cuya melancolía es la nota más acusada de Geibel. La exaltación amorosa de Chamisso, en el ciclo de lieder *Frauenliebe und Leben* se contrasta con la intimidad de Rückert. Asperas alternativas de modo sentimental; conflictos del dualismo romántico de Florestan y Eusebius que estallan a cada momento en Heine.

Desde Goethe a Heine hay un largo camino. Schumann lo recorre en sus lieder, dejándonos ver que en Heine encuentra su poeta preferido. Quizá no tanto desde el punto de vista del lenguaje como desde el modo de sentimiento, porque Schumann, que tan acucioso era para los matices del idioma, encontró en Rückert y su minuciosidad de matices verbales, al poeta que coincidía más estrechamente con la exactitud expresiva que él buscaba en la frase y en sus armonías. Heine estrecha la unidad de la "historia puesta en canciones", en el "ciclo" de lieder, con mayor fuerza dramática y más punzantes sobresaltos que el *Liederkreis* de Eichendorf o el ciclo de Chamisso antes mencionado, poco anteriores al de Heine sobre "los amores de poeta" *(Dichterliebe)*.

La primera colección de lieder de Schumann, en el año 1840 *(Myrthen*, op. 25) contiene, en su abundancia, todo un muestrario de la poesía romántica, desde sus primeros vagidos nacionales con Goethe y Mosen a los más acusados de Rückert y Heine mismo, el *Lotusblume*, por ejemplo. Gran parte de esas veinticinco canciones son de poetas ingleses, Burns, Moore y Byron. Meses después viene el gran grupo de Heine, simplemente anotado como *Liederkreis*, Op. 24, seguido de cerca por las obras numeradas como 27, 29, 30, 31, 35, 36, 39, 40, 42, 45, 48, 49 y 53. Su floración exuberante precede a las grandes obras sinfónicas y sucede inmediatamente después de la etapa de música para piano. A su lado, la abundancia cordial de Schubert casi parece "normal", incluso modesta.

Después de su gran ciclo de Heine, Schumann prefiere agrupar sus can-

ciones de dos maneras: como *Lieder und Gesaenge* y como *Romanzen und Balladen.* Salvo la balada de Heine titulada *Die beiden Grenadiere* (con su alusión a "La Marsellesa", un poco extraña en boca de un soldado apasionadamente napoleónico) [21] las demás baladas de Schumann están juzgadas severamente por sus críticos, a causa de que el músico seguía con paso lento el desenvolvimiento de la acción narrada que una poesía de ese género supone. Algunas páginas del ciclo *Frauenliebe und Leben* no escapan tampoco a críticos, tan entusiastas por otra parte, como Dannreuther, a quien le sugieren cierto ánimo de parodia. Aunque, sin duda, como este escritor lo dice, Schumann hizo "de l'Andalou de Leipzig" en sus *Spanische Liebeslieder* y en las páginas *Der Hidalgo* y *Der Contrabandista,* en las cuales nada tiene de extraño que el color español no aparezca ni por el forro, el hecho es interesante, porque prueba que el españolismo pintoresco, a la moda romántica, que había inspirado a Beethoven y a Chopin su *Bolero* correspondiente tenía el necesario prestigio para que un alemán de tan recia entraña como Schumann lo tomase en serio y le dedicase algunas horas de su trabajo: en todo caso, esas canciones no fueron sino portillos abiertos a la fantasía propicia al exotismo, lo mismo que las músicas dedicadas a los orientalismos de Rückert y Moore, o al mullido diván de Goethe y a las gacelas de Platen por otros.

Es fácil dividir los lieder de Schumann en varias categorías según el papel que el piano juega en ellos, desde la simple romanza "acompañada", al lied estrófico, entre cuyas repeticiones cabe algún comentario instrumental o, después, algún expresivo postludio. La gran melodía colabora con el piano en su vuelo. El instrumento guarda su independencia dentro de su escritura propia, como la voz misma; pero ambos van unidos en el mismo sentimiento. Un tipo de lied así, conduce desde su formas elementales al que resume el arte de Schumann. En él, el pensamiento cósmico de la poesía está interpretado directamente en el piano (como en la orquesta wagneriana); la voz, que brota de él por la necesidad de que la palabra tenga su cálido acento humano, no es propiamente la conductora del episodio, ni lo que circunscribe la acción poética, sino su condensación "humana", realizada por el timbre vocal, a posteriori de haber enunciado el piano la esencia poética. El vuelo lírico prosigue en el instrumento, con interpolaciones o postludios que completan lo que el poeta había dejado de decir en sus versos y, la voz, por lo tanto. El ejemplo mejor conocido es el del lied *Im wundershoenen Monat Mai,* que resume cuanto el ciclo de los *Dichterliebe* tiene que decir, o en las poesías de Heine y en las de Eichendorf *(Mondnacht, Waldesgespräcbt)* o de Chamisso *(Nun hast du mir den ersten Schmerz getan).* Si de géneros puede hablarse, conviene aclarar que no se trata de una evolución o intensificación en el sentido expresivo del lied schumanniano, sino que, nacidos muchos de ellos al calor de un mismo impulso, esos géneros posibles se mezclan entre sí, según el caso que la poesía ofrezca a la inspiración del músico.

Schumann escribió otra música vocal aparte de sus lieder: dúos, tríos y cuartetos con piano, coros mixtos y para voces masculinas y femeninas en cuyas obras queda en otro nivel menos alto que en los lieder, respecto de Mendelssohn y Weber. No se conocen casi algunas páginas escasas para voz declamada con acompañamiento de piano,* que son como el inicio de un tipo de arte que no ha llegado a prosperar. Schumann, según se ha indicado, había escrito algunas páginas poéticas en su juventud pero nunca sintió el deseo de dar forma musical a alguna página poética que pudiera haber nacido de su pluma. En rigor, hubiera sido como un pleonasmo, aunque en el teatro lírico ese desdoblamiento, que llevó al drama lírico wagneriano, ha sido considerado como un "summum". Entre las canciones que integran la op. 37, *Gedichte aus Liebes frühling*, de Rückert, se deslizan algunas páginas delicadas cuya música se debe a Clara Schumann. La bien amada del gran compositor fué autora, además, de algunas obras para piano summente distinguidas, entre ellas unas *Soirées musicales* y *Pièces caractéristiques* que pertenecen al salón romántico; unas *Variaciones sobre un tema de Roberto Schumann* op. 20, que también estimularon a Brahms; otras canciones, variaciones, scherzos, preludios y fugas, páginas sueltas, romanzas, valses y sobre todo un "Concierto en *la menor*", op. 7, a más de cadencias para los "concerti" de Mozart en *sol menor* y los de Beethoven en *do menor* y *Sol mayor*. En alguno de sus *Impromptus* y *Variaciones*, en la Sonata en *fa menor* op. 14 y en las danzas de los *Davidsbundler*, Schumann utilizó algunos temas de su mujer. Vamos a encontrar enseguida esa música.

NOTAS

[1] Sobre Spohr: Marc PINCHERLE, *Les Violonistes, compositeurs et virtuoses*, París, 1922, pp. 109 *ss.*

BIBLIOGRAFÍA: Louis SPOHR, *Selbstbiographie*, Cassel, 1860. Robert SCHUMANN, *Gesammelte Schriften*, vol. IV, p. 89 (sobre la Sinfonía Histórica). HAUPTMANN, *Letters of a Leipzig Cantor* (trad. ingl. de A. D. Coleridge, 1892). Ernst BUECHKEN, *Musik des 19. Jahrh. bis zur Moderne*, Potsdam, 1929, pp. 78 *ss.* E. DANNREUTHER, *Oxford Hist. of Mus.*, vol. VI, pp. 310 *ss.*

[2] Sobre el cromatismo de Spohr y su influencia posterior, *vid.* Gerald ABRAHAM, *Chopin's Musical Style*, Oxford, 1938.

[3] Sir G. Grove encuentra también la huella de Cherubini en la "Overtura, Scherzo y Final", op. 52, de Schumann.

[4] *Tempo giusto y tempo rubato:* La idea del "rubato" se ha hecho solidaria de la música de Chopin. En rigor, toda la música de la época romántica solicita este modo de juego, o mejor dicho, de expresión. Como la música para piano de Chopin es en muchos casos de una cualidad más "cantante" que sus coetáneas, el "rubato" tiene en ella mayor aplicación dentro de ese elemento instrumental, pero no más que en cualquier otro pasaje

* La *Abschied von der Erde*, "melodrama" para piano con recitados, de Schubert, pertenece al mismo género.

de canto, de música para violín o para orquesta. Porque, según la idea que Chopin mismo y Liszt nos trasmitieron del "rubato", este modo de exteriorizar o cantar la línea melódica afecta exclusivamente a ella y no al "tempo" de la pieza propiamente dicho. La definición de Liszt consistía en que la mano izquierda debe llevar el tiempo estrictamente, sin la menor libertad, dejando ésta a la mano derecha, que puede alterar ligeramente ("rubare") el valor de las notas, a fin de obtener mayor elasticidad, mayor libertad en la expresión de la frase. Si el "rubato" consiste en esto, la expresión "tempo rubato", que es como normalmente se dice, resultaría anómala, ya que el "tempo" continúa imperturbable. Se atribuye a Mendelssohn, al referirse a su manera de dirigir las obras de orquesta, frente a la manera como las dirigía Ricardo Wagner, el dicho de que él, Mendelssohn, era un director "tempo giusto" y Wagner un director "tempo rubato". Al expresarse así, Mendelssohn no quería decir que los bajos de la orquesta tocaran sin fluctuación de "tempo" mientras que los violines lo hiciesen en un "rubato" liberal. Mendelssohn se refería sin duda al hecho mismo de que hay directores metronómicos, como él lo era, y directores para quienes el "tempo" de la obra está sometido a multitud de inflexiones, de retrasos y adelantos, de "ritardando" y "accelerando" que es como después de surgir en Alemania con Spohr y Wagner, y en Francia con Berlioz, el arte de dirigir "expresivamente", "románticamente" la orquesta se ha hecho un uso de dominio común.

La idea del "rubato" en Chopin y en Liszt es, pues, otra cosa distinta de la idea de Mendelssohn. En los pianistas, el "rubato" no es cuestión precisamente de "tempo" sino, simplemente, de solfeo. Es la frase cantante la que sufre modificaciones de medida, con fines expresivos, pero no propiamente el "tempo", que debe mantenerse, según ellos lo propugnaban, con una justeza rigurosa. La idea de Liszt y su definición del "rubato" parecen deficientes o equivocadas; pues, aunque se mantenga el "tempo" en la mano izquierda con mayor rigor que en la derecha, no es posible una interpretación jugosa y suelta sin fluctuaciones del "tempo" mismo, que es lo que ocurre en la orquesta. Era Mendelssohn quien tenía razón al decir "tempo rubato", significando con ello que la totalidad de la contextura sonora es la que sufre las libertades de conducción agógica que la música requiere desde que el criterio romántico exigió una creciente expresión en las interpretaciones. Pero, en un plan restringido, ambas cosas no son incompatibles y en pasajes muy circunstanciados es posible mantener sin cambios notables el ritmo de un vals o una mazurka en tiempo justo mientras se da soltura a la melodía, lo cual no tiene por qué ocurrir en obras de ritmos libres como los Nocturnos, Impromptus y, sobre todo, en las obras "grandes" de Chopin. Un "modo rubato" en el canto de pasajes cortos sobre ritmos fijos es posible, en ese autor, sin que la pieza se resienta de rigidez, aunque no sea cierto que tal rigidez se mantenga en los "tempi", sino que, poco o mucho, siguen éstos al "rubato" del canto. En las obras grandes, la idea o precepto de Chopin y Liszt sobre el "rubato" sería intolerable, porque daría a la expresión una sequedad que el auditor extendería en seguida al intérprete. Los intérpretes tienen buen cuidado de ponerse a salvo y de entender el "tempo rubato" menos según la propia definición de Chopin que según la de Mendelssohn. Toda la música romántica, y por esencia la de Chopin, requiere esa elasticidad de juego agógico; ese acelerar y retrasar en dosis minúsculas, de cuyo acertado empleo y sutil proporción depende el buen juego de un pianista, la gracia, facilidad, soltura de sus interpretaciones. Si el "rubato" chopiniano se aplica en determinados momentos, dando gracia a la frase al contrastarla con la regularidad del "tempo" sostenido en un ritmo fijo, en cambio el "rubato" mendelssohniano se aplica sin remedio ni excusa a la larga en todos los pasajes extensos. La esencia del "rubato" es el estira y encoge, la discreción y gusto en el músico. Es la piedra de toque de su valor como intérprete, porque pone a prueba su conocimiento del estilo, la finura de su intuición para comprender el pensamiento del autor y expresar cabalmente su sentimiento.

[5] SPOHR: Op. 11, Quatuor brillant (dos violines, viola y cello). Op. 43, Quatuor brillant *(id.)*. Op. 61, Quatuor brillant, nº 15. Op. 65, Doble cuarteto nº 1. Op. 68, Quatuor brillant, nº 19. Op. 77, Doble cuarteto nº 2. Op. 87, id. nº 3. Op. 93, Quatuor brillant, nº 30. Op. 136, Doble cuarteto nº 4. Con frecuencia titula Spohr a sus sonatas como "grandes". Otro hecho interesante en la música de cámara de Spohr son sus dúos y tríos "concertantes".

[6] Emanuel Aloys FÖRSTER, músico de Silesia (1748) tuvo gran reputación como compositor para cuartetos en los primeros años del siglo, en Viena, donde murió en 1823. Su *Anleitung zum Generalbass* mereció su vasta difusión y su vigencia hasta tiempos recientes, en Alemania. Escribió muchas obras, alguna de las cuales, en el género del "lied", fué atribuída por algún tiempo a Mozart. Como compositor de cuartetos escribió no menos de 48, que eran muy apreciados por Beethoven. Más directa fué la influencia de Franz KROMMER, músico moravo (1759-1831) sobre Schubert. Su música para instrumentos de viento ejerció una influencia considerable sobre la técnica de estos instrumentos. Sus 69 cuartetos y quintetos para instrumentos de arco fueron publicados en Viena, París y otras ciudades. Otra música de cámara de Krommer incluye instrumentos de viento tratados con mucha habilidad. Las sinfonías de Krommer eran muy gustadas por los vieneses de comienzos del siglo y Schubert las tocaba en el Convict, aunque burlándose de ellas, las que posponía a las de Kozeluh, que fué el maestro de capilla de la corte imperial, sucesor de Krommer. KOZELUH (o Kotzeluch, en alemán) descendía de una familia de músicos bohemios. Leopold (1754-1818) fué designado por el Arzobispo de Salzburgo para reemplazar a Mozart cuando este dimitió su puesto como músico oficial. Kozeluh no aceptó y prefirió vivir en Viena, donde compuso óperas, cantatas, ballets, más de treinta sinfonías y música para piano que gozó de mucha boga en su época incluso fuera de los países centrales, sobre todo en Inglaterra. Kozeluh era un "best seller" del momento y sus éxitos llegaron a molestar a Beethoven, llamándolo "miserabilis" en una carta que reproduce Thayer (febrero de 1812).

[7] *Vid. Cobbett's Cyclopedic Survey of Chamber Music,* Oxford, 1930, art. sobre Schubert, por Willi KAHL.

[8] *The Oxford History of Music,* vol. v. W. H. HADOW, *The Vienese Period.*

[9] *Cobbett's, op. cit.,* vol. II, p. 170.

[10] Adolfo SALAZAR, *Las grandes estructuras de la Música,* México, 1940. Tercera parte: La Música en el pueblo. Apéndice: Nota sobre los límites y contenido del Folklore.

[11] Mrs. Edmond WODEHOUSE, art. "Song": *Germany,* en el *Grove,* con bibliografía. Carl Philp. Em. BACH, *Kantaten und Lieder,* Munich, 1922, ed. y estudio crítico por Otto Vrieslander *(Lieder und Gesaenge).*

[12] OW., p. 148.

[13] *Ibidem,* p. 159.

[14] Cecil GRAY, *The History of Music,* Londres, 1935, p. 191.

[15] Curt SACHS, nota sobre Blavet, A. S., disco nº 9. *idem, Bach and Blavet* (Mus. Quart, Nueva York, enero 1944).

[16] HADOW, *op. cit.,* p. 337.

[17] Edmondstoune DUNCAN, *Schubert,* Londres, 1903, p. 118.

[18] Tercera parte, cap. v.

[19] Karl Maria von WEBER, *Gitarre-Lieder,* Munich, Drei Masken Verlag, 1921, ed. y estudio crítico por Ludwig Karl Mayer *(Lieder zur Gitarre).*

[20] Héctor BERLIOZ, *Ausgewählte Lieder,* Munich, 1920, ed. y estudio por Karl Blessinger.

[21] Annie W. PATTERSON, *Schumann,* Londres, 1903, ed. rev. por E. Blom, 1934, p. 174.

CAPITULO IX

EL PIANO. *Piano poético y piano virtuosista. Salón privado y recital. Compositores menores de comienzos del* XIX. *El "concerto" y los géneros de salón. El espíritu romántico en el pianismo "de género". Weber. Schubert. Las piezas pequeñas y las Sonatas. Mendelssohn. Música y poesía en Roberto Schumann. Obras breves. La Fantasía en Do. El motivo. La composición poética de Jean Paul. Su influjo sobre Schumann. Géneros en su música para piano. Ausencia de Beethoven. Debilidad de construcción en las obras mayores. Intensidad expresiva. Chopin. Popularismo. Períodos en la producción de Chopin. Viajes. Predilecciones italianas. Chopin en París. Polonesas. Mazurkas. Nocturnos. Preludios. Scherzos, Impromptus. Los Estudios. El "trait". Los Concertos. Fantasías y Baladas. Las Sonatas. Espíritu poético y sentido de la disonancia y de la tonalidad. Franz Liszt. Piezas "di bravura". Páginas poéticas. Los Estudios en sus diversas etapas. Inspiración poética visual. La gran forma en Liszt. La Sonata en si menor.*

EL VIRTUOSISMO. *Progreso técnico del instrumento. El Concerto como resultado. Sentido de "concerto" como pieza concertada o como pieza brillante. El Concerto barroco y el romántico. Auge del virtuosismo. Los grandes virtuosos del piano y del violín. Paganini. Decadencia del virtuosismo.*

LAS GRANDES FORMAS SINFÓNICO-CORALES. *Su carácter de excepción en el período romántico. Cantatas y Oratorios de Beethoven y Schubert. Weber y Mendelssohn. Los grandes oratorios de Mendelssohn. Misas y Cantatas de Berlioz. Schumann. De las "Escenas de Fausto" al "Paraíso y la Peri". Liszt. La "Leyenda de Santa Isabel". El "Christus".*

EL PIANO. La separación entre el piano poético del período romántico, con su "intimismo", que presupone el salón burgués, y el piano virtuosista que va a conducir al "recital", es uno de los hechos decisivos en la música romántica y el más estrechamente ligado con el descenso en el tono de vida que fué inherente a la sociedad coetánea, en cuyo tiempo el salón principesco, su "cámara", quedaba aparte, como maneras de vivir de una época que acababa de caducar. Solidariamente de ello, el número de solistas instrumentales, con aspiraciones al virtuosismo, aumentó extraordinariamente y el número de "escuelas" de piano, tanto como las de violín, se multiplicó en consecuencia; pero mientras que apenas puede hablarse de un violinismo burgués y casero, el piano penetra en todos los salones y se hace el instrumento "sine qua non" de la nueva manera de vida. Hay, pues, un "piano mayor", por decirlo así, cuyos rasgos principales en tiempo de Beethoven hemos esbozado en el Capítulo v de la Parte Séptima. A su lado había un "piano menor", que va tomando in-

terés constante por la calidad lírica de sus páginas, con Field, que desde Londres trae su virtuosismo clementino y sus piezas breves, donde apunta un romanticismo delicado, hasta la Rusia zarista; al mismo tiempo los checos Tomaschek y Worzischek[1] llevan a sus cortas páginas el aire popular de la música de su país y confeccionan pequeños cuadritos de agradable efecto en un sentimentalismo que tiene, dentro de los países centroeuropeos, multitud de maneras de manifestarse en artes ínfimas de la decoración casera. El vienés Anton Eberl, muerto en los primeros años del siglo (Tomaschek había llegado hasta su mitad, y Worzischek no pasó del primer cuarto), compositor abundante de sinfonías y música de cámara[2] era, en los años de Beethoven y de Schubert una personalidad considerable. Beethoven no habría de preocuparse mucho por si la Sinfonía en *Mi bemol* de Eberl figuraba en el mismo programa que la *Heroica,* pero había en la música de piano de Eberl algunos acentos que Schubert no dejaría de recoger. Ese pianismo, como el de E. T. A. Hoffmann e incluso el de Weber, no son lo propio al estilo virtuosista ni lo que caracteriza al estilo intimista, sino una especie de transición hacia ellos, en una música donde la vieja época mozartiana y aun el pianismo de Clementi se evaporan, tanto como en los músicos como Karl Czerny, Ferdinand Ries, que se formaron a la sombra de Beethoven, o como el Abate Vogler y J. Holzbauer en quienes todavía no aparecen inflexiones de color romántico. Un poco más acusadamente, Johann Ladislaus Dussek y el príncipe Luis Fernando de Prusia se acercan a un prerromanticismo tímido. Sus acentos pueden encontrarse en algún movimiento lento de las sonatas de Hoffmann, como en el *Andante* de la Sonata en *Fa mayor,*[3] más pálidos todavía que en su música teatral, de la que *Undine* es el mejor ejemplo. La transición se aprecia en la música para piano de Weber, que había sido discípulo de Michel Haydn[4] y que al comenzar el siglo XIX empezó a estudiar en Viena con Vogler, personaje considerable entre todos los del momento, veinte años mayor que Beethoven y cuya primera etapa como maestro había brotado en Mannheim, desde donde había ejercido considerable influencia entre los músicos germanos que no aceptaban plenamente la lineación del clasicismo Haydn-Mozart, tales como Winter, Ritter, Knecht y otros más.[5] Este esguince de la línea que va a engendrar el pianismo mozartiano es interesante y debe mencionarse al lado de la que con Ludwig Berger, discípulo de Gürrlich y Clementi, y admirador de Field, va a llevar al piano de Mendelssohn. Los orígenes, fuera del virtuosismo de los mozartianos, del pianismo intimista de Schubert y Chopin están fuertemente impregnados de un matiz nacionalista, o popularista, que de los músicos checos mencionados pasa a Schubert y aun, en parte, a Schumann, mientras que Chopin procede de maestros menores, Zwyny y Elsner, en quienes existía marcadamente ese mismo aire. La música de salón francesa, menos romanticista y más burguesa, pero no menos típica del primer piano del XIX va, por los maestros del Conservatorio, a Louis

Barthélemy Pradère (Pradher) discípulo de Gobert y Berton, mientras que el pianismo virtuosista encontraba su auge en Federico Guillermo Kalkbrenner, discípulo de Louis Adam. Junto a ellos, Pierre Joseph Zimmerman va a ejercer una influencia decisiva en los pianistas franceses de la primera mitad del siglo (m. en 1852) a quienes lleva todavía la estética general de Boieldieu y Cherubini, para acabar en su yerno, Charles Gounod.

El piano virtuosista va a verterse sobre todo en el "concerto" con orquesta, antes de que el recital tomase carta de naturaleza. El piano intimista es el que, ya presente en tantas obras de Beethoven, donde las páginas de un sentimiento inequívocamente romántico alternan con otras en las que domina la escritura brillante, va a concertar y resumir el espíritu mismo del arte romántico en una actitud pareja a la del lied; unas veces, en piezas breves, no más ambiciosas que esas canciones; otras, en composiciones de mayor empuje cuyo espíritu es el mismo, pero cuyas aspiraciones a un arte de mayor prestancia crea las obras grandes del pianismo romántico, en las *Fantasías* de Schubert y de Schumann hasta Liszt. Schubert es el creador ejemplar del pianismo menor en sus páginas tan modestas, aunque tan ricas de sentimiento, como los *Impromptus* y *Momentos musicales,* al lado de las cuales pueden ponerse los *Lieder ohne Worte* de Mendelssohn, y en un plano superior por su intensidad de ideas, a las que traduce una escritura pianística y un sentido armónico mucho más avanzado, las páginas breves de Chopin y Schumann. El espíritu individualista del Romanticismo encuentra su mejor confidente en el piano; las obras menores que produce son su imagen más acusada. Un tono de confidencia, que ya había aparecido en Beethoven, sin que ninguno de los grandes gestos beethovenianos, heróicos o democráticos o panteístas, vuelvan a presentarse. Por lo contrario, es lo cotidiano, lo común a cada momento y a cada hora de la vida; las agitaciones que constituyen el drama de cada cual, sin heroicidades ni elucubraciones, repertorio patético que va a dejarse a los románticos franceses y a los grandes gestos de sus obras orquestales. Por eso el romanticismo francés carece de este género de música enteramente centroeuropea, que va de Schubert a Mendelssohn, a Chopin, a Schumann y a Liszt, en una medida distinta del gran aire beethoveniano, a quien este pianismo ignora casi por completo, para recordarlo tan solo en algunas obras de mayor formato como las sonatas, y en un idioma aún más lejano al suyo que el de la música de cámara de los más significados de entre ellos, según se ha sugerido en los párrafos anteriores.

El pianismo "de género" apunta con claridad en Weber. Le sirve de camino hacia él el placer que pone en sus variaciones sobre temas populares, como el de *Schoene Minka,* que es ruso, (Op. 40, 1815) o muchos escoceses, en varias combinaciones instrumentales. Las fuguetas op. 1 las seis piezas fáciles op. 3, las doce *Allemandes,* op. 4, preparan las páginas de mayor empaque como las *Seis piezas a cuatro manos* op. 10 (1809), el *Momento capri-*

choso op. 12 y la *Grande Polonaise* op. 21, incluso el *Perpetuum Mobile,* que sirve de final a la primera Sonata *(Do mayor,* op. 24, de 1812), el "rondo brillante" titulado *La Gaité* (op. 62) y ese otro "rondó brillante" conocido por *Aufforderung zum Tanz,* ambos del mismo año 1819, con algunas más de la misma índole. El pianismo de Weber, sobre todo en sus obras mayores como las cuatro sonatas, procede en gran parte de Dussek en lo referente a su agilidad, y, en parte, de lo que Beethoven sugiere para el tratamiento de los pedales. Las sonatas de Dussek tenían, a su vez, títulos característicos, como *Le rétour à Paris* (Sonata en *La bemol,* op. 70) o *L'Invocation* (Sonata en *fa menor,* op. 77) cuya procedencia beethoveniana no parece dudosa. Dannreuther, que lo recuerda[6] le reprocha su construcción fragmentaria, que Weber hereda; pero en las cuales hay un espíritu que no es el del pianismo tradicional, porque ideas contenidas en ellas van a servir a Weber para sus óperas. El autor inglés dice también que el vals brillante que Weber inaugura y su manera de presentarlo en un *Allegro con fuoco* a la sociedad romántica temprana, en lo que va a ser seguido más templadamente aunque con mayor encanto por Schubert, es lo que va a crear el vals vienés de la época, al lado del cual, sin perder su prestancia aristocrática, se colocará el vals chopiniano, no menos típico del pianismo romántico. Un rasgo que denuncia al arte fácil, propio para el salón burgués, es esa música "a cuatro manos", que Weber aborda desde su op. 3, de 1801, y que Schubert va a ofrecer en abundancia a las lindas vienesas: fantasías, divertimientos, laendler al estilo popular, marchas características, heróicas, militares; polonesas, rondós, overturas y variaciones, más dos sonatas (en 1824) figuran en ese repertorio. El número de piezas pequeñas para piano a dos manos, de Schubert, no es menos rico. Los "valses" (nobles o sentimentales, op. 77 y 50) no se confunden en él con los "walzer", ni estos con los "laendler", aunque vayan juntos. También van unidos con un gran número de danzas escocesas que Schubert agrupa con otras danzas alemanas: *Damenlaendler und Ecossaisen* (op. 57), *Deutsche und Escossaisen,* (op. 33), *Walzer, Laendler und Ecossaisen,* (op. 18). Las Sonatas grandes recorren desde 1815 a 1828 el paisaje schubertiano, acusando en ellas sus variadas perspectivas; pero la gran Fantasía en *Do mayor,* op. 15, titulada *Der Wanderer,* de tan hondo color romántico, es del año generoso de 1822. Después, las piezas pequeñas como los valses y galops de Gratz, los *Impromptus* y *Klavierstuecke,* con los *Moments musicaux,* así titulados, en francés, son de última hora, en 1827 y 28. Brahms decía que en cada lied de Schubert se puede aprender algo nuevo; Liszt venía a decir otro tanto al apuntar admirativamente la cantidad de invención, de detalles menudos, simiente de todo el pianismo posterior, que se encuentra en esa cantidad de piezas breves donde el encanto y el ingenio van de par. Y, dentro del pianismo de mayor amplitud, la Fantasía en *Do mayor* es como una puerta que se abre al mundo romántico más exuberante, en un tono donde resuenan las

grandes baladas de Schubert. Tanto las sonatas de Weber como las de Schubert han sido desdeñadas por los pianistas, con grave pérdida para todos. En la primera Sonata de Weber en *Do mayor,* op. 24, de 1812, la influencia de Beethoven se echa de ver en la nobleza de algunos pasajes insertos en los dos primeros movimientos. La segunda, en *La bemol,* op. 29, de 1816 es de un romanticismo neto, que se aproxima a Schubert, y cuyo rondó final pasa a ampliar Schumann.[7] No es menos acusado el espíritu de la tercera, a la que se da el sobrenombre de "Demoníaca", y cuyo Allegro feroce lleva más lejos, aun cuando en el Andante con moto la fácil y flúida línea melódica se aproxima a Mendelssohn, según algunos comentaristas como William Saunders. En otros pasajes André Coeuroy escucha acentos que han de ser propios de Mendelssohn, Chopin y Schumann: Weber, en cambio, acusadamente el Weber de sus obras mayores, es el que se presenta en la cuarta Sonata, en *mi menor* Op. 40, de 1822. El motivo inicial todavía denuncia la procedencia de Clementi, pero el desarrollo es original. En general, el carácter romántico de las sonatas de Weber se acusa mejor en los tiempos lentos, en forma de lied, y en los minuetos, que en otro lugar Weber califica de "scherzi", tanto como los finales, en rondós alegres y llenos de vivacidad. Los primeros tiempos, en cambio, delatan un eclecticismo propio de quien no ha madurado todavía la forma, oscilante entre el desarrollo formulario y el expresivo. Sus armonías avanzan notablemente sobre lo acostumbrado por su empleo frecuente de acordes de novena y undécima. Su carácter es el del pianismo de recital, no el intimista. Spitta las consideraba como *Fantasías en forma de Sonata,* lo cual aprueba Vincent d'Indy[8] quien, si reprueba la forma "parfois très imparfaite", hace justicia a sus "tesoros de invención" y a la novedad de su genio.

Ambas circunstancias se hallan presentes, agravada la una, intensificada la favorable, en las Sonatas de Schubert, a quien el maestro francés acusa de falta de "conciencia artística",[9] sirviéndole de prueba el hecho de que Schubert recurriese a última hora a las enseñanzas de Simón Sechter, a fin de remediar su debilidad en la construcción de una forma que la sociedad vienesa posterior a Beethoven desdeñaba; lo cual, unido a la desorientación que pudieran haberle producido las sonatas de la última época de Beethoven, justifica suficientemente a Schubert, que tuvo la desgracia de no llegar a tiempo para estudiar con D'Indy. Solamente el final de la Sonata en *la menor,* op. 42, de 1825, se salva de su enojo, porque encuentra en ella ideas de una calidad sinfónica que predicen el constructivismo cíclico y aseguran una gran pureza a la forma. En cambio, el carácter de recitativo, tan finamente romántico, del Andantino, en la Sonata en *La mayor,* obra póstuma, de 1828, parece al maestro francés un precedente peligroso que acarreará en Liszt sus "véritables abus". Sin embargo, Arthur Schnabel, que ha editado recientemente esta Sonata[10] nos deja ver qué tono exquisitamente romántico, delicado

y evanescente, preside en toda ella. Como sus dos compañeras, Schubert la escribió en un solo mes, en septiembre del año en que iba a morir. Su preocupación por los juegos tonales y las transformaciones temáticas pasaron inadvertidas para Schumann, quien solo encontró en esas obras una música "no de primera clase". No es ya el tono del romanticismo poético lo que domina; es otro lenguaje que todavía tardaría muchos años en ser comprendido, ceñido como nunca lo había estado en Schubert y de una abstracción profunda, aunque su escritura es clara, reposada y serena.

Mendelssohn escribió una sola sonata para piano, op. 6 en *Mi mayor*, que data del año 1826, el de la Overtura para *El sueño de una noche de verano*. El mejor Mendelssohn se halla en esta obra fragante. En aquella otra, el joven de diecisiete años que era entonces Mendelssohn tiene demasiado cerca el modelo beethoveniano (en las sonatas op. 101 y 106) [11] y no se cuida, por el momento, de desmentirlo en su obra. Donde Mendelssohn se muestra tal cual es, fino y claro, equilibrado sin pasión, elegante sin profundidad, pero de un encanto cuyo aroma es inequívoco de la época, es en los ocho cuadernos de *Canciones sin palabras*, breves páginas a las que se ha aludido frecuentemente. El cuadro de género se revela en sus títulos como *Canción de caza* o *Canción de rueca* o *Canción de primavera* o *Gondolera*, que no siempre proceden de su pluma. No es el intimismo ni la inocencia de Schubert, ni las cálidas confidencias de Schumann, sino, podría decirse, un arte que no está lejano de los paisajes a la acuarela que tan notablemente pintaba Mendelssohn frente a un modelo "pintoresco", en Suiza o donde la moda romántica le situaba. En otro tono, las fugas y preludios de la op. 35 (escritos en varios años, desde el 1832 al 37) son una justificación de sus entusiasmos por Bach mejor que un impulso que naciese en lo profundo de su facultad creadora. Quizá la obra pianística más notable de Mendelssohn sean sus *Variations sérieuses* de 1841, op. 54, en las que si no se encuentra nada particularmente original desde el punto de vista de la escritura, tan de mano maestra, su equilibrado contraste, su gusto impecable, la distinción de ideas y su desarrollo hace de ellas una obra en la que parece resplandecer el antiguo "decorum". A su lado, al lado de toda la música de Mendelssohn para piano, ¡qué mundo atormentado, ebullisciente, apasionado en sus vehemencias, presenta el pianismo de Roberto Schumann!

Una de las canciones de Schubert, que lleva texto de Heine, se denomina *Der Doppelgänger*, el "otro yo", el "sosia", aludiendo a ese desdoblamiento de la personalidad que fué un tema favorito de los poetas románticos,* y que Schumann lleva explícitamente a su música como justificación de sus dos

* En Musset, por ejemplo: *La Nuit de décembre:* "Un jeune homme vêtu de noir — Qui me ressemblait comme un frère"...

"modos" de ser, los aspectos contradictorios de su carácter, según los cuales Florestan es el "allegro" y Eusebius el "pensieroso". La idea puede ser lo que se entiende por "literaria", pero conviene fácilmente a la música, porque tiene una traducción dentro de ella que el auditor percibe sin necesidad de mayor explicación. Como ejemplo más sencillo sirve para mostrar una manera de arte, la música para piano de Schumann, que tiene a la vez una procedencia literaria y musical, sin que pueda decirse justificadamente que la idea poética precedió a la musical, que intenta traducirla, ni al revés. En su doble personalidad de poeta y de músico, la intuición se presenta espontáneamente en Schumann desde ese doble ángulo; si de canciones se tratase, a nada habría convenido mejor el título mendelssohniano de "canciones sin palabras" sino a las piezas pianísticas de Schumann, que podría denominarse cabalmente "poesías sin versos". Pero no se trata de canciones, con su forma regular, conducida por el pensamiento poético, sino de una inspiración irregular que por expresarse "directamente" en términos musicales no está aprisionada por la lenta dicción de las palabras, pues que salta y vuela, inquieta, en giros caprichosos, en chispas cromáticas donde el color y el sonido se funden, conforme Tieck lo había previsto. El título dado por Schumann a una de sus primeras colecciones de piezas, *Papillons,* op. 2, es sintomático de su manera de concebir la música para piano. Pero sus breves motivos, combinación más o menos original de un pequeño número de notas, aun cuando estén referidos a un caso determinado, ni lo pintan ni lo describen, sino que son más bien como "movimientos" que el ser musical de Schumann hiciese simultáneamente con los que su ser físico pudo haber hecho bajo determinadas impresiones. Es decir, se trata de lo que podría denominarse como "gestos" del ser musical. No es difícil comprenderlo, porque toda la música dramática basa sus inflexiones en un gesto hecho en la escena por el personaje, que la música recoje y simboliza. A veces, vemos bien en la pieza de que se trata el gesto impaciente de Florestan; el movimiento con que Eusebius se lleva las manos al rostro inundado de lágrimas; el tropiezo de Pierrot al entrar en escena, su desaliento, en seguida, o la coquetería de Colombina y la gracia de Estrella. Mas hay otras páginas en donde el gesto del compositor, no de sus personajes, se ha alejado de la plasticidad que tiene en estos. Schumann, entonces, ofrece al auditor una sugestión poética, por medio de una alusión a un verso o con un título general, alusivo a un determinado ambiente, sin que por eso se obligue a traducir ese título ni pintar ese ambiente sino al través de vagas alusiones que el auditor ha de recoger, si es que entiende la música, en el dibujo de los giros melódicos y rítmicos, en el valor expresivo de las armonías; una música, pues, que está a un paso de lo que más tarde va a llamarse "impresionismo", pero que se diferencia de este, por lo pronto, en que el "impresionismo" se mueve fuera del ámbito sentimental mientras que la música de Schumann es siempre sentimental y dramática. De

setenta piezas, aproximadamente, más de treinta llevan títulos o alusiones. No las conocemos, en cambio, en sus obras de gran formato, pero hay entre ellas una, la Fantasía en *Do mayor* op. 17, que tiene, a manera de "motto" unos versos de Federico Schlegel: *Durch alle Töne tönet...* Un sonido misterioso que, oculto entre todos, resuena con una sugestión insinuante al oído que sabe escuchar, *für den der heimlich lauschet.* Tal alusión sirve, en términos generales, para toda la música de Schumann en esta época. Semejante precisión en lo que puede denominarse la plástica del motivo —según he explicado reiteradas veces— es típica de Schumann y existe lo mismo en las páginas breves, cuyo encadenamiento constituye una historia general, en *Carnaval* o en las *Kreislerianas,* que en las de gran extensión: en estas, la plástica del motivo asume un carácter más abstracto, pero lo hace principalmente porque Schumann oculta los episodios sentimentales o la descripción sonora de los personajes que intervienen en su novela, "noveleta", musical. En efecto, las primeras ediciones del *Carnaval* estaban llenas de indicaciones minuciosas que luego retiró Schumann en las siguientes. Otras series de piezas breves son ya austeras en ese aspecto, pero hemos visto que las *Kreislerianas* dejan traslucir con claridad el episodio sentimental. Así llegamos a obras de gran forma, la cual nace en Schumann como un crecimiento natural de las series de páginas breves, más genuinamente que cuando Schumann escribe sonatas basadas más o menos cerca en el modelo anterior a él, un modelo romántico ya, como Beethoven o Schubert.

La *Fantasía en Do mayor,* op. 17 es un precioso ejemplo para demostrarlo. Según parece estuvo inspirada por el deseo de contribuir a un homenaje que se hacía en 1835 a la memoria de Beethoven. Schumann concibió, para ello, un grupo de tres páginas de cierta amplitud, tituladas *Ruinas, Arcos triunfales, Corona de estrellas,* títulos claramente confeccionados al gusto romántico y que solo aluden convencionalmente al genio de Beethoven, porque si las coronas de estrellas y los arcos triunfales convienen a todos los genios, el título "ruinas" no es precisamente a Beethoven a quien pueda aplicarse, a menos que no nos de a entender el estado, en verdad ruinoso, que la música del gran sinfonista asumía para los auditores románticos de 1835. Más tarde Schumann sustituyó estos títulos demasiado al estilo del momento por los versos citados de Schlegel, con su color misterioso, muy neta hechura romántica, a su vez: "En todos los sonidos que vibran en la confusa esfera de la vida una nota secreta está sonando que solamente habrá de oírla aquel para quien está destinada"... Versos que más bien aluden a Schumann mismo, todavía mal comprendido por el público de su época, que no a Beethoven, aunque aquél se hallase todavía en los comienzos de una producción que no tardaría en hacerse fecunda.

Sus primeras páginas comienzan en 1830, cuando abandona decididamente sus estudios jurídicos, hasta 1840, año en que, realizado por fin su matrimonio

con Clara Wieck, el lirismo de Schumann asume caracteres más definidos. Lo que antes quedaba confiado a la intuición del auditor, que el músico esperaba simpática con la suya, va a quedar ahora bien explícito por los textos de los poetas a quienes Schumann pone en música, reservándose tratar al piano de la manera, independientemente expresiva, con que acababa de hacerlo en su música para dicho instrumento. Décadas después, este sentimiento del lied será conducido a su punto de mayor intensificación por Hugo Wolf, a quien acuciaban las mismas urgencias de compositor que a Schumann, en momentos de hiperestesia que, como en él, conocieron un fin trágico.

Que el motivo puede no valer gran cosa en sí mismo, sino que todo depende de las luces cambiantes que el compositor refleja sobre él, es cosa que ya hemos visto en Beethoven. Rigurosamente, es lo que ocurría en la Fuga, que se contenta con que el grupo de notas sea lo que en el oficio se entiende por "buen motivo". Unas cuantas notas, caídas acá y allá en el pentágrama, como se dice que hacía Chopin cuando disparaba sobre el papel pautado su carabina cargada con perdigones, basta. La serie de notas que traducen una fecha, una cifra cualquiera, pueden servir como un motivo musical: 1492, puede traducirse por *do-fa-re-re;* 1770, por *do-si-si,* seguido de un silencio. El tema que los ángeles dictaron a Schumann el día 17 de febrero de 1854, días antes de arrojarse al Rin, pudo ser también esta frase premonitoria:



y así sucesivamente. Cuando Bach escribía un tema de fuga no tenía en la cabeza, probablemente, más intenciones expresivas que cuando ese tema aludía a su propio nombre *(si bemol– la– do– si natural)* pero es posible prestar a este género de combinaciones todas las intenciones imaginables y así lo ha hecho Hugo Riemann al explicar según una exégesis excesiva los 48 Preludios y Fugas, proyectando sobre ellos el sentimentalismo propio al vocabulario del tiempo romántico. Con las letras del apellido Abegg, Schumann puede formar el primero de los que se han llamado sus "acrósticos musicales" y tratar en variaciones el resultado. El nombre del discreto músico danés Gade le sirvió para otro tanto. Las letras del pueblecillo de Asch, donde nació la primera amiguita de Schumann, Ernestina von Fricken, se encuentran dentro del propio apellido del compositor, lo cual se presta para un lindo juego de "letras danzantes", que a veces toman el aspecto de una esfinge en ese *Carnaval* donde ella, él, Clara, Chopin, Mendelssohn, Paganini, Wieck desfilan en sus disfraces. ¿Cuál será el secreto de aquella esfinge misteriosa? Jean Paul se había divertido planteando interrogaciones sin respuesta y Schumann recoge

la gracia, que entra dentro de la "ironía romántica". Otras veces, ya hemos visto que es el humor del Kapellmeister Kreisler, contrafigura de Hoffmann, lo que le inspira en sus bruscas alternativas.

El influjo literario de Jean Paul fué muy importante sobre Schumann en sus primeros años de compositor porque, a falta de mejor técnica, el músico encontró que ciertos procedimientos de composición literaria de aquél le servían perfectamente para dar estructura a sus pequeñas piezas pianísticas. Por eso decía que había aprendido más contrapunto en Jean Paul que en ningún tratadista, aun cuando en esta época, entre sus obras 1 y 9 (de 1830 a 1835) Schumann no exhibiese el contrapunto por ninguna parte, lo cual iba a echar de menos un tanto tardíamente cuando pensó en componer su música de cámara. Heine ha descrito admirablemente el procedimiento de composición poética de Richter: "sus períodos —dice— están construídos como una serie de diminutos aposentos, tan estrechos a veces que si una idea se encuentra por casualidad con otra hay de seguro una colisión; el techo está provisto de ganchos para colgar en ellos toda clase de ideas y las paredes están provistas de cajoncillos secretos donde es posible ocultar la emoción".[12] La definición conviene perfectamente al sistema de composición musical de Schumann, que si siempre la mantuvo, incluso en sus obras sinfónicas, donde la yuxtaposición de fragmentos sustituye al desarrollo temático de los motivos fundamentales, con mayor razón habrá de utilizarla liberalmente en sus piezas para piano en las cuales la brevedad, de acuerdo con el modo sentimental, proporciona la unidad suficiente sin mayores preocupaciones técnicas. El resultado se asemeja más al trabajo de marquetería que al de una obra musical propiamente orgánica; el mérito de Schumann está en la plasticidad, gracia, interés, capacidad sugestiva de sus motivos y de su tratamiento específicamente pianístico, cuya novedad y extrañeza se sobrepone a toda otra consideración. Unas veces para enojar al oyente, como ocurrió por largo tiempo en Alemania, fuera de los círculos artísticos y literarios de Leipzig, hasta que la constancia de Liszt y de Clara Schumann logró imponer esa música, admirable de originalidad y de genio.

La música de Schumann para piano puede dividirse en tres secciones, de las cuales la primera aspira a figurar en el repertorio del pianismo virtuosista que, en el recital, irá sustituyendo al virtuosismo formulario del tipo "concerto" o "pieza brillante" con obras de carácter crecientemente romántico cuyo sentido musical es profundamente distinto al de aquellas, aunque precisen de un ejecutante de notoria capacidad técnica. En este aspecto, la música schumanniana de mayor empuje, los *Estudios de concierto sobre los Caprichos de Paganini* (op. 3, 1832 y op. 10, 1833), los *Estudios sinfónicos* o *Estudios en forma de variaciones* Op. 13, de 1834, y aun la Sonata en *fa menor* op. 14 que

llevaba el título de "Concierto sin orquesta",* han colaborado inequívocamente en la formación del programa de recital, en un nivel parejo al del concierto de música de cámara con cuartetos o quintetos, haciendo entrar asimismo en estas sesiones, propicias a la sociedad musical romántica hacia mediados del siglo, la Sonata a dúo, violín y piano, principalmente, que no había salido aún de los viejos salones. En la otra orilla está la música para el salón romántico. Schumann, como Chopin y Liszt, escribirán para él sus páginas más señaladas, pero concebidas con una intensidad de tono y realizadas con una técnica que excluye al "amateur"; lejos de lo que se ha llamado graciosamente la "biedermeierliche Stübermusik", de la que Schubert había sido tan pródigo como inocente proveedor. A este grupo pertenecen las *Arabeske, Blumenstück, Humoresken, Novelletten, Nachtstücke, Waldszenen, Fantasiestücke, Albumblätter,* que van de la op. 18 en adelante y que responden en sus títulos a sugestiones ya de Hoffmann ya de Jean Paul, sin que pueda deducirse de aquellos nada especial, fuera de su acusado idioma romántico y de la originalidad de las inflexiones que es propia de Schumann, por lo cual se ha dicho justificadamente que son denominaciones intercambiables. Servirían de transición entre ambos grupos otras obras como las *Papillons* y el *Carnaval,* aunque éste figure hoy corrientemente en los recitales pianísticos, donde es cierto que se mezclan toda clase de obras y en donde al lado de las más brillantes figuran las de una cualidad más íntima y delicada como son las del "impresionismo" francés.

Para comenzar, Schumann forzosamente tenía que acudir a los modelos que le presentaba la música más en boga en su momento, de Hummel y Moscheles, sin olvidar las piezas de género de Schubert. La música para piano de Beethoven no figura entre esos primeros modelos y no llegará hasta que Schumann aborda la Sinfonía. Hummel, a quien hoy se desdeña, inventó fórmulas interesantes y de un pianismo nuevo que Schumann iba a explotar con mucho efecto, dentro de lo que se puede considerar como una especie de polirritmia, de ritmos cruzados, no tanto como una polifonía para el teclado en la que algunos estudiosos de la música de Schumann creen hallar la huella de Bach,** a mi juicio con un exceso de celo que se aplica al gran romántico tanto como a Mendelssohn. Sirve para comprobarlo ver cuán lejos de Bach están sus intentos de escritura fugada, que Mendelssohn convierte en una especie de ejercicio de escuela y que va a dar por resultado, en Leipzig como en Francia en tiempos de Cherubini, la llamada "fuga de escuela", engendro sin consecuencias. Lejos de eso, lo que Schumann hace es descubrir el poder sugestivo de la armonía en veladuras casi impresionistas que realiza por medio del pedal,

* Esta Sonata es la 3ª aunque aparezca en la lista de obras antes que la 2ª, en *Sol mayor,* op. 22.

** Con tanta razón podía encontrarse, por ejemplo, en E. T. A. Hoffmann, como en su Sonata en *do sostenido menor,* desde el comienzo del Allegro moderato.

aunque sus indicaciones en este sentido sean un tanto vagas y puedan desconcertar a algunos pianistas. Que Schumann, como antes Schubert, pensaba en que serían alemanes quienes interpretasen su música se deduce de sus indicaciones de expresión en este idioma; pero el tiempo ha transcurrido en beneficio de ambos, los intérpretes modernos conocen los dialectos estilísticos dentro del idioma romántico general y con indicaciones imprecisas o sin ellas saben a qué atenerse.

De otro modo, no se podrían tocar eficazmente las composiciones mayores de Schumann para piano, en las cuales hay tantos peligros como en las de cámara a causa de la insuficiente disciplina de Schumann en el terreno de la construcción y que, como en el caso de Chopin para las obras de análoga ambición, proviene de algo más profundo que lo que podría pensarse como desdén hacia la retórica o simple pereza. Toda forma poética está modelada en el espíritu del idioma y viene a ser como la piel tersa que encierra dentro de sí todo un organismo fisiológico. La función musical había cambiado notoriamente desde el clasicismo a Beethoven y de él a los románticos. Las razones de ser de la Sonata, motívicas y tonales, tienen en la música romántica otro sentido y sobre todo enfocan otros horizontes, conforme la Sonata clásica lo había hecho con relación a la Fuga. Estéticamente y lógicamente es imposible amoldar el espíritu romántico dentro de la forma clásica de la Sonata o de la Sinfonía. Por eso la sinfonía romántica es un compromiso que sus músicos cumplen como pueden. Precisa transformar la Sonata haciendo de ella un "gran trozo" de música sólidamente arquitecturada que pueda figurar en un recital, realizando en él una función análoga a la sonata beethoveniana. Ni Schumann ni Chopin podían intentarlo hasta dominar un oficio de compositores que habían ido aprendiendo tras de múltiples ensayos cuya nueva técnica era forzosamente empírica. También lo era la de sus sonatas; pero no se escriben sonatas con tanta facilidad como las *Novelletten* o *Fantasiestücke,* de manera que si en los trozos breves pudieron uno y otro alcanzar una notoria perfección, en la sonata se quedaron a la mitad del camino. Los reproches que Vincent d'Indy hace a las sonatas 1ª y 2ª *(Fa sostenido menor* y *Sol mayor,* op. 11 y 22, comenzadas en 1833) son respetables[13] desde el punto de vista del profesor de composición porque, según él, la tonalidad anómala en que aparecen las "reprises", debilita el efecto que debería haber producido normalmente la nueva entrada del tema; "errores desastrosos" que Schumann habría advertido de haberle producido ese efecto insatisfactorio, con lo que no tenía sino que recurrir a los procedimientos de escuela para subsanarlo. Al no hacerlo da a entender que no busca en la reexposición de sus temas lo que quiere encontrar en ellos un auditor que piensa en la forma sonata, sino algún otro efecto de color tonal, probablemente, o quizá una impresión no acostumbrada en el juego clásico de los motivos.

Schumann, que procedía en su carrera de compositor por etapas, cada una con obras de un mismo tipo, piano, voz, orquesta, termina prácticamente su período de compositor para piano en 1840, cuando comienza el de sus lieder. Chopin empezó a componer para el piano cinco o seis años antes que él, prosiguiendo su labor durante nueve años más que Schumann, en este departamento. El último período de Chopin como compositor, entre 1841 y 1849 es el que comprende sus obras de mayor trascendencia para el piano romántico y aun para el que le sucedió. Aunque casi todas las obras de esta época sean piezas de género, hay tantas invenciones en ellas que se acercan considerablemente al arte pianístico de los últimos tiempos, ya cerca de nosotros.

Schumann, después de su música para piano, de una índole tan personal y expresiva, sintió la necesidad de que su música-poesía aclarase con la voz humana el "caso particular" de la página. Chopin, en quien esa fusión se hace indisoluble, no lo necesita. Aun cuando escribió algunas canciones, lo mismo que algunas obras de cámara, unas y otras son episódicas en su producción. El *gesto* schumanniano queda ya lejos en el interior de Chopin, cuyo dramatismo, de índole siempre lírica, no es asimilable a escena alguna, por lo cual su *pathos* es de un aspecto enteramente distinto al de los románticos alemanes anteriores, lo cual le evita caer en acentuaciones patéticas ni elevaciones melodramáticas del tono; expresivo siempre, más por su propia cualidad musical que por su paralelismo con un movimiento emocional. En Schumann, según imagen corriente, la música se hace poesía. En Chopin la poesía se hace música; pero quizá estaría mejor decir que la música poetizada se hace más musical, mientras que en Schumann se había hecho más poética. A su modo, Schumann alcanza un punto de perfección, en su música para piano, con su originalidad peculiar. Perfección e invención compiten en Chopin en un grado que solo volverá a encontrarse en Debussy, a quien Chopin anuncia; pero el sentido de la armonía, el del color de la disonancia, de la "atmósfera" y del tono musical que consigue con su juego especial y con los efectos envolventes del pedal, su melodismo y sus ritmos, tienen una procedencia popular. Bartok decía que el popularismo de Chopin le había llegado confeccionado ya a través del salón, que sería el de la sociedad polaca, de Opinsky a Elsner. Comentaristas de Chopin como Jachimecki quieren que el aire campestre le llegara más directamente: en todo caso, era Chopin quien se hallaba dentro del salón para recibirlo y el hecho es sintomático para el ámbito en que va a desarrollarse su música, que es el del salón aristocrático y burgués, también de artistas, en pleno Romanticismo parisiense. Vamos a verlo constantemente, lo uno en páginas que llevan un nombre de procedencia nacional, Polonesas o Mazurkas; lo otro en las que tienen títulos genéricos propios del

tiempo romántico, *Nocturnos, Impromptus, Barcarolas, Baladas,* danzas de varia índole que Chopin transforma según su fantasía, facultad que se mantiene en un terreno de relativa experimentación, en las Sonatas por ejemplo, pero que en páginas como los *Preludios* y *Estudios* renueva por completo lo que hasta él era tradicional.

Aunque la técnica sea una circunstancia capaz de mejorar con la actividad creciente del artista, no ocurre otro tanto con la fantasía. Menos aún que en otros artistas, el genio de Chopin no evoluciona dentro del tiempo; sin embargo es posible reconocer en su carrera las tres fases normales en un productor: una primera que viene a extenderse desde la Polonesa que en 1821 dedica a su maestro Adalberto Zywny hasta los doce *Grandes Estudios,* Op. 10 compuestos entre 1829 y 1831. En esta década se comprenden obras de gran extensión, relativamente, que pertenecen por completo al pianismo brillante en el cual su principal objeto consiste en hacer valer su técnica, desde el Rondó en *do menor,* numerado como op. 1, de 1825, en el que Schumann veía clara la huella de Moscheles, con las variaciones famosas sobre el aria del *Don Juan* ("La ci darem la mano", op. 2, de 1827) la *Fantasía* sobre aires polacos op. 13, del año siguiente (a más de un rondó para dos pianos, del mismo año, pero numerado como op. 73) y los rondós a la *Mazur* y a la *Krakowiak,* op. 5 y 14, de 1827 y 28. Las obras de menor dimensión son principalmente mazurkas, de las cuales las primeras datan de 1825 y las últimas, de 1830; las Polonesas compuestas entre 1822 y 1029, el Nocturno en *mi menor,* de 1827 y un grupo de obras de mayor ambición se acercan al período siguiente: tales son los dos *Conciertos* op. 21 y 11 (1829 y 1830), el *Andante spianato* y *Polonesa* op. 22 y los doce *Grandes Estudios* mencionados.

La madurez de Chopin como compositor comprende los grupos más característicos de la música para el salón parisiense con las Mazurkas de la op. 6 y 7 (1832) a la 41 (1838-39); Nocturnos de la op. 9 a la 37 que son contemporáneos de aquellas; Polonesas op. 26 y 40; los Preludios op. 28; los tres Scherzos op. 20, 31 y 39, de 1835, 37 y 39; los Impromptus op. 36 y la Fantasía-Impromptu op. 66 de 1834; esta, anterior en cuatro años a aquellas páginas más breves, con el Bolero, las Baladas, de 1836 y 38; en fin, dentro de este género, los Valses de la op. 18 a la 42 (1834 a 1840). Como prolongación del piano virtuosista se encuentra en este grupo las Variaciones brillantes sobre un aria del *Ludovic* de Hérold, op. 13, de 133 y como obra de gran forma, la Sonata en *si bemol menor,* op. 35, de 1838. Cuanto constituye el arte de Chopin, tanto en su técnica peculiar del teclado como en aquellas circunstancias que permiten ver en él al "precursor" de tantos puntos sobre los que se dibuja la figura de la música con que continúa en Francia el Romanticismo plenario, aparece de una manera flagrante en este período central. Es el momento de esplendor de Chopin, en un lapso de otros diez años aproximadamente. Casi diez años comprenderá el período final, entre la Ta-

rantela op. 43, la *Fantasía* en *fa menor* op. 49, el *Allegro de Concierto* op. 46, que es de 1841 y las Mazurkas de última hora, como algunas de la Op 68, que escribe en 1849, el año de su muerte. En sus años centrales, Chopin, dentro de los mismos géneros que acaban de ser mencionados, ablanda su materia, envuelve su armonía, enriquece el iridiscente color de su disonancia y su modulación y da a su sentimiento lírico una delicadez que aún no había conocido la música del período romántico. Todo ello se acentúa en el último grupo de obras donde se incluyen la Sonata en *si menor* op. 58, y la Berceuse de 1844, la Barcarola, de 1846, así como numerosos Nocturnos (op. 48, 55, 62), Mazurkas (op. 50, 51, 56, 59, 63 y algunas de las op. 67 y 68, no siempre escritas según el orden numérico), las dos Baladas op. 47 y 52, las Polonesas op. 44 y 53 y la *Polonesa-Fantasía* op. 61, de 1846, en fin, algunos Valses, algún Preludio y algún Scherzo.

Los dos grandes rasgos de su música para piano son los que podrían denominarse como un Chopin polaco y un Chopin parisien. Las influencias en torno suyo, sean las de los grandes pianistas de su momento a quienes moderadamente imita en sus primeras composiciones, Hummel, Field, Moscheles, sea la de la ópera italiana, que tanto amaba Chopin y de cuyas audiciones daba estrecha cuenta a sus amigos en su correspondencia, son casi las únicas que se acusan en la formación de su personalidad que parece impermeable lo mismo en Polonia que en Viena, al gran tono beethoveniano o al confidencial, tan lírico, de Schubert, sin que los Valses de Chopin vengan por este lado. De la misma manera, lo que escucha en París, los grandes gestos del romanticismo francés no alteran su ecuanimidad. Liszt, "que querría darle un reinecito dentro de su imperio", como Chopin dice, resulta más influído por éste que al revés,* lo mismo que ocurrirá en Leipzig con Schumann, que frecuentemente estima por lo bajo las composiciones del polaco, a quien saludó tan gentilmente cuando apareció allí con sus variaciones sobre el aria del *Don Juan*... Y si Chopin siente mayor simpatía por la música de Mendelssohn que por la de Schumann, demasiado abrupta para su amor por lo acabado y pulido, Félix respira mal en un ambiente de tan penetrantes perfumes, campesinos o ciudadanos, como los que Chopin vierte en el pañuelo de encaje de sus piezas para el salón de príncipes y poetas. Refinada sociedad que le agasaja a él y le llena de cuidados y de una admiración solícita (tal vez no muy inteligente, pero sí sensible) y a la cual Chopin recibe en su salón, para el que elige escrupulosamente el tono del papel con que cubre las paredes, los tapices, el moblaje ligero y de buen gusto en donde van a reunirse gentes tan escrupulosas como él en el vestir, los ramos de violetas que han de perfumar el ambiente... Sociedad refinada que se mueve dentro de un gusto alquitarado y que no olvida la tradición que dió carácter a toda una época de la

* Berlioz y Chopin, grandes amigos del primer momento, son tan incompatibles en sus respectivos estilos como Berlioz y Mendelssohn.

cultura francesa; arte minucioso, escrupuloso en su técnica, como acaso no lo hubo desde los tiempos del clave hasta Chopin mismo y, después que él, hasta Claude Debussy; pero arte confinado, popularismo de alta sociedad[14] nocturnidad de jardín, tarantelas y barcarolas a la moda romántica de dibujantes y grabadores, boleros que García y la Malibrán popularizan por los salones; aires de una Italia y una España que Musset y Gautier poetizan por lo fino y Mérimée por lo bronco.

La mitad polaca de Chopin no tiene muchos registros, aunque los que tiene alcancen una intensidad punzante, melancolía, nostalgia, el "zal" del país; a veces un ímpetu heroico, que está inspirado por sentimientos de otro origen distinto al del heroísmo beethoveniano y que entran dentro del romanticismo nacionalista. La mitad francesa es más compleja, como lo era la sociedad que rodeaba a Chopin respecto de la que vió en su adolescencia varsoviana. En su riqueza de temas y de matices, no es menos intensa que aquella otra, ni se debe a estímulos más superficiales en su sensibilidad. Entre tal polonesa o tal mazurka y tal nocturno o tal preludio no hay diferencias esenciales; la técnica específica puede variar de un género a otro, pero todos ellos no son sino facetas de un genio constantemente igual a sí mismo. Algún comentarista, tan discreto por lo demás, como Zdislas Jachimecki disgustado por el trato frecuentemente injusto que los maestros dan a las sonatas del músico polaco quiere ver una meditación profunda acerca del tercer estilo de Beethoven en la Sonata en *si bemol menor.*[15] Parece que no es necesario. Con Chopin hay bastante.

Pasaremos sin insistir sobre la influencia que los pianistas a la moda tenían que producir en la técnica del Chopin adolescente, pues que no conocía otra, ya que el radio de acción de la música para piano de Beethoven no alcanzaba todavía a Varsovia y puesto que, cuando va a Viena en 1829, calientes aún las cenizas de sus dos más grandes genios, el principal interés de Chopin parece concentrarse en la audición de *El Sitio de Corinto,* de Rossini, y en el arte de sus intérpretes. Lo que toca, con otros artistas, en casa del Dr. Malfatti, el médico de Beethoven, es el cuarteto del *Moisés.* En su visita a Berlín, el año anterior, lo que le había interesado más fué *Il matrimonio segreto* de Cimarosa y el *Fernando Cortez,* de Spontini. Regresado a Varsovia, desde Viena, Harriette Sontag acapara sus entusiasmos con sus filados, portamentos y reguladores inverosímiles. El año antes de su llegada a París, *La Donna del Lago* y el *Tancredi* ocupan sus noches en la ciudad de Dresde. París, naturalmente, rebosa en gorgeos. Toma partido en favor de la Pasta sobre la Malibrán, pero alterna su admiración entre Lablache y Rubini. Si comió de los macarrones y caneloni de Rossini es cosa que los biógrafos no detallan, pero es por demás segura, y cuando Bellini llega para estrenar *I Puritani,* pocos meses antes de morir, Chopin se desvive por atenderlo y aun utilizará un pasaje de esa ópera para variarlo en un *Hexameron* extravagante.[16]

Cuando él mismo está cerca de que suene su hora, encuentra en Londres a Jenny Lind, que es su último entusiasmo. Niecks[17] nos cuenta la predilección del tierno Frédéric por *La Gazza Ladra,* a cuya operita toma un tema que desliza en su lacrimosa Polonesa en *si bemol,* con la que se despide tiernamente de su amigo Kolberg. La sugestión de la "coloratura" italiana le acucia durante toda su vida. Uno de sus procedimientos típicos de su pianismo es la ornamentación, ligera, prolija, de una sutil elegancia que no procede de ninguna técnica tradicional en ese arte, viejo como la música instrumental misma, sino de la música vocal italiana, la de ópera, desde luego. Los comentaristas de Chopin señalan muchos pasajes en los cuales el influjo del "bel canto" de Rossini a Bellini y Donizetti parece inegable.[18] Un punto de mayor similitud podría encontrarse en pasajes de ornamentación que sin gran duda proceden de las "cadenzas" del bel canto. Un biógrafo de Jenny Lind, Julian Marshall encuentra que una cadencia de aquel "ruiseñor noruego" con la que electrizaba al público de la Gewandhaus, en Leipzig, figura por tres veces en una de las mazurkas de Chopin.



Sin embargo, conviene no extremar las comparaciones, porque algunos pasajes que más directamente parecen inspirados en el melodismo a la Bellini si se los escucha a la ligera, como el larghetto del Concerto en *fa menor,* son anteriores a su conocimiento de este músico, y su estructura basada en pasajes disonantes que flotan sobre una armonía de séptima disminuída, están lejos del armonismo italiano, aun cuando Chopin sienta predilección por las series de terceras y sextas, que envuelve en otras armonías, y sin que ese gusto sea exclusivo en él, sino que, al contrario, busca frecuentemente efectos especiales en el uso de intervalos insólitos como la sexta napolitana, la cuarta aumentada y la séptima disminuída o sucesiones que provienen de reminiscencias modales, probablemente derivadas de la canción popular, las cuales van a dar color a algunos giros melódicos suyos que se anticipan a las predilecciones de las escuelas actuales, la francesa señaladamente.

Se comprende bien que donde Chopin acusa con mayor claridad el influjo popular sea en las Polonesas y Mazurkas que le llegan directamente desde el *Cancionero de la Casa* de Estanislao Moniuszko y las polonesas de Miguel Cleófas Oginsky. Las cracovianas de las óperas populares de Jan Stefani resonaban por los teatros en plena adolescencia de Chopin, como las más recientes de Elsner, y en cuanto a las de Karol Kurpinsky penetran sin disfraces hasta la *Gran Fantasía sobre aires polonèses,* para piano y orquesta, op. 13, del mismo año, 1828, que la *Krakowiak.* En cuanto a las mazurkas,

tal vez le llegaron más directamente de lo natural. Chopin decía de sí mismo que era un verdadero "mazoviano" como Schumann se sentía inalienablemente sajón. Bajo ese nombre genérico varios motivos de danzas se recojen, como la "mazur" o "masurek", incluso "masure", propiamente dicha, alegre, con el acento sobre el tercer tiempo (en 3/4 o 3/8), lo que le da tan peculiar carácter tético, vieja danza nacional de la región de Masovia, que era primitivamente cantada y bailada; la "oberek", todavía más movida, danza en redondo, "obertas", donde las parejas se mueven en un aire de vals, un vals polaco muy diferente del "laendler" y del "waltz" alemán; o bien todavía, la dulce y melancólica "kujawiak", casi siempre en menor, cuya interpolación entre las otras danzas enriquece la estructura de la mazurka.[19] Chopin las combina, como en la primera de la Op. 56, pero no toma de ellas sino el esqueleto rítmico, algún acento melódico: el resto, es propio. Y de tal manera habla en ese lenguaje con sus acentos preferidos que sabe deslizar, en una Polonesa, un tema de Rossini (en la de 1826, en *si bemol)* o reminiscencias de Mozart y del *Otello* rossiniano en un rondó adolescente. Las Polacas y Polonesas dentro de la música de arte eran conocidas ya por Juan Sebastián Bach. Mattheson habla de ellas de una manera didáctica, recordando su viejo origen de danza señorial, que danzó Enrique III de Anjou cuando en 1573 fué elegido rey de Polonia, nada de lo cual importaría a Chopin, aun cuando la *Polacca brillante* que se encuentra en la Op. 72 de Weber (de 1819), la *Grande Polonaise* op. 21, de 1808, no habrían dejado de impresionarle; más, seguramente que las páginas que con ese título, si no con esa intención, escribieron Mozart, Beethoven y Schubert mismo. Lo que no deja de recojer Chopin en sus Polonesas son algunas características modales, como la segunda menor del tono, textualmente utilizada como sexta napolitana en la Polonesa en *fa menor* (3ª de la Op. 71), armonía característica que llevará también a la Balada en *sol menor.* La cuarta aumentada, otra reminiscencia modal, aparece en alguna Mazurka (la segunda, en *si bemol,* publicada en 1825), en el *Rondo a la Mazur,* op. 5, en el segundo episodio de la Mazurka en *mi bemol menor,* op. 6 nº 4. Las armonías tan sugestivas de Chopin abundan en las Polonesas, con sus marchas cromáticas típicas en él y que, aunque tengan sus antecedentes en Hummel y en Spohr, proceden en Chopin de la ley del menor esfuerzo en el teclado, porque lleva a mover los dedos sobre las teclas conjuntas; si el resultado debilitará a la larga la firmeza tonal, ello va bien con lo que, en este sentido, pide la época, al rodear a la línea melódica y a sus apoyos armónicos con la vaguedad de cendales pre-impresionistas. El "trío" de la polonesa en *do sostenido menor* op. 26 nº 1, es ejemplar y la *Polonesa-Fantasía,* ya de la tercera época, entre 1845 y 46, nos conduce hasta el borde palúdico del cromatismo de *Tristán.* El idioma romántico más acentuado tiene en las Polonesas de Chopin un aire heroico o un acento lánguido; aquél para rememorar los fastos de la patria; este otro, sus desdichas, que son las de

Chopin mismo. Si se recuerda el tono legendario de algunas óperas de Moniuszko como *El castillo misterioso*, es para mostrar que Chopin no renuncia nunca a "sus" clásicos; pero comentaristas como Huneker encuentran la huella meyerberiana en las exaltaciones de la Polonesa en *mi bemol menor*, la segunda de la op. 26.

Cuando Chopin comienza a componer Mazurkas tiene ya una gran experiencia, porque hacía ocho años que había estado escribiendo Polonesas. Como estas piezas, la mazurka había sufrido una transformación en el terreno del arte que la había alejado de su origen campesino en la medida que la acercaba al criterio dieciochesco de la suite, con cierta presión de la forma "clásica" del minueto[20] y su alternativa ternaria, que Chopin acepta, aunque haya de darle un color inconfundible, a veces, con sus series de quintas; otras, con un exotismo que hace pensar a escritores minuciosos. Hugo Leichentritt, entre ellos, cree que rasgos orientales se unen a los de origen claramente popular en la Mazurka en *si bemol*, cuarta de la op. 24 de 1835; en alguna de las cuales se encuentra también la cuarta aumentada (en el tercer modo auténtico, o modo lidio). En otra mazurka de la serie anterior, la última de la op. 17, en *la menor*, el orientalismo es semita, quizá procedente del ghetto varsoviano, de tan viejo origen que se ha visto un posible antecedente de aquella en la *Judentanz* escrita en tablatura por Hans Neusiedler, en 1544.[21]

Con los Nocturnos, Chopin cambia de ambiente. El primero que escribe, en 1827, exhibe aún clara la huella de Field, inventor de unas piezas de ese nombre llenas de un italianismo susceptible de agradar al polaco, nutridas de rasgos pianísticos que Chopin acusa en esa primera página.[22] Entre ella y los Nocturnos que va a tocar en París en 1833, (op. 9) pero que llevaba escritos desde Varsovia, hay una gran distancia, netamente "chopiniana". La elegancia admirable de su línea melódica puede tener un precedente en el atildamiento de Field; pero la armonía del irlandés es morigerada en su corrección, y la de Chopin abre las puertas a un futuro bien comprendido por los franceses, mejor que por nadie, varias décadas después de morir Chopin. El refinamiento de la materia musical, lo concentrado de sus esencias que proceden de la campiña en la misma medida que el extracto de rosas viene de Chiraz o de Alejandría, se intensifica en las páginas breves de los Preludios que Chopin comienza a escribir en 1831, el año de su llegada a París. Muchos de ellos fueron escritos en Mallorca, cuando Chopin con George Sand y sus hijos se instalaron en el otoño de 1838 en la cartuja de Valldemosa, con tan contradictorias impresiones que la enfermedad del músico exacerbaba. Así hay en esas páginas tanta variedad de modos en el sentimiento y en la realización musical, exquisita en su escritura, en un deseo de perfección que costaba a Chopin infinitas penas y aun crisis de llanto. Si los dos primeros Preludios llevan el título de "revolucionarios", los que Chopin compone en la isla mayor de las Baleares, publicados en 1839 como Op. 28, en la que se comprenden

casi todos ellos, son los que presentan tan rica variedad en todos sus aspectos. Que Chopin los escribiese en Mallorca no es cosa segura, pues que si la Sand lo dice, Gutmann aseguró a Niecks que los había copiado por su mano antes del viaje y Chopin los había vendido ya a Pleyel porque le habían gustado. Hay, tal vez, un equívoco en la fecha, porque Chopin envió el manuscrito a Fontana desde Mallorca. ¿El original? ¿Otro, revisado? Las versiones contradictorias se resuelven conciliatoriamente suponiendo que Chopin se llevó algunos Preludios a Mallorca, que allí los revisó y que escribió más; pero como las cartas que escribe desde Valldemosa hablan tan entusiastamente del paisaje, del ambiente romántico del viejo y despoblado monasterio,[23] del cielo y de los pájaros, de la mar azul, a lo que sigue luego la serie de calamidades que George Sand narra en su escrito *Un hiver à Majorque*, es posible creer en la veracidad, la posibilidad, a lo menos, de la inspiración que se atribuye a algunas páginas de entre ellas, las más notables, sin duda. Lo que importa está en el refinamiento de su escritura, el carácter "impresionista" que tienen en multitud de pasajes y la variedad tan rica y sorprendente. Algunos rasgos que se han mencionado como orientalistas, quizá por su origen semita, aparecen en los Preludios por otra razón, que radica posiblemente en el ambiente mediterráneo, así en el Preludio en *la menor*, segundo de la serie, que tanto disgustó a los primeros comentaristas de Chopin y cuya asimetría atacaba los nervios de Huneker. Pero no hay necesidad de pensar en otros orientalismos sino los que se encuentran en la cuenca mediterránea, y Rimsky Korsakof los supo hallar en colecciones oportunas como la de las "ghernatas" (Canciones de los árabes de Granada) hoy vivas en Argel y recogidas por Yafil y Rouanez. No menos "español" parece a algunos auditores el Preludio nº 17, en *La bemol*, con sus ecos de guitarras rasgueadas, que a comentaristas catalanes como Gibert[24] sólo evocan... las Canciones sin palabras de Mendelssohn. Pero ¡qué ardor meridional en la polirritmia del octavo Preludio, en *fa sostenido menor! Tristán* (aún en la mente de Wagner) ha pasado también por ahí y Schumann debió de sentir alguna palpitación cordial al encontrar en el juego entreverado de sus tres ritmos algo que le llegaba muy de cerca. En ambos, la distinción de las diferentes líneas hace pensar en una polifonía que es un poco arriesgado considerar así, porque solo se produce pasajeramente. Los momentos más acusados se encuentran en el Scherzo en *si bemol menor* op. 31, al comenzar la sección central, y en cierto modo en el pasaje homólogo del Scherzo en *do sostenido menor*, op. 39.

Los Scherzos de Chopin están tan lejos de los de Beethoven como sus Preludios lo están de Bach, aun cuando musicólogos como Leichentritt vean proyectarse la sombra del gran "cantor" en algunas páginas chopinianas, de las que bastará mencionar los dos Nocturnos op. 55. El Scherzo de Chopin tal vez deba su nombre a la intención concentrada, apasionada que pone en ellos, pero que no es ni el humor beethoveniano ni la ironía de Schumann, sino

un sentimiento más complejo, a veces más amargo, sarcástico, podría decirse, y que, en otros momentos, no carece de ampulosidad. Chopin, irritable cuando se preguntaba si tal o cual página respondía a un "programa", parece desarrollar en sus "scherzi" alguna historia de una manera más amplia de lo que hace en sus demás obras, en las cuales su matiz poético no se circunscribe a nada particular. Sin embargo, el caso de las Baladas es distinto y a ellas puede aproximarse el de los Scherzos. Recordando lo que significó la Balada en el arte vocal romántico, podría decirse que las de Chopin son "Baladas sin palabras" pues que se refieren directamente a las baladas poéticas que tanto admiraba en sus años juveniles, las de Mickiewicz, especialmente. Tan representativas como son de la poesía en el auge del romanticismo europeo, son calificadamente polacas en su sentimiento alusivo a las glorias del pasado y las desdichas del presente: poemas de un nacionalismo peculiar a Polonia que Chopin recogía y que, sobre todo en las cuatro Baladas, tenía un sentido textual. Alguna de ellas ha sido mencionada a propósito de ciertas novelas del gran poeta polaco. A la Balada en *La bemol,* op. 47 se le ha dado el título de *Loreley,* aludiendo al poema de Heine. En todo caso, lo que afirman es su color romántico, en términos que nadie deja de reconocer como tal.

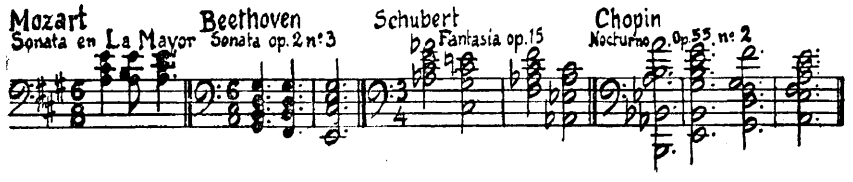
Los cuatro Impromptus están tan lejos de los de Schubert como las Baladas. Unos y otras son en Chopin composiciones períodicas, en forma de lied en secciones, incluso la *Fantasia Impromptu* op. 66 que publicó Fontana después de la muerte de Chopin. Los motivos de carácter ligero alternan con los de una expresión más cantante, pero Chopin piensa y siente a través de sus dedos. El canto se convierte en la espuma de sus arabescos, de su ornamentación, que aunque pueda asociarse al canto italiano de ópera en boga es, estilísticamente, otra cosa, puesto que consiste en un género de "vocalises", no para ser vocalizadas, sino para ser ejecutadas con los dedos: así alcanza en Chopin su mayor gloria, y su agotamiento, el rasgo virtuosístico, el "trait", que lo más frecuentemente consiste en pasear por todo el teclado un grupo de carácter más o menos motívico repetido idénticamente en una progresión casi siempre modulatoria. La modulación es pasajera, modulación ornamental, podría decirse, y si a la larga debilita el sentido tonal, cuando no llega a tanto se convierte en una irisación cromática de efectos que pueden ser exquisitos como color tonal, aunque carezcan de valor como motivo. Un género que nace así (y no de sus antecedentes didácticos) es el Estudio. Estas páginas disculpan su sistema de repeticiones, de modelos "fabricados", basándose en su origen pedagógico donde el tema no valía nada y la fórmula valía todo. Chopin utiliza la fórmula transformándola en sustancia musical por la virtud combinada de la ornamentación y de la voluptuosidad tonal que produce la modulación vertiginosa. La fórmula engendra toda clase de combinaciones, o de efectos, que pueden ser simplemente dinámicos cuando se basan en una sucesión regular, interrumpida para el contraste o no; por la

fuerza y novedad de los ritmos; por el valor armónico de determinadas agrupaciones. Haciendo de la necesidad virtud, de la excusa técnica un valor artístico, convierte el obligado pentatonismo del Estudio en teclas negras, en *Sol bemol mayor* en puro ejemplo de arte. En otros casos, es la diferencia de color de los intérvalos lo que le inspira, como en el Estudio séptimo, en *Do mayor,* donde segundas y terceras alternan con las sextas en un movimiento constantemente sostenido. Lo normal es que los Estudios desarrollen en una página un motivo predominante, cuyas características agota en un tono de color, cambiando incesantemente de matices, pero dentro del mismo orden. Los *Doce Grandes Estudios* op. 10 son de la juventud de Chopin, entre 1829 y 1831. Por un lado, demuestran su dominio de la técnica anterior de los grandes virtuosos que le precedieron, desde Hummel a Field, Moscheles, Steibelt, Weber inclusive, o Kalkbrenner,[25] incluyendo además los Estudios propiamente dichos, como los de Clementi y Cramer, más específicamente digitales; por otra parte, marcan la vía de lo que será la mayor gloria de Chopin: la superación del género, que toma en un estado relativamente modesto y conduce a un punto insuperable, en los de la op. 25 y siguientes, entre 1835 y 1840, después de los cuales el Estudio solo espera un cambio de estética capaz de aprovechar de una manera más sistemática lo que él hace experimentalmente y por pura intuición. Nocturnos, Impromptus y Preludios llevan a un punto de "climax" lo propuesto en los Estudios, principalmente desde el punto de vista de explotación del material sonoro, de su manera de trabajar la materia, en la cual todo lo anterior, "trait", modulación, armonía, disonancia, se ha convertido en "color". La cualidad fragmentaria, evanescente, la inquietud de una materia tremulante que utiliza a la tecla como su manera propia de realización, no como instrumento "interpuesto" entre el pensamiento del autor y su ejecución material, estuvieron bien comprendidas ya por Schumann. Sin embargo, el gran alemán no podía prever a donde habrían de conducir, mientras que, vistas en frío, serían denominadas no sin desdén, como "style pianistique", según D'Indy lo hace, en el sentido de que el pensamiento se ha convertido en puro elemento estilístico y este es sustancial e inalienable al teclado. Una materia musical así, depurada hasta su quinta esencia, no es la más favorable para escribir "concerti" ni Sonatas. Los Concertos de Chopin son todavía obras de su juventud, que preceden inmediatamente a los Estudios; pero la Sonata en *si bemol menor* es del año 1838, en plena madurez y la tercera, en *si menor* es obra de la ultimidad de su genio, en 1844. Hay, pues, que buscar en ellas otra cosa distinta de lo que se buscaba en la Sonata beethoveniana; algo en todo caso, que habría llegado por el camino de la Fantasía de Schubert titulada *Der Wanderer,* la de Schumann op. 17, incluso la *Fantasía Impromptu* op. 66 (1834) y la Fantasía en *fa menor* op. 49 (1841) del propio Chopin. El hecho mismo de que alguna Balada indague algo, penetrando en el medio de la Sonata, es de inte-

rés, y deja pensar que la Sonata para Chopin tiene mayor importancia como historia dramática que como forma abstracta. En su *Analyse der Chopinschen Klavierwerke* (Berlín, 1922) Hugo Leichentritt encuentra que la primera Balada lleva dentro de sí como un esqueleto de Sonata sin desarrollo; en cuyo final, la inversión de los temas le da una especie de regularidad arquitectural (como en el Scherzo en *si menor)* a la cual sigue una coda que es más bien un postulado o comentario lírico enteramente libre. La cuarta Balada condensa de una manera comprimida lo propio al primer tiempo de Sonata, Variaciones y Rondó, de acuerdo con lo que la expresión lírica solicita. Un poco más allá estará la Sonata "en un solo movimiento" sintetizador. Chopin prevé en ella el futuro de la Sonata, conforme Mendelssohn y Schumann lo habían previsto también; él, con mayor claridad en cuanto a la estructura, que ni Schumann ni Liszt mismo parecen haber comprendido suficientemente, porque Schumann no veía en la Sonata en *si bemol menor* sino un capricho lleno de peligros. Curiosamente, el Liszt autor de la Sonata en *si menor,* no veía en la de Chopin en el mismo tono sino un producto voluntarioso, un resultado de la meditación: conviene recordarlo, porque la opinión general es la contraria, creyendo debidas esas dos obras a la improvisación: pero Liszt tuvo tiempo, durante diez años, de meditar sobre ella. A pesar de formular graves cargos a las Sonatas de Chopin[26] Vicent d'Indy reconoce en la última que, con todas sus imperfecciones, merece ser incluída entre los "beaux morceaux de musique". Es importante, porque hace pensar que su belleza no debe provenir, seguramente, de sus imperfecciones, sino que existe a pesar de ellas, o bien que la imperfección no existe sino en el criterio del analista. No es de menor interés el hecho de que algunos comentaristas como Opienski vean en los motivos de la primera Sonata op. 4 elementos de un estilo cuyo cromatismo habría engendrado los principales motivos del *Tristán.* Desde el punto de vista de la arquitectura de los motivos, lo que interesa más es el criterio de Chopin de "escorzar" las repeticiones, evitando con ello las reiteraciones inútiles; es decir, un modo de perspectiva lineal que es un principio fecundo, porque puede llevar a lo sobreentendido en los procesos tonales, saltando, por decirlo así, sobre armonías o tonalidades intermedias a fin de acercarse más rápidamente a un tono cuya proximidad habría parecido demasiado abrupta al oído en épocas anteriores.[27] Se reconoce generalmente que Chopin escribió la Sonata en *si bemol menor,* op. 35 para no dejar suelta la "Marcha fúnebre" que había compuesto con anterioridad, lo cual privaría a esta obra de su sentido programístico, al parecer; pero sin gran razón, porque Chopin pudo pensar en un modo de Balada a la Mickiewicz, con sus plantos y endechas al triste destino de Polonia, centrando todo ello en la página aludida. La unidad se consigue no solo sentimentalmente, sino porque Chopin apunta hacia un criterio "cíclico", que Schumann había descubierto a su vez en su Sonata en *fa menor* (nº 3), a la cual iba a haber denominado "Con-

cierto sin orquesta", y que, al datar de 1835, solo se adelanta a la de Chopin en tres años, con ideas que están en el ambiente y que proceden en buena parte de Beethoven. Leichentritt quiere que el segundo tema derive por transformación rítmica del primero. Si se está conforme con este musicólogo (lo cual es discrecional) Chopin estaría en el camino de las transformaciones temáticas, que en Berlioz y Liszt tienen tanta importancia estructuralmente como por su simbolismo dramático. Que Chopin reemplace la sección de desarrollo por una fantasía libre no es sino un hallazgo feliz; su éxito consiste en que el recuerdo temático no se evapora. Y, en cuanto a su lenguaje armónico, su libertad en el manejo de la disonancia, que asustaba a Schumann, es un rasgo no menos genial. En el carácter desasosegado, entrecortado de los motivos, Schumann pudo haber reconocido un idioma romántico que estaba lejos de serle extraño pero que, en este caso concreto, nada tenía que ver con su música. La "Marcha fúnebre" resume todo un aspecto del Romanticismo, que el "trait" triunfante del final barre con su frialdad de ventisca. El "trait" compagina su carácter ligero en la Sonata en *si menor* con el de los temas fundamentales, donde se apunta hacia un sinfonismo no realizado por transformaciones temáticas, sino por la fuerza de su dinamismo, en una progresión de magnífico efecto, sobre todo en las tres secciones del rondó final. Para el criterio magisterial, el primer tiempo es sorprendente. El tema sinfónico con que comienza queda olvidado por el compositor tan pronto como aparece, en pleno lirismo; el segundo se lleva consigo todo el interés del movimiento, como si el primero no fuese sino una introducción y una conclusión formularias; especie de topes entre los cuales se vierte, generosa y chispeante, la fantasía despertada por el segundo tema. La alternativa entre el tono principal, *si menor* y los del scherzo, *mi bemol mayor* y *si mayor,* interesan por su relación en terceras, que hace del *re sostenido,* nota modal, el eje del juego.

El breve cuadro comparativo que da Mason al hablar del piano de Chopin en relación con el de sus predecesores es elocuente, porque deja ver qué sentido de la resonancia instigaba a Chopin hacia lo que iban a ser sus hallazgos en la armonía; en lo "fundido" del color, que dimana de la disonancia resonante. Mason cita primero el "trait" como escritura pianística basada en una sucesión acordal, inserta por debajo de aquél. Basta mostrar estas sucesiones para que el desarrollo del sentido pianístico y su capacidad sonora creciente se vean con claridad:



El problema de la interpretación se presenta ahora como un arte de fundir las sonoridades, las disonancias que quedan sin resolver o que se resuelven "por evaporación",[28] dejando una irisación en el ambiente que se aproxima a la técnica de los pintores impresionistas, en la cual hay pinceladas de color que no se aplican a un objeto determinado, ni tienen por misión colaborar en el dibujo de líneas, planos o masas, sino que, por la refracción de la luz que suponen, establecen un ambiente coloreado dentro del cual están sumergidos los objetos. Es, como se dice generalmente, una "atmósfera" luminosa. En la música impresionista, y en Chopin calificadamente, se trata de una atmósfera sonora en la cual todos los matices están supeditados al arte del ejecutante, que es quien ha de ponerlos en valor por medio de su sensibilidad tactil a fin de destacar unos valores sobre otros, ya cantantes, ya de fondo, mientras que el claroscuro general y aun la vibración más destacada de algún sonido o mezcla de ellos, ocurre principalmente por medio del juego de los pedales. En determinados casos, la disonancia se deshace en minúsculas irisaciones a las que reune alguna resonancia en los graves; en otros, es la atmósfera emanada de las figuras que sirven de base o de fondo lo que absorbe la titilación, la refulgencia estelar de los ornamentos, sin cesar modulantes en un flúir cromático que parece predecir la música en intervalos más pequeños que el semitono. El contenido musical de las piezas breves de Chopin es de una sustancia que los poetas románticos podían asimilar fácilmente. Va más lejos de la poesía, y se convierte en una música nueva que, mejor que sustancia poética, aunque sea de una calidad abstracta, es algo equivalente a la materia luminosa cuya refracción a través del prisma va a crear la nueva etapa de la pintura "impresionista", entre los años 1865 y 1875, bastante después de la muerte de Chopin. Los primeros artistas que fueron descubriendo ese nuevo aspecto de la pintura francesa no pensaron, sin duda, en Chopin ni en su música, pero uno de los más grandes pintores románticos, Eugenio Delacroix, cuyo arte no apreciaba ni comprendía apenas Chopin, visitaba a este en su estudio y caía en un estado de ensueño mientras Chopin tocaba o improvisaba al piano. Las palabras de Liszt, al describir con exactitud perfecta la calidad de esta música, presagian ya la de una pintura que Delacroix quizá entreveía en aquellos momentos en los que, como querían Tieck y Baudelaire, los sonidos y los colores se responden en una vasta y profunda unidad. "El Rubens del Romanticismo —escribe Liszt— se quedaba asombrado y absorto ante las apariciones que llenaban el aire y de las que parecía que se oyesen los pasos. ¿Se preguntaba, acaso, qué paleta, qué pinceles, qué lienzos habría tenido que tomar para darles la vida de su arte? ¿Se preguntaba si sería una tela hilada por Aracné; un pincel hecho con las pestañas de una hada; una paleta cubierta con los colores del arco iris, lo que habría tenido que descubrir?"...[29] Solamente un músico francés pudo haberse dado cuenta de esa policromía tonal, porque él la había realizado ya en la orquesta. Era

el Berlioz del scherzo de *La reina Mab,* diez años anterior a la muerte de Chopin; música contemporánea de la primera mitad de los Nocturnos (op. 32, 37) y de los Preludios op. 28, de tantos Valses que quebraban sus luces en las girándolas de los salones parisienses como los que describe Madame de Girardin en sus *Lettres Parisiennes* y en los que capitosas bellezas pedían al músico que tocase su "fatal Prélude".

Aunque Chopin confesase a Schumann que al escribir sus Baladas había tenido presentes las de Mieckiewicz, guardaba celosamente en secreto los motivos de sus inspiraciones, si es que existieron; porque lo evidente es que la inspiración venía del fondo del piano, en calidad de sonoridades, no en calidad de ideas poéticas ni plásticas. Enseguida, el título de Nocturnos o Preludios o Impromptus bastaba para fijar el "modo" de esa inspiración, de la misma manera que Schumann llamaba a sus páginas "escenas" en unos bosques que brotaban de sus dedos, sobre el teclado; pero *Humoresken* y *Novelletten* tienen un sentido musical más próximo al sentimiento humano. En Chopin, el sentido es de otra índole; ultra-humano ya, si puede decirse, musical en un grado de pureza inédita, porque no es el pensamiento musical abstracto de los clásicos concebido dentro de una forma, sino etéreo, casi inaprehensible: lo que parece casi milagroso en Chopin, como en algunos Preludios de Debussy y páginas análogas, es que lograran incorporarlos dentro de un lenguaje cuya lógica solo sería comprendida más tarde en su parte gramatical, pero cuya capacidad de efecto sobre la sensibilidad lo fué inmediatamente por un público que debería haber sido, en los salones chopinescos, al parecer, la flor de la trivialidad. ¿Hasta qué punto comprendió a Chopin ese mundo elegante de los salones románticos? Sin duda no ocurrió como hoy lo comprendemos. Chopin pasó por frívolo, también, hace algunos años. Lo que nuestros abuelos, nuestros padres sobre todo, vieron en su música fué indudablemente otra cosa distinta de lo que vemos nosotros en ella; pero eso que vemos nos ha sido descubierto por nuestras experiencias dentro de la música impresionista. El Arte enseña a la Naturaleza. Los pintores enseñan a ver. Los músicos enseñan a oír. Debussy nos ha enseñado a oír a Chopin. Y a otro músico también, que solo en ocasiones muy señaladas tiene algún contacto con aquél, aunque lo tenga más frecuente con otro gran impresionista, con Maurice Ravel.

Me refiero a Franz Liszt. Si Chopin fué un ejemplo palpitante del músico "aural", Liszt fué, más claramente, un "visual". El sonido se resolvía en música en Chopin. Las sensaciones poéticas de Liszt, ante un paisaje natural o pintado, ante un bello grabado de Rafael, después de una lectura del Dante, era lo que se resolvía en música en él. Pero, de un modo u otro, Liszt fué también uno de los grandes descubridores del mundo moderno de la música

y de sus efectos más penetrantes, obtenidos por el color del sonido puro y por el color de las armonías. Evocación, atmósfera en la que lo luminoso y lo sonoro confunden sus cualidades específicas, son cosas que los músicos modernos deben a Liszt no menos que a Chopin, aunque en otra gama de sensaciones, de una índole más precisa en Liszt, así como, en ciertos casos, en Schumann; pero si en Schumann es el romanticismo alemán la voz que se escucha, en Liszt es la del romanticismo francés. No tiene Liszt el inconfundible corte melódico de Chopin, cuyas irregularidades han desasosegado tanto a sus primeros comentaristas; tampoco tuvo el sentido de apurada selección que se encuentra en cada página chopiniana, pero el "tour de main" de Liszt es asimismo inconfundible y su mejor música es, frecuentemente, la más espontánea, la que estuvo dedicada a sus oyentes refinados de los salones poéticos, mejor que no sus grandes obras orquestales tan acuciosamente revisadas en años lejanos a los de su inspiración.

Los comienzos de Liszt como compositor para piano son las piezas "de bravura" que utiliza en sus propios recitales donde deslumbra a públicos más extensos de lo que Chopin podía hacer con su sonido débil y su pulsación frágil; pero, en seguida, la ejecución trascendente, como Liszt la llamaba, se mezcla con las páginas de inspiración poética, que si en ocasiones no necesitan sino una técnica mediana, en otras, la "pintura" de efectos favoritos a la sensibilidad romántica, precisa de una capacidad manual formidable. La amistad amorosa de Liszt con la condesa D'Agoult y los años de su retiro en Ginebra (entre 1835 y 39) avivan la capacidad de Liszt como compositor de una música que ha dejado en el fondo al virtuoso para convertirlo en otro "poeta del piano". Más calificadamente que en el de Chopin, en el caso de Liszt, cuyas páginas son una transcripción directa de la emoción poética en términos musicales. Las dos colecciones cuyas piezas nacen a partir de 1835, tituladas *Années de Pèlerinage,* contienen ya las más penetrantes inspiraciones de Liszt como músico, pero todas ellas se advocan a una impresión exterior. Las del primer cuaderno son principalmente paisaje: *En el lago de Wallenstädt, El valle de Obermann,* donde Liszt tributa su homenaje al melancólico héroe de Sénancour; nostalgia que completa en la otra página que titula *La mal du pays,* o bien la escena junto al arroyo y la tempestad, tras de la cual una *Egloga* admirable despliega el encanto de sus armonías delicadas. Los sones distantes de *Les cloches de Géneve,* que tanto iban a seducir a Ravel, completan la serie. Que es de motivos más plásticos y literarios en el segundo cuaderno: *Sposalizio,* aludiendo a la pintura de Rafael apenas salido de la tutela del Perugino; *Il pensieroso,* inspirado quizá por la estatua del joven Médicis en la "Sagrestia Nova" de San Lorenzo; o bien, tres sonetos del Petrarca, una canzonetta de Salvator Rosa y cierta lectura del Dante, que acaso fué el episodio de Paolo y Francesca. Un tercer cuaderno mezcla las impresiones visuales y las musicales, como en *Los surtidores de la Villa d'Este* y

sus magníficos cipreses, símbolos de una melancolía que Liszt recoje en la "Marcha fúnebre" incluída en esta colección entre las lágrimas de *Sunt lacrimae rerum* y la noble exaltación, majestuosa y tranquila, del *Sursum corda.* Este tercer cuaderno es de fecha muy posterior a los dos primeros. Entre aquellos y él, Liszt ha conocido el mundo y la vida. Los últimos toques a sus composiciones datan de 1881. Cinco años más, y Liszt muere. En sus "años de peregrinación", tan fecundos, la misión de Liszt en el mundo musical europeo, tan vasta y compleja, tan intensa también, se ha desarrollado enteramente. Esa vuelta a contemplar desde su vejez serena el paisaje sonriente de sus años de amor, es significativa sentimentalmente; también lo es desde el punto de vista del estilo, que, aunque coincida en el modo con las páginas primerizas, cobra una amplitud y una grandeza de forma, una elevación de pensamiento soberbias, allá donde en las primeras páginas había solamente ternura, delicadeza y bucolismo. Un matiz de sentimiento es común a todas esas páginas: la serenidad. La calidad musical, también. Correlativamente, la invención armónica y la de la escritura para el teclado, que no necesita ser, precisamente, el "style pianiste", aun cuando sean inconfundiblemente páginas nacidas en el piano y destinadas a su ejecución, exclusiva, en ese instrumento. Las *Harmonies poètiques et religieuses* toman su título al de los poemas reunidos bajo él por Lamartine en 1830, después de otras dos colecciones meditativas de 1820 y 1823, en las cuales la musa del poeta explaya sus sentimientos elegíacos, sus melancolías, sus desesperanzas nacidas en un amor desgraciado, lo cual no era el caso de Liszt, pero que este recoje en su *Cantique d'amour, Andante lacrimoso, Funerailles,* el *Miserere* que se inspira en Palestrina, sus *Pensées des Morts* seguidos de un *Pater Noster* y, por encima de tan lamentables acentos, la *Bénédiction de Dieu dans la solitude.* Tales páginas reúnen veinte años de inspiración, desde 1835 a 1853, que es el año de la gran Sonata en *si menor.* Música destinada a grupos pequeños de auditores muy selectos, no tiene nada ya de común con el salón chopinesco; pero el romanticismo francés tiene en ella su expresión más fiel.

Más propio es decir el Romanticismo en Francia, ya que ni Chopin ni Liszt son franceses sino por adopción. Pero sin ellos, apenas con alguna excepción como la de Alkan,[30] este aspecto intimista de la música romántica no habría existido en aquel país, y su música para piano no habría sido más significativa, en este fomento, que la de cámara. Chopin y Liszt llevan a Francia, en sus formas pequeñas, un aspecto del Romanticismo alemán o centro europeo que el músico francés no sentía, atraído como estaba por los grandes aspectos declamatorios del Romanticismo teatral, dramático y exterior, al paso que aquel otro es sobre todo interior y lírico, como acabamos de ver al hablar del lied. La gran tramoya del Romanticismo francés era, para Chopin, cosa ajena a su inspiración de músico, aunque socialmente se mostrase encantado de ella; pero ni Berlioz ni sus grandes páginas sinfónicas influyeron sobre él en lo más

mínimo, ni las que pudo haber conocido del arte alemán romántico, sino que al contrario, fué él quien influyó más o menos conscientemente sobre Schumann y, más literalmente, en Liszt, que lo imitó de cerca en algunos Estudios y en páginas de un melodismo cantante. El segundo y décimo Estudio, al estar en los mismos tonos que los de Chopin, dejan ver que estos se le vienen a Liszt a los dedos. En sus grupos de alta virtuosidad, o de "execution trascendante", como Liszt los denomina, lo destinado a la agilidad se mezcla con lo inspirado por motivos poéticos, tras de seguir otro camino distinto que en Chopin, porque en Liszt es frecuentemente *(Mazeppa, Feux Follets)*, una simple transposición en el teclado de la sensación dinámica instigada por la poesía. La primera gran serie de Estudios[31] data de 1837-38, así como los *Seis grandes Estudios de Paganini*, cuya virtuosidad violinística traslada Liszt al piano, en un movimiento de emulación que Schumann y Chopin habían sentido también y que cada cual había realizado a su manera, aunque no tan directamente como Liszt. En los tres *Grandes Etudes de concert*, de 1848, solamente la agilidad le preocupa. El tono romántico se impone, sin embargo, y colorea, aunque débilmente, esas páginas, que pueden denominarse simplemente como *La leggereza*, pero que prefieren acercarse al modo sentimental requerido por el momento, considerándose como *Il lamento, Un sospiro.* En sus páginas posteriores de alto virtuosismo el tono romántico tiende a hacerse formulario. El "estudio de perfeccionamiento" que escribe en 1840 (rev. 1852) para el Método de Moscheles y Fétis se denomina simplemente *Ab irato.* Cuando años después, en 1862, escribe otros dos estudios para el Método de Lebert y Stark los titula ya, convencionalmente, *Waldesrauschen* y *Gnomenreigen.* Los que revisados por Winterberg aparecerán en 1886, el año de la muerte de Liszt, no llevan título pintoresco alguno y se denominan a secas *Technische Studien.**

Podría decirse que mientras que en las obras de la última época de Chopin el virtuosismo de escritura tiende a convertirse en materia musical propiamente dicha, en los de Liszt, al contrario, la inspiración poética inicial se viste con un virtuosismo que se coloca en el primer plano, según se aprecia en la *Gondoliera, Canzone e Tarantella,* que en 1838-39 había titulado como *Venezia e Napoli;* pero debe decirse que de casi todas las composiciones de Liszt, para piano o para orquesta, no conocemos sino las versiones corregidas muchos años después (en este caso, la versión definitiva es de 1861 y otras llegan a 1881). No parece que Liszt las despojase, en sus revisiones, de un virtuosismo juvenil, sino al contrario, porque las páginas que parecen haber sufrido menos retoques son las más simples y, como se dice, el pianismo de los últimos Estudios gana a los primeros en técnica y pierde en inspiración poemática. Aunque entre 1849 y 1854 Liszt escriba algunas *Consolations,* un

* La cronología de las obras de Liszt ha sido revisada por Humphrey Searle en el volumen suplementario del Grove, Nueva York, 1940.

tanto a la memoria de Rousseau, en un tono lamartiniano; algunos nocturnos que titula *Liebestraüme*, sueños de amor que Chopin no había confesado nunca; y una *Berceuse*, esas páginas de neta estampa romántica alternan con los *Allegri di bravura*, el *Galop chromatique*, Baladas, Polonesas y Valses-Caprichos en los cuales el Vals sentimental se interpone entre el Vals de bravura y el Vals de concierto. Sin duda Liszt alternaba, para sus composiciones, el salón intimista, de gentes selectas, con los salones grandes en los que era menester deslumbrar;* pero todas esas composiciones, pertenezcan o no a sus años de concertista "eléctrico", fueron revisadas en sus años de calma, entre Weimar y Roma. Ni aun en sus últimos años decayó en Liszt el aspecto menos simpático de su doble personalidad, que en él se dividía entre el artista sensible y delicado y el artista teatral y epatante. En sus últimas páginas significativas para piano, —las dos *Leyendas* de 1863—, la fatuidad sustituye a lo ingenuo de sus primeras impresiones; su menester de predicador y sermoneador, al de poeta, unas veces confundido con San Francesco, que habla a los pájaros y otra con San Antonio, que predica a los peces. Podría pensarse que Liszt, con ello, no hace sino cambiar de público.

Mientras que Chopin escribió sus obras mayores obligado por móviles que no eran los que dictaron sus obras "intimistas", donde su genio se explaya, Liszt más afín al medio francés y más consecuente con las tradiciones germánicas, mostró reiteradamente su deseo de producirse en obras de gran forma. Hemos hablado ya de sus obras orquestales, que se deben más al estímulo del Romanticismo francés que al alemán y, en cuanto a sus "concerti", se hablará de ellos un poco más lejos. Pero en el dominio del piano, Liszt no escribió sino una sola obra de ese aspecto, su gran Sonata en *si menor*, de 1853, que no parece que responda a la sugestión de los públicos franceses, sino a los círculos musicales alemanes donde la música de cámara se practicaba más asiduamente; aunque no fuese en ellos, sino en París y Londres, donde se revivió la música beethoveniana de cámara de la última hora. Sin embargo, los círculos alemanes de cámara, con Joachim principalmente, recogieron enseguida el guante y procedieron a cultivar ese género con una actividad característica, en la cual hace de figura central Johannes Brahms. El hecho de que Liszt dedicase su Sonata a Schumann nos indica cuál era el público al que quería dirigirse en ella, por más que no lo consiguiese.

* Las "Rapsodias húngaras" responden a ese criterio, dando a un público dúctil una música fácil y brillante, clara y agradable de oír en su técnica pianística. Las quince primeras Rapsodias están escritas, entre 1840 y 1853. Las cinco últimas, entre ellas la española, aparecen sólo en 1880. Liszt dejó sin terminar, hacia 1848, una Fantasía, rapsodia o potpourri de canciones españolas (nº 726 del catálogo de H. Searle). Un "rondó sobre un tema español" se titula *El Contrabandista*, página a la moda. La Rapsodia española está arreglada por Busoni para piano y orquesta.

De las obras de gran forma que crea el Romanticismo próximo a cerrar su ciclo y a entrar con Brahms por los caminos del eclecticismo que sucede a aquel movimiento en toda Europa, la Sonata en *si menor* de Liszt es la obra más importante, tanto por su propia belleza como por llevar dentro de sí el concepto fecundo de la gran forma futura, que Liszt no descubría, pues que estaba latente desde Beethoven. Schumann había recogido lo que podía en sus obras, menos decisivas que la de Liszt, como la *Fantasía* en *Do mayor*, op. 17. Aunque, entre tanto, Schumann hubiera quedado muy atrás, en el curso de los años, no lo estaba en sus potencias geniales, apenas comprendidas todavía: en el mejor de los casos, solamente en el círculo de sus íntimos, que ahora cambian de asiento desde Leipzig a Düsseldorf, donde Johannes Brahms, joven de veinte años, va a visitar a Schumann en ese año de 1853, con una carta de Joachim.

Liszt lleva a la Sonata en *si menor* el principio berlioziano de la transformación temática, que él mismo había aplicado con tanto efecto y tan buena lógica y rigor en poemas sinfónicos como *Les Préludes*, solamente anterior en tres años a la Sonata.[32] Esto permite suponer que la obra de piano estuvo concebida poco más o menos por el mismo tiempo que la de orquesta, bajo un mismo criterio de compositor, meditada pausadamente y ejecutada con calma. Su deseo era dar al pianismo romántico un tipo de obra que dentro del nuevo modo equivaliese, en el teclado, a algo análogo a lo que la sonata beethoveniana lo hizo treinta años antes, con una libertad hacia la cual las grandes Fantasías de Schubert y Schumann eran jalones importantes, pero que Liszt buscaba, no por ese camino, sino por el del gran trozo orquestal independiente que había logrado en sus Poemas.

Cuando Schumann denominó a su tercera Sonata, en *fa menor*, como "Concierto sin orquesta" lo que probablemente entendía era la construcción de una sonata dentro de la virtuosidad del "concerto" y basada en una unidad temática que se realizaría en un movimiento único donde se sintetizan los normales de la forma Sonata. Una idea así es la que parece haber inspirado a Liszt la Sonata en *si menor* desde el punto de vista de la realización pianística, en una forma que se inclina a lo abstracto del "concerto", a diferencia de la aclaración poética de los Poemas, con los que participa en los puntos que acaban de ser referidos. El sistema de sus transformaciones temáticas, ajeno todavía a la técnica alemana, escapaba sin duda a lo que Brahms entendía por ello y que, en esta época estaba más cerca de las yuxtaposiciones al modo de Schumann que del desarrollo beethoveniano, tan larga y penosamente gestado en Brahms, y solamente realizado algunos años más tarde. Por otra parte, Liszt no estaba dotado de la vehemencia retórica que sostiene (o sostenía, hasta cierto punto) el dramatismo sinfónico de Berlioz. En su lugar apunta el énfasis, la elocubración, frecuentemente vacía, de sus obras mayores; en las de su última época especialmente.

EL VIRTUOSISMO. Es fácil denostar al virtuosismo porque ha creado todo un género de música y una actividad facticia, exterior. Pero el virtuosismo fué lo que creó la alta técnica de los instrumentos e hizo conocer todo lo que un instrumento puede dar de sí. Al pedirse un máximo a la técnica de la ejecución instrumental se favoreció notoriamente el desarrollo de la misma, dentro de términos menos extremados, ensanchando los que eran habituales en los tiempos anteriores a aquellos en los que el instrumento mejoraba constantemente como consecuencia de las exigencias de los grandes ejecutantes. Una cantidad notoria de virtuosidad precisaba ya en las obras de los clásicos de un instrumento, fuese el órgano de Frescobaldi o Pachelbel o el violín de Vivaldi y Tartini, pero el virtuosismo moderno dió, indirectamente, por consecuencia que se tocase a esos músicos, a Bach tanto como a Mozart, con una perfección que existía en sus tiempos, pero que no era corriente. Sin una fuerte dosis de virtuosismo no es posible tocar convenientemente mucha música pianística de Beethoven, tal como hoy se pide a los ejecutantes que la interpreten. Sin esa facultad no habría existido la música de Chopin ni gran número de obras de Liszt, de Brahms ni de Schumann mismo; no solo la pensada directamente para el virtuoso, como sus "concerti", sino otras muchas páginas, también. Antes de ellos, la música para el virtuoso no alcanzaba una gran categoría "musical", porque estaba concebida principalmente desde el punto de vista de la ejecución por su propia brillantez. Cuando, con ellos, la música asciende de categoría, porque sus valores "musicales" son de calidad más alta, el virtuosismo propiamente dicho declina. El Concerto se extingue en pleno período romántico tan pronto alcanza el extremo de su virtuosidad; ya que, como la virtuosidad es inestable, cuando no puede progresar, muere. Después del Concerto romántico, las obras que llevan ese nombre no son sino imitaciones o reproducciones de tipos anteriores: la invención técnica está agotada, y las obras de alta ejecución, aunque exijan la presencia de artistas de la mayor capacidad de virtuosismo, son ya otra cosa.

El virtuosismo aparece solidariamente con el instrumento; el progreso del instrumento presupone el de la virtuosidad, y el vocablo mismo "virtus, virtutis" no significa sino la eficacia, la capacidad, la fuerza y aun lo que es "propio" del instrumento. Glosas, diferencias, variaciones, tientos, preludios, ricercare y tocatas no son sino piezas de virtuosidad, tan brillantes como el instrumento lo permitía y en constante progreso, juntamente con él. Esta "virtù" va bien con el espíritu del período barroco, dentro del cual se desarrolla. El instrumento, en esa época, no tiene las cualidades que más tarde van a pedírsele, dentro de su sentido "expresivo" o dramático o, aun "musical", un poco más tarde, cuando el Rococo francés e inglés, muy de cámaras chicas, inventa las "piezas" de carácter, en las cuales es posible que el virtuosismo ceda en sus fuerzas a la gracia de los tañedores de virginales, espinetas

y clavicordios, al paso que el gran clavicémbalo, el *clavecin* rococo, saldrá por los fueros de la alta virtuosidad, destacada "a solo" o concertada.

Se habló en el capítulo tercero de la Quinta Parte del origen de la palabra "concierto" como derivación del *concentus* latino (concierto, acorde, unión, armonía, en términos generales) y este vocablo es, como su gemelo *concento,* simples frecuentativos de *concino,* que significa llanamente cantar de acuerdo, en armonioso conjunto.* Durante el Renacimiento el vocablo "concierto" se extiende por España, Francia e Inglaterra para un género de música en el cual todavía la virtuosidad no presentaba sus demandas. Pero antes de mediar el siglo XVI el vocablo "concerto" aparece en Italia con un sentido que va a recabar de allí en adelante su capacidad virtuosista. "Liuto in concerto", dice Francesco da Milano en 1536, y en seguida se dice que en una fiesta en Mantua en 1542 "quatro degli stromenti cominciarono lor concerto". Ahora bien, si el estilo en que estos instrumentos tocaban era el de la rica ornamentación del laúd de Francesco da Milano (lo cual no es probable), su reunión, más que la de una amigable compañía, podría tener un sentido de contienda, de contender entre sí, de lucha de unos con otros, conforme luchaban el laúd y su tañedor en el caso anterior, para la más clara victoria del laudista, que con ello ascendía a la categoría de "divo". Semejante aceptación del vocablo "concerto" en la cual la virtuosidad entra de manera destacada, es a su vez clásica, pues que *concertatio, concertationis* es el combate, el acto de rivalizar, *concertator, concertatoris* es el rival, y *concerto, concertare* es el verbo combatir, disputar, cuyo participio es *concertatus.* El "estilo concertante", que es lo propio de la virtuosidad, asume desde este momento, y a causa de la virtuosidad misma, un nuevo sentido que separa al tipo de obra que entendemos (desde el siglo XVII) por "Concerto" a diferencia de la música "en concierto" anterior, que consistía simplemente en la amigable y concordada reunión de voces humanas como las del Madrigal, o instrumentales cuando aquellas se trasladaban a este otro terreno (vol. II. pp. 257 *ss.*).

El "Concerto", pues, como obra musical desde los tiempos de Viadana, Torelli, Corelli, Tartini y Vivaldi, es decir, los del auge del juego del violín, es inseparable de la idea de su virtuosidad, que había sido preparada en los instrumentos de tecla, principalmente, hasta llegar a su apogeo en los grandes organistas y clavicembalistas flamencos e italianos del XVI y los tañedores de laúd en la misma época. El auge del teclado de gran virtuosidad se obtiene con Frescobaldi, que muere en 1643. El apogeo del violín barroco se alcanza con Corelli, nacido diez años después de morir aquél. Los "concerti" de Giuseppe Torelli, que es su coetáneo, muestran una buena técnica del violín concertante; pero el "concerto" como gran forma, sólo madura con Corelli, para seguir con Vivaldi y Juan Sebastián Bach, en seguida con Tartini, que muere en 1770.

* *Concentor, concertoris* es el cantor, y *concertio, concertionis* el concierto vocal.

Salvo excepciones consistentes en la añadidura de piezas de carácter (como el Minuetto y la Polacca, en el primer Concierto de Brandeburgo) el Concerto, sea de un solista en lucha con el "ripieno" de la orquesta que a veces se le opone (o mejor dicho, él a ella) y a veces se le une; sea el Concerto grosso, con un grupo de varios "concertini" todos ellos tratados en estilo concertante (u *obbligato*. "Obligare", que en latín es tanto como atar, tiene también el sentido de estar "dedicada" una cosa a algo o a alguien que, en este caso, es el solista), se acojen a la forma de la Overtura italiana, en sus tres movimientos Allegro-Andante-Allegro con introducción lenta o sin ella; en general, dentro todos ellos del mismo tono o con un cambio al relativo, con alguna excepción que aparece más bien antes de Corelli que después. Lo que importa más es el equilibrio y contraste entre los trozos de virtuosidad y los de conjunto, equilibrio que tiende a la fórmula en el concerto clásico, desde Carlos Felipe Manuel a Mozart y Haydn, en el clave; o desde J. W. Stamitz a Viotti, en el violín. Con Beethoven, el Concerto, sin perder de vista su propósito virtuosista, domeña esta actividad, supeditándola a la idea musical, con lo cual da a ese género cierto aspecto de "concerto sinfónico", según se dijo páginas atrás.* Pero el Concerto virtuoseril propiamente dicho conoce entonces su mayor despliegue de brillantez manual, porque el instrumento al que se dedica, el piano, asciende al más alto plano en sus capacidades técnicas y porque, por su parte, el violín va a conocer momentos de fulgor incomparables en el virtuosismo romántico. Steibelt, Cramer, Hummel, Field, Ries, Kalkbrenner y Moscheles llevan a los conciertos "con solista" de Mendelssohn, Schumann, Chopin y Liszt. Los conciertos para violín de Spohr son el punto más alto de la música concertada para este instrumento antes del apogeo de la virtuosidad violinística: después de Viotti y de él mismo, el camino lleva a Paganini, tras de violinistas notables como Baillot, Rode o Kreutzer y algunos más que confirman la técnica moderna del violín, aunque sin alcanzar la virtuosidad fenomenal del genovés; que, como se dijo anteriormente, causó tan profunda sensación en Schumann, Chopin y Liszt y estimuló en ellos el deseo de escribir nuevos giros dentro del estilo peculiar al teclado, equivalentes en cierto modo a la virtuosidad violinística de Paganini. Semejante estímulo llega hasta Brahms y se logra en términos puramente específicos del piano. Paganini muere en 1840, antes, pues, que los grandes románticos. Su virtuosismo muere con él. El de ellos también, y quienes les suceden no harán sino moverse dentro del área creada por unos y otros, sin aportar al alto divismo nada esencialmente nuevo. En realidad el virtuosismo "puro" desaparecía. La música, cualquiera que fuese su forma o manera de manifestarse, absorbía la virtuosidad y la transformaba. Los grandes pianistas posteriores y los mejores compositores para piano desde Antón Rubinstein a Paderewsky y

* Mayer, Leborne, Dupont y otros compositores, dieron este título de *Conciertos Sinfónicos* a sus obras. Henry Litolff propuso para la suyas el de *Concerto-Symphonies.*

desde Saint-Saëns a Rachmaninof, tocaban y escribían "concerti" en los años por donde el Romanticismo veía su declinación, que no hacían ya, y tanto más después, sino repetir lo que, sustancialmente, estaba terminado. La "virtus", aquí, desciende a un menester mucho más humilde. No es ya la creación inspirada por el amor del instrumento en sí mismo, que había presidido todo el Romanticismo y que llega, dentro de los orquestadores modernos, a la época actual; amor de las cualidades intrínsecas del instrumento que, con ello, deja de ser "instrumento" y se convierte en "fin", pero que en los virtuosos de exhibición se reduce a una mera actividad exterior.

LAS GRANDES FORMAS SINFÓNICO-CORALES. Las grandes creaciones de la música barroca pasan a un segundo plano en la etapa "clásica" y tienden a desaparecer o a vivir dentro de ella y del Romanticismo por vía de escepción. Si el virtuosismo de la tocata y de la improvisación continúa viviendo a lo largo del período romántico es porque va vinculado al arte creciente del piano, que es el instrumento de este período conforme el órgano lo había sido del Barroco y el clavicémbalo del Rococo francés, especialmente. La gran creación barroca, la "opera in musica", nacida en el dramatismo del lenguaje y en la belleza del instrumento vocal, queda muy lejos de la ópera romántica; más todavía del drama musical, que es una nueva creación nacida en el espíritu de la sinfonía. Esta forma, la Sinfonía, es la que a partir del clasicismo vienés domina a toda otra. La Sonata había centrado forma, estilo e idioma en el período clásico; ella es la que establece la pulsación rítmico-armónica y concibe la arquitectura musical como una gran cadencia. La Sonata equivale, desde su apogeo en el siglo XVIII, a los hechos decisivos en la historia de la Arquitectura: el frontón griego, el peristilo de columnas; luego, el patio romano; más tarde, la torre, la cúpula y la espira. La Sonata se presiente desde el Barroco, logra su plenitud en el Clasicismo y se prolonga, con ansias de transformación, en el Romanticismo. Unas épocas musicales que viven en el espíritu de la Sonata no podían mantener con la robustez necesaria las grandes formas barrocas del Oratorio y la Cantata, instrumentales y corales a un tiempo. La Revolución francesa las invoca, porque son formas en las cuales el pueblo y no la aristocracia son su fundamento; pero cuando el Romanticismo llega, como es también de un carácter plural, multánime, podrá sustituirlas con facilidad. En este sentido puede decirse que los oratorios de Haydn, las Misas de Beethoven y las de Berlioz, la Novena Sinfonía, son las obras de transición en el cambio de espíritu del nuevo público, que va a pasar del coro católico y del coral protestante a las agrupaciones laicas, de carácter popular en el primer Romanticismo, y al público del concierto "sinfónico" después. El período clásico pasó ligeramente sobre el espíritu de las grandes masas, desde el Barroco al Romanticismo. Su espíritu era aristocrático y de

"minorías selectas". Por eso no creó grandes formas comparables al Oratorio y la Cantata. La Sonata-Sinfonía, su gran creación, va a ser absorbida pronto por la nueva época, porque no era una creación arbitraria, sino basada en el fenómeno natural de la Armonía (el de la resonancia natural) sobre cuya base se desarrolla todo el armonismo moderno; toda la música concebida dentro del fenómeno acústico-estético de la Tonalidad. El Romanticismo amplía sus límites y con ello las formas derivadas de la Sonata. Por otra parte da a la "pieza" barroca una textura mejor, asentada sobre el fenómeno tonal, con una libertad que la permitirá seguir la evolución del sentido armónico con todas sus consecuencias. Así se plantea la transición entre la música del período romántico y sus derivaciones posteriores, que se levantan en las últimas décadas del siglo y conducen hasta el actual. Antes de eso, veremos en el capítulo siguiente el camino de la gran forma dramático-sinfónica en el drama lírico, y el del sinfonismo posterior a los grandes románticos, que es lo que puede llamarse un *neo-sinfonismo* sucesor del que comienza con Berlioz y termina con Liszt. Réstanos examinar en estos párrafos finales las grandes formas sinfónico-corales del Romanticismo, tras de Beethoven; ver lo que dieron de sí, al lado de la gran sinfonía dramática de Berlioz, y comprobar la poca eficacia de aquellas formas en el momento de su vigencia y su falta de trascendencia, después.

Es un síntoma curioso, pero elocuente, que las Cantatas de Beethoven, como las de Schubert, no tengan más que un carácter episódico, de solemnidad oficial o de felicitación de algún aniversario u onomástico, en un tono tan modesto que, Schubert, incluso las acompaña en varios casos al piano. De las cantatas de Beethoven, solamente la titulada *Meerstille und glückliche Fahrt*, de 1815, sobre un texto de Goethe, tiene interés, precisamente por lo que no tiene de Cantata, sino que es también una obra ocasional, escrita por Beethoven en sus años de sequedad (parte de 1814, y los de 1815, 16 y 17) cuando no escribe sino obritas vocales de poca trascendencia. La Cantata dramática *Christus am Olberg*, de 1802, que se estrenó con la 2ª Sinfonía suele denominarse como oratorio, con el título de *El Monte de las Olivas*, aunque no sea propiamente, ni oratorio ni cantata, sino, como aquella otra, una pieza de composición libre que no sigue al modelo sino de lejos y sin convicción especial. Las cantatas de Weber tienen mayor importancia, porque Weber se movía mejor que Beethoven y que Schubert en el medio coral. Su música religiosa no tiene mayor valor que la de Schubert, pero la *Jubel-Cantata* (op. 58, de 1818) va a servir de puente para las grandes obras de este tipo de Mendelssohn, las más importantes del período romántico, aunque sean las menos románticas, con un eclecticismo que aclimata los viejos hábitos a los nuevos tiempos. Las otras obras de Weber para solistas, coros y piano (una de ellas con una flauta además) nada tienen que ver ya con la Cantata barroca y son simplemente piezas corales de un carácter amablemente romántico, un poco

como la "Meerstille" de Beethoven. Sus títulos, que revelan ese carácter, *Natur und Liebe, Du, bekränzend unsre Laren, Wo nehm ich Blumen,* son menos híspidos que las cantatas schubertianas "en honor de", "en el aniversario de". Una de ellas, posterior a la muérte de Weber, se parece a las suyas en el título, *Glaube, Hoffnung und Liebe,* y es del último año de vida de Schubert, en un aspecto que viene a ser el de sus grandes cánticos corales con orquesta, el *Nachtgesang im Walde,* de 1827, o el admirable *Gesang der Geister ueber den Wassern,* de 1820-21, que en su simple título encierra íntegramente el espíritu del Romanticismo.

Mendelssohn, aunque no comprendiese mejor que Berlioz el profundo sentido dramático del canto litúrgico católico, sentía más que él, en cambio, la belleza de la escritura polifónica, que Berlioz no encontraba ni siquiera en Palestrina;[33] pero su manera de comprender la Cantata y el Oratorio barrocos lo separa completamente de Bach, aunque lo acerque un tanto a Haendel por lo que se refiere a los públicos de ambos, religioso el primero, mundano el segundo. Mendelssohn dice en sus cartas que no comprende qué interés puede haber en escribir música de arte para el servicio religioso, a la cual concibe tan sólo como un concierto vocal e instrumental más o menos inspirado por ese género de sentimientos. En consecuencia, sus grandes obras de esta clase como el *Lobgesang* y el *Festgesang* de 1840, incluso sus *Salmos* (23, 43 y 100) de 1844, no están concebidos para que se canten en templo alguno; no más que sus dos oratorios *San Pablo* y *Elías,* estrenado aquél en los festivales del Bajo Rin, en Dusseldorf, en 1836 y en seguida en Londres, donde encuentra un público más trabajado por las obras congéneres de Haendel. Bajo su influjo aboceta el *Elías,* en un avivo de su sentimiento contrapuntal que le lleva a componer preludios y fugas apenas regresa a Leipzig (los de la Op. 35, a fines de 1837). Mendelssohn no termina su segundo oratorio hasta 1846, en Birmingham, donde se estrena. Antes, había escrito algunas antífonas al modo típico inglés, con su fácil asimilación y su falta de sentimientos radicales, lo cual va a permitirle comenzar un oratorio sobre *Cristo,* que quedará inconcluso. Los recitativos del *Elias* unen entre sí los pasajes mayores, entre los cuales se intercalan corales luteranos. Con ello este oratorio se aproxima al viejo modelo, llevándole de ventaja la buena prosodia alemana, que Mendelssohn cuidaba escrupulosamente. El *Elias* suprime los recitativos, pero la dramaticidad de los pasajes cobra mayor intensidad y la unidad de la obra gana con ello. La excelente escritura a varias voces de Mendelssohn hace que el interés musical se concentre en los coros; el resto es música concertada, con voces, destinada a un gran salón y sin mucha mayor profundidad religiosa que tantos otros oratorios de Haendel, sin la ampulosidad de éstos y con una precisión en el colorido, en los ritmos, en los acentos dramáticos; un sentido del efecto, inclusive, que muestran a Mendelssohn en el punto más alto de su carrera. Estas grandes páginas no dejan de tener

cierto paralelo con la religiosidad poética y pictórica de William Blake (que había muerto veinte años antes del *Elias),* y con sus lenguas de fuego y sus trompetas; todo ello reminiscencia última de Milton. En Mendelssohn, sin que pasase a través del germanismo de Klopstock, con lo cual ganaba en precisión y en claridad.

El *Lobgesang* o Canto de alabanza es una obra interesante porque se acerca a la sinfonía con coros, con un criterio especial que consiste en que los coros cantan la música antes expuesta por la orquesta, en una especie de duplicación cuya razón no se comprende bastante bien. Los distintos trozos están unidos por una fórmula motívica basada en el Magnificat, sobre la cual se basa el primer movimiento de la sinfonía y el primer coro. Así se cierra la obra, sirviendo entre medias como de "idée fixe" a la Berlioz.[34] En cuanto a la cantata *Die erste Walpurgisnacht,* con texto de Goethe, fué trabajada por Mendelssohn mucho más que cualquiera otra obra suya (entre 1831 y 43); sus acentos románticos se acercan a Berlioz, se diría. Como género podría ser asimilada a los trozos de Schubert y Weber antes mencionados. Dannreuther, en cambio, ve en esa pieza interesante una especie de compañera al *Rinaldo* y aun al *Schicksalslied* de Brahms. "Simple y consistente en motivo", dice, parece crecer espontáneamente, con un colorido fantástico que habla vivamente a la imaginación. Su capacidad descriptiva se logra por medio del color orquestal y de la dinámica oportuna; danzas de brujas y espíritus; la crudeza de los vientos invernales; no lejos en color y como giro de su inspiración, de algunos pasajes del *Freischütz.*

Fuera del *Resurrexit* de 1822-32, del *Requiem* de 1837 y del *Te Deum* de 1855, páginas de un efectismo desplegado, Berlioz apenas escribió una obra del género cantata u oratorio sino *L'enfance du Christ,* en 1854, que contiene páginas de la más delicada belleza y de una emoción tan tierna que no se encuentra en ninguna otra parte en su obra. "Oratorio de salón", según se le ha llamado. "Oratorio de cámara", como nosotros preferíamos titularlo, y cuya gama de sentimientos, tan dulce y transparente, recoge como instrumento un coro y una orquesta reducidos a algunos solistas, salvo en ciertos episodios. Las cantatas tituladas *Escena heroica sobre la revolución griega, Herminia y Tancredo, La muerte de Cleopatra,* entre 1826 y 1829, son obras ocasionales; la que lleva el título poco gracioso de *L'Imperiale* es una obra de circunstancias, destinada a la apertura de la Exposición de París de 1855. Si se permite que se incluyan dentro del género, según algunos autores lo hacen, las *Ocho escenas del Fausto* y la *Damnation de Faust,* que es la misma cosa, será fácil acercarse a través de ellas a las grandes obras sinfónico-corales de Schumann, próximas al oratorio, y a las de Liszt, cercanas a la sinfonía dramática; en todo caso, son formas de un intenso contenido romántico.

Las *Escenas del "Fausto" de Goethe,* de Schumann, para voces, coros y orquesta tienen en común con las de Berlioz su falta de unidad y que la com-

posición total sea un conjunto de páginas que, en Schumann, proceden de distintos momentos de su inspiración. Berlioz decía de su "Damnation" que su título mismo indicaba que no había querido seguir estrictamente a Goethe, puesto que éste salva a su héroe y Berlioz lo condena, después de pasearlo por lugares de Europa en una excursión musical que habría extrañado al poeta, pero a la cual Berlioz se sentía autorizado en nombre de la libertad concedida al genio romántico. Las escenas de Schumann proceden, unas, del año 1848, en la plenitud de su genio, cuando, apenas terminada la composición de la ópera *Genoveva* comienza la de la "música de escena" para el poema de Byron *Manfredo.* Más tarde, hacia 1850, abocado a su crisis mental, Schumann escribe algunas composiciones sobre la primera y segunda parte del *Fausto;* unidas a las anteriores, todas ellas referentes a las escenas de la "transfiguración", en la segunda parte del poema, y preludiadas por una overtura, fueron presentadas bajo el título general de "oratorio". La página sobre la "transfiguración" es de una belleza elevada, como el coro final, el "chorus mysticus". En las escenas anteriores, la de las "cuatro hermanas" siniestras: Pobreza, Miseria, Pecado y Angustia, tiene asimismo una gran fuerza de expresión y el cántico de Ariel a la aurora no es menos bello. La falta de unidad no es lo más grave en la obra, sino la dificultad de sus coros, cuya técnica era mediocre en Schumann, mientras que los solos siguen palabra por palabra al texto, en un género de declamación muy schumanniano, cuya prosodia tiene una fluctuación a la vez justa y ondulante. La insuficiencia de la escritura coral de Schumann se aprecia también en sus obras como *La peregrinación de una rosa* y *El Paraíso y la Peri.* De las obras de este género, *Das Paradies und die Peri* es la primeramente escrita, el año de la inauguración del Conservatorio de Leipzig, en 1843. La obra es una traducción del poema de Thomas Moore *Lalla Rook,* que tanta emoción produjo en las primeras décadas del Romanticismo por todas partes y que, cuando Schumann le pone música, resultaba ya de un color pintoresco y emocional enteramente al gusto de la burguesía alemana, en cuyo medio se recibió con entusiasmo esa obra, sus páginas de melodía fácil, su sentimentalismo contagioso. Los coros breves resultan mucho más efectivos que los de mayor empaque por las razones apuntadas. Schumann sigue en esta obra el procedimiento anteriormente mencionado de rodear la letra del poema con una música que lo va siguiendo minuciosamente en la declamación de los solos, en los coros o en los pasajes de la orquesta. La forma de la música se resentía severamente con ello, ya que el poema venía a ser como un maniquí sobre el que se amoldaba la música; caso, dice Dannreuther, que es el primero que se presenta en la historia, sentando así un precedente que no dejaría de recojerse más tarde, cuando empezó a relajarse el sentimiento formal, principalmente en el drama lírico, no sin que diese origen a la reacción de Brahms y sus amigos en favor de una vuelta a la forma ceñida y a la arquitectura equilibrada, que con esas obras de su primer amigo y

maestro, recibían sus más peligrosos ataques; doblemente temibles por su aspecto insidioso, lleno de encantos y cuya deliciosa apariencia llevaba consigo gérmenes destructores. La disolución de la forma que el Romanticismo anuncia, apunta en obras como ésta, y no iba a tardar mucho en mostrar a las claras su proclividad, como en *Der Rose Pilgerfahrt,* que se dirigía decididamente a un público poco exigente, ya preparado en la molicie de sus gustos por el orientalismo de una sensibilidad accesible a todos los gustos ofrecida en la obra anterior; un gesto que fué aceptado de momento y dejado al margen poco tiempo después; olvidado casi, hasta este momento.

Disolución es el vocablo ominoso con que se castiga a las obras de gran forma de Berlioz y de Liszt. Antes se vió que la acusación se extendía a las obras puramente instrumentales de Schumann y Chopin, en sus páginas de alto vuelo, como las Fantasías y las Sonatas.

Las grandes obras sinfónico-corales de Liszt son una consecuencia de sus Poemas sinfónicos, a los cuales amplían, obrando sobre ellos por dilatación de sus procedimientos típicos cual el de la transformación rítmico-instrumental de la "idée fixe". No son, pues, obras concebidas en el espíritu de la Cantata y el Oratorio barroco, sino una música de inspiración religiosa, conforme los Poemas tenían una inspiración directamente recibida de las páginas literarias que comentan. Berlioz había quedado en sus obras de esta índole por debajo de sus grandes sinfonías, desde la *Fantástica* a la de *Romeo y Julieta.* Liszt supera en ellas sus páginas anteriores por lo que a la fuerza de la expresión dramática se refiere, al valor expresivo de la armonía y al color orquestal, en rasgos temáticos y en giros armónicos de una originalidad profunda; pero el peligro general que acechaba a esas vastas páginas es el apuntado, el de la disolución de la forma, poco más allá del cual quedaba en espera el de la disolución de la tonalidad. Como no nos referimos aquí a toda la música de carácter religioso escrita por los compositores románticos, no aludiremos a las Misas, Salmos y Cánticos de Liszt; pero conviene decir que, a diferencia de la música de compromiso con que los primeros románticos, Schubert y Weber, llenaban esas formas convencionales que ellos no se atrevían a modificar, la música religiosa de Liszt responde, tanto como la de Berlioz, al sentimiento romántico más acusado, siguiendo así el camino de la *Missa Solemnis* de Beethoven; una obra, podría decirse, de religiosidad poemática, y otro tanto las de aquellos.

De las obras de este género, *La leyenda de Santa Isabel* es la primera donde Liszt prueba su mano dentro del ambiente de elevada inspiración procedente de motivos religiosos, que, en términos generales son los de un poema romántico, sin más calificaciones. Liszt abocetó su música sobre un poema de Otto Roquette entre 1855 y 1857, pero no considera terminada su composición hasta que abandona Weimar y se traslada a Roma, en cuyo lapso de veinticinco años vienen las obras de su postrer período. Una obra al modo

de *La leyenda de Santa Isabel* ha sido considerada como un género nuevo, el de una "opera sacra", y no fué más difícil proveerla de un escenario que cuando se le adjudicó a las *Escenas de Fausto,* de Berlioz. Liszt mismo se quedó muy sorprendido de la "teatralidad" de su obra, según cuenta su biógrafa Lina Ramann;[35] pero como la experiencia wagneriana estaba ya muy avanzada cuando Liszt terminó su oratorio, en 1862, no podía sorprenderse demasiado. La lentitud de su "acción" y su desarrollo, encomendado a los solistas, coros, orquesta y órgano, sobre el fondo unificador de la transformación de los "leimotive", no quedaba muy lejos de la música con que Wagner transportaba a la escena sus poemas, en los que tanta narración hay y tan poca acción dramática. Aquellos "leimotive", más dúctiles que la "idée-fixe" de los Poemas, proceden de todas partes: de canciones populares húngaras, de temas litúrgicos de la Iglesia,* del propio numen del compositor. La historia de la santa abarca desde su infancia hasta su muerte y canonización, y se distribuye en seis "escenas", que no son sino otras tantas pinturas de Moritz von Schwind, en el hall del castillo de la Wartburg, en Eisenach, donde Wagner situó las primeras escenas de *Tannhäuser.* Entre Wagner y Liszt se cruza una correspondencia que comenta con grande admiración a Calderón y sus Autos Sacramentales. *Santa Isabel* parece ser la consecuencia.

En Liszt, una "idea fija" se presenta tenazmente, obligándole a incorporarla a distintas obras de carácter religioso. Es la "intonatio" del Magnificat, que representa para él, la idea misma de la Cruz. Una obra en la que Liszt cantase, en toda anchura de medios, el drama de Cristo habría de ser la coronación de su oficio de compositor. Durante doce años trabaja en su oratorio *Christus,* entre 1855 y 1867, que son los años en que *Parsifal* se agita en la mente de Wagner, cuya composición no comienza hasta diez años después de terminado el *Christus.*** Toda la obra está basada en textos litúrgicos latinos que Liszt mismo seleccionó, cuya catolicidad ortodoxa admiten sus comentaristas. Algunos motivos musicales proceden también de la liturgia; otros pasajes se deben a inspiraciones poéticas o pictóricas, relacionadas con el argumento general. Lo poemático y lo religioso se mezclan en un idioma cuyo cromatismo muy acentuado es el de esta época del Romanticismo alemán en su momento de mayor expansión. Quizá un católico de los países latinos puede encontrar en ese idioma más teatralismo que unción; en todo caso, el auditor musical se halla en presencia de una obra de fuerte capacidad de emoción, donde las páginas dramáticas alternan con las de una piedad suave, siempre en una música de alta confección, de una técnica refinada y de un criterio

* También en su "leyenda" sobre Santa Cecilia, con texto de Madame de Girardin (1874).

** El motivo principal del preludio de *Parsifal* aparece en la especie de balada coral de Liszt *Die Glock der Strassbürger Münsters* sobre el poema de Longfellow *The Golden Legend.* La obra estaba abocetada desde 1869 y Liszt la terminó en 1874.

que es, con el de Wagner, el más avanzado en este momento del Romanticismo germánico. Como Wagner, que en *Parsifal* recordaba pasajes felices de *Tannhäuser*, Liszt en el *Christus* se acuerda de páginas frescas en su inspiración de los *Années de Pèlerinage* y las *Consolations.** La vida del artista, fecunda en momentos de belleza, se cierra así armoniosamente. La gran época en que esos músicos vivieron, y que es grande muy principalmente por ellos, está también a punto de cerrar su ciclo. En 1869 Berlioz baja al sepulcro. Quienes le sobreviven, se sobreviven a sí mismos y a su época.

NOTAS

[1] Johann Wenzel Tomaschek (1774-1850) es una figura de alto interés entre los compositores bohemios de la época romántica. Educado en el convento de frailes minoritarios de Iglau, marchó a Praga en 1790. Cuando Beethoven visitó esa ciudad en 1789, Tomaschek fué uno de sus primeros entusiastas y defendió su estilo pianístico contra los partidarios de la vieja escuela, escribiéndolo así en el diario *Libussa*, que desde 1845 publicó las memorias de ese músico. Su casa de Praga fué en las primeras décadas del siglo el centro de la vida musical de la capital. Como compositor escribió bastante música religiosa, alguna ópera *(Seraphine*, estrenada en Praga en 1811), una sinfonía, música de cámara y considerable cantidad de lieder y baladas con textos de Goethe y Schiller. También reunió muchas canciones populares bohemias. Sus series de piezas pequeñas para piano se titulan *Ekloges* y *Ditirambi*, que al decir de algunos musicólogos como Franz Cehring, ejercieron cierto influjo sobre Roberto Schumann.

Johann Hugo Worzischek (1791-1825) era también bohemio, pero eligió a Viena como residencia desde 1813. Allí intimó con Hummel, Moscheles y Meyerbeer. Cuando Hummel se ausentó de la capital, dejó a Wórzischek el cuidado de sus discípulos. Su reputación como profesor de piano y director de orquesta fué grande. Dirigió algún tiempo la famosa "Sociedad de Amigos de la Música" y cuando fué nombrado organista de la capilla imperial, murió de allí a poco. Escribió una sinfonía y alguna música de cámara. Sus piezas para dos pianos y obras pequeñas de salón se hicieron predilectas de los aficionados vieneses, llegando su boga hasta muy entrado el siglo.

[2] Anton Eberl (1766-1807) fué uno de los pianistas menores más afamados entre la burguesía vienesa de ese tiempo. Escribió óperas de carácter ligero que le dieron reputación, con lo que organizó una compañía itinerante en la cual figuró la viuda de Mozart, de quien Eberl había sido un gran amigo. En sus viajes recorrió las principales ciudades de Alemania y dos veces llegó hasta Rusia, donde durante cinco años fué director de óperas, en San Petersburgo. Escribió cinco sinfonías, una *Grande Sonate caracteristique* que dedicó a Haydn y otra dedicada a Cherubini; música de cámara, unas variaciones para violoncello sobre un tema ruso, obras de cámara con piano e instrumentos de viento, "concerti" para piano, tres cuartetos de cuerda y cantidad de piezas pequeñas para piano a dos y cuatro manos que se hicieron muy populares. *Vid.* Franz EWENS, *Anton Eberls Leben und Kompositionen*, Colonia, 1923.

---

* En su grupo de páginas corales para el *Entfesselten Prometheus* de Herder, Liszt se acordó también, en 1856, de algunos trozos de los *Años de Peregrinación*, como la *Egloga* y *Al borde de un manantial.*

[3] E. T. A. HOFFMANN, *Sonate und Andante für Klavier*, Munich, 1921. Estudio preliminar de Gerhart Westerman. Ernst BUECKEN, *Musig des 19. Jahrh. bis zur Moderne*, Potsdam, 1929, pp. 35 *ss.*

[4] Joseph Woefl (c. 1772-1812) fué también discípulo en Salzburgo de Michel Haydn y Leopold Mozart. Sus obras de piano se ponían al lado de las de Ludwig Berger en Alemania e Inglaterra.

[5] Georg Joseph Vogler (1749-1814), el abate Vogler, estudió un corto tiempo con el P. Martini, en Bolonia, después en Mantua con Vallotti, trasladándose a Roma donde ingresó en la carrera eclesiástica, llegando a ser camarlengo del papa. Viajó mucho por toda Europa exhibiendo un sistema de su invención que simplificaba el mecanismo del órgano. En 1807 se estableció en Darmstadt como maestro de capilla y allí fué maestro de Carlos María Weber y de Meyerbeer. Peter von Winter fué otro de sus discípulos (1754-1825). Escribió nueve sinfonías, una de ellas, *Die Schlacht*, con coros, overturas, música de cámara, concertos para clarinete y para fagot, música religiosa y algunas óperas que le dieron celebridad, como la titulada *Das unterbrochene Opferfest*, traducida al italiano. Peter Ritter (1763-1846) fué discípulo de Vogler en su etapa de Mannheim. Sus óperas de carácter ligero fueron muy gustadas en Alemania. De su abundante música de cámara, alguna ha sido reeditada por Riemann, como la de von Winter. Justin Heinrich Knecht (1752-1817) fué notorio sobre todo por sus teorías armónicas basadas en el acorde de undécima. Publicó varios tratados para explicar su teoría y las de Vogler a más de otros sobre la enseñanza del órgano y del piano, sobre el concepto de la Música y la Poesía en Lutero (1817), y otros. Su sinfonía titulada *Tongemälde der Natur* es la que ofrece un "programa" análogo al de la *Pastoral* de Beethoven. Sobre Knecht, *vid.* E. KAUFFMANN, J. K. K., Tubinga, 1892.

[6] *The Oxford Hist. of Music*, vol. VI.

[7] André COEUROY, *Weber*, París, 1925, cap. III a), con bibliografía.

[8] D'INDY, *op. cit.*, II, p. 401.

[9] *Ibidem*, p. 402.

[10] *The New York Herald and Tribune*, Nueva York, 4 de enero de 1942: "Schubert Sonatas", editadas en discos en la R. C. A., nº 19580.

[11] D'INDY, *op. cit.*, II, p. 406.

[12] DANNREUTHER, *op. cit.*, p. 241.

[13] D'INDY, *op. cit.*, II, pp. 412 *s.*

[14] O'MEARA, *Un salon à Paris: Madame Mohl et ses intimes*, París, 192...

[15] Z. JACHIMECKI, *Fréderic Chopin et son oeuvre*, París, 1930, cap. 7.

[16] El *Hexameron*, incluído en el catálogo de obras de Liszt bajo su nombre (Op. 177, de 1837), consiste en una serie de variaciones sobre la "Marcha de los Puritanos", compuesta por seis pianistas que tocaban simultáneamente en seis pianos, cinco de ellos de cola y uno de media cola, el de Chopin. El *Hexameron* se titula como "Morceau de Concert. Grandes variations de Bravoure sur la Marche des Puritains". Los pianistas fueron Chopin, Liszt, Thalberg, Pixis, Herz y Czerny.

[17] CHANTAVOINE, *op. cit.*, p. 163.

[18] JACHIMECKI, *op. cit.*, pp. 156, 164, 180, 200, 207, 227. MASON, *op. cit.*, pp. 226, 240 *s.*

[19] Sobre los elementos estilísticos en estas danzas, *vid.* BUECKEN, *op. cit.*, p. 177.

[20] JACHIMECKI, *op. cit.*, p. 75.

[21] *Ibidem*, p. 85.

[22] BUECKEN, *op. cit.*, p. 179.

[23] BIDOU, *op. cit.*, p. 158.

[24] V. M. de GIBERT, *op. cit.*, p. 91.

[25] BIDOU, *op. cit.*, pp. 87 y 93.

[26] D'INDY, *op. cit.*, II, p. 407.

[27] E. A. HULL, *Modern Harmony*, Londres, 1914, cap. VII (trad. esp. de Adolfo Salazar, Madrid, 1915).

[28] COMBARIEU, *Hist. de la Mus.*, III, p. 140. DANNREUTHER, *op. cit.*, pp. 266 *s.*

[29] LISZT, *op. cit.* BAUDELAIRE, *Curiosités Esthetiques:* "Dans sa delicieuse étude sur Chopin, Liszt met Delacroix au nombre des plus assidus visiteurs du musicien-poëte, et dit qu'il aimait à tomber en profonde rêverie aux sons de cette musique légère et passionée qui ressemble à un brillant oiseau voltigeant sur les horreurs d'un gouffre" (p. 314 de la edición de La Pléiade, París, 1938).

[30] En sus *Pièces caractéristiques*, sus numerosos *Estudios* y otras como sus Fantasía, Introducción y Final para la mano izquierda sola, a más del curioso "Estudio en movimiento semejante y perpetuo para las dos manos". Charles Henry Valentin Morhange, llamado Alkan, nació en París en 1819, muriendo en esa capital en 1888. Fué discípulo del Conservatorio.

[31] Para los "Estudios" anteriores de Liszt, *vid.* DANNREUTHER, p. 262 y CHANTAVOINE, p. 107. De las series de *Etudes d'execution transcendante*, la primera se compone de doce, seleccionados entre los "24 Grandes Etudes" de 1837-38. La revisión data de 1851. En ella se incluye la *Mazeppa*, de 1839. Los otros doce parece que no fueron escritos. La segunda serie es la de los estudios "d'après" Paganini, revisados también en 1851. Entonces toman el título de *Grandes Etudes* de Paganini.

[32] El poema sinfónico de Liszt *Les Préludes* fué compuesto primeramente en 1848, como introducción a la obra coral *Les Quatre Elements*, sobre un texto de Joseph Autran (1, *La Terre;* 2. *Les Aquilons;* 3. *Les Flots;* 4, *Les Astres*), que figura con el nº 573 de obra en el catálogo de Humphrey Searle. Los temas principales de la obra ofrecen en el preludio orquestal. A comienzos del año 1850, Liszt revisó la obra "acomodándola" al poema de Lamartine. Primera audición en Weimar, bajo la dirección de Liszt, en febrero de 1854. Una canción de Béranger musicada por Liszt hacia 1848 contiene alguna idea que luego utilizará en *Les Préludes*. Un tema de esta obra fué utilizado también por Liszt en el "Morceau de Salon", que escribió para el "Método de los Métodos" de Fétis.

[33] Héctor BERLIOZ, *Mémoires:* "El encanto (de las obras de Palestrina) se debe a las armonías en sí mismas y es enteramente independiente de lo que se llama genio en los compositores, si es que se puede honrar con tal nombre a músicos que gastaron sus vidas en compilar sucesiones de acordes como los que constituyen este pasaje de los *Improperia* (Berlioz cita el que lleva las palabras *"Popule mee quid feci tibi?"*), cap. XXXVIII.

[34] DANNREUTHER, *op. cit.*, pp. 160, 182.

[35] *Ibidem*, p. 190.

Sobre los grandes *virtuosos*, v. Adolfo WEISSMANN, *Der Virtuose*, Berlín, 1918 (Paganini, Liszt, Rubinstein, Joachim, Bülow, D'Albert, Busoni.)

A. SCHERING: *Geschichte des Instrumentalkonzerts* (1905).

A. VEINUS: *The Concerto* (1944). Con bibliografía.

CAPITULO X

El teatro popular-nacional en la Alemania romántica. Continuidad del género "ópera comique"-"singspiel". Modelos franceses. Españolismo pintoresco. La balada alemana. El elemento sobrenatural. La transición. Benda. Spohr. Weber y el "Freischütz". Marschner. Lortzing. Nicolai. Conradin Kreutzer. Flotow.

Richard Wagner. El músico al servicio del poeta. Nacimiento de Wagner. La batalla de Leipzig. Discusión sobre la posible ascendencia semita de Wagner. Discusión sobre la paternidad de Wagner. Las familias Wagner y Geyer. Luis Geyer, actor y escritor dramático. Profesión teatral en la nueva familia Wagner. Infancia teatral de Ricardo Wagner. Sus primeros estudios. Influencia de su tío Adolfo Wagner. Estado precario de las orquestas alemanas en las primeras décadas del siglo. El teatro lírico y sus limitaciones. El "Lohengrin" de Goerres, en 1813. Coetáneos de Wagner. Principales sucesos de la primera etapa romántica. Lecturas de Wagner. Richard Geyer pasa a ser Richard Wagner. Leipzig. Weinlig. Primeros ensayos de composición sinfónica y teatral. Guillermina Schroeder Devrient en "Los Puritanos". Wagner italianizante. Repercusión en Alemania del movimiento francés de 1830. Libretos. Wagner, director de óperas. Minna Planer. "Rienzi". París.

Angustias parisienses. "El Buque Fantasma". Tannhäuser". Entusiasmo por Meyerbeer y frialdad posterior. Inquietud política en Alemania. 1848. Bismarck. Ascenso de Alemania como nación. Necesidad de grandes hombres. Repercusiones políticas en "El Anillo del Nibelungo".

Modelos de las primeras obras literarias de Wagner. Primeros modelos operísticos. Friedrich Theodor Vischer y su idea de una nueva ópera alemana. "Lohengrin". La leyenda, preferible a la historia. Leyendas medievales. Erudición y evocación de las leyendas nórdicas. Leyendas alemanas. La voz, entendida como representación del carácter dramático. Transformación del sistema de canto. El motivo conductor en Wagner. Antagonismos. Nuevo concepto de la dirección orquestal. Su pugna con los músicos de Leipzig. Nuevo idioma expresivo y estilístico en Wagner. Valor de la armonía, del timbre vocal y de la orquesta. "Lohengrin" cierra la primera época en la producción wagneriana. Hacia la música del futuro.

EL TEATRO nacional-popular que inaugura en Alemania la etapa romántica del teatro lírico, va a extenderse por toda Europa, durante esta época, con ambas características, nacionalista y popularizante. Como es una consecuencia *romantizada* del género "opéra-comique"-"singspiel" conservará discrecionalmente aspectos que son propios a uno u otro género, pero los motivos en que se inspira en todos los países proceden del repertorio tan amplio de la ópera cómica francesa, que estimula además a los compositores no franceses en el sentido de encontrar elementos expresivos en la orquesta, en congruencia con los argumentos que van a exhibirse en la escena. Desde Diderot, el teatro

"casero", con sus dramas familiares, inspira a los autores franceses de óperas cómicas que, a fin de dar color local a sus episodios, los sitúan en aldeas pintorescas, que pueden estar en los Alpes, como la *Elisa* de Cherubini, o en España, legendaria o contemporánea del autor, como *Fidelio,* de Gaveax o Beethoven; *Alfonso y Estrella* y *El estudiante de Salamanca,* de Schubert; *Preciosa* y *Los tres Pintos,* de Weber, a más de los varios "barberos" que el singspiel alemán prefiere situar en sus propias aldeas. El exotismo orientalista provée de innumerables ejemplos, desde *El rapto en el Serrallo* y la *Zauberflöte, Las Ruinas de Atenas,* los compañeros del *Ali Baba* de Cherubini, las aventuras argelinas y turquescas de Rossini, el prematuro *Abu-Hassan* de Weber, hasta el *Barbero de Bagdad,* de Cornelius, ya cuando el movimiento romántico vuelve la página, y cuyo último acento se encuentra en la Persia a lo conde de Gobineau de *Parsifal.* Las óperas cómicas de ladrones italianos tienen un modelo feliz en *La Caverne* de Lesueur y forman pareja con las óperas "de rescate", entre las cuales la de Favart y Bouilly suministra a Beethoven el argumento de su ópera única. Las aventuras nocturnas en los conventos no son desdeñables y Meyerbeer o Berton las habían utilizado en *Roberto el Diablo* o en *Les rigueurs du cloître,* yendo a parar a *Don Juan Tenorio* y *Margarita la Tornera,* porque la zarzuela española de mediados de siglo se inspira con no menos deleite en los argumentos franceses, aunque estos, en muchas ocasiones son trasunto de alguna peripecia española. *Lakmé,* de Delibes, es un último ejemplo de ópera cómica orientalista. *Carmen,* del españolismo a la moda parisiense importada por Manuel García y la Malibrán, que cantaban fandangos y cachuchas, boleros y seguidillas en los salones de París soliviantando los ánimos aventureros de Mérimée y Gautier. Ambos habían tenido en Byron un ilustre iniciador (en sendos aspectos, oriental y español, pues que España, desde la invasión de los árabes es un trasunto del Oriente); y en el "colportor" bíblico Don Jorgito el inglés[1] un compañero de aventuras que recorre España de la mano de Washington Irving; este, más prendado de Albaicines y Generalifes. Otro de los "clichés" más acreditados es el que da el tono heroico; por lo cual, los episodios basados en la historia nacional, y más si es desgraciada, serán muy favorecidos, según ocurrió con el teatro nacional polaco y ruso, y en el checo o bohemio mayormente.

Una generación que había estado trabajada en Alemania desde los prerromanticismos del Sturm und Drang hasta las narraciones maravillosas de los cuentistas al modo de Arnim y Brentano, encontraría su propio color pintores en la balada con seres sobrenaturales; en las leyendas nórdicas ahora remozadas; en las más próximas del Rin y sus castillos; en medievalismos que pueden inventarse sobre el cañamazo de modelos ilustres. Para completar el color nacional-popular de su teatro romántico, los alemanes necesitaban dos cosas: recurrir al canto popular de sus lieder y de sus cantos de "lieder verein"; después, encontrar en su orquesta un color oportuno, para lo cual

había muchos modelos en la ópera cómica francesa, a algunos de entre los cuales se ha aludido antes. En el mismo momento en que muchos compositores alemanes desperdigados por todo el país se esfuerzan por encontrar un acento nacional en sus singspiele y óperas con recitados, el teatro francés e italiano domina, con mucho, en toda el área germánica. De los grandes nombres, Gluck, Mozart y Beethoven, no es su teatro lo que más entusiasma a los germanoparlantes de comienzos del siglo, y en cuanto a Weigl, Dittersdorf, Peter Winter (de quien Beethoven tomó alguna frase para bordarla con variaciones), Gyrowetz, Benda o Schenk, entre muchos más,[2] ninguno ha logrado sobrevivir, aun cuando en plena época beethoveniana fuesen muy sonoros sus triunfos. Cherubini y Spontini dominaban el ambiente, con Dalayrac, Méhul, Catel, Grètry y, entre los italianos, Rossini sobre todos; Paisiello, Paër y Mayr, que tenía entonces su momento de plenitud.

Aunque el *Fausto* de Spohr* date de 1813 y la *Undine* de Hoffmann sea de 1814, como la tercera versión de *Fidelio,* el teatro nacional alemán no hace su entrada triunfal en el Romanticismo hasta que llega el *Freischütz,* en 1821. Las obras siguientes de Weber completan el cuadro de los gustos favorecidos por la época, pero no igualan a aquella ópera popular. Marschner, Lortzing, Kreutzer y Flotow llevarán adelante los aspectos del teatro medievalista, fantasmagórico, orientalista y españolista, de balada y romance, hasta Ricardo Wagner en quien, todo ello, alcanza su apogeo y su aparatoso crepúsculo; incluso en alguno de los puntos fundamentales de la técnica vocal, de la orquestal y de su cromatismo armónico, inherente al idioma romántico en su plena efervescencia.

Antes de comenzar el siglo, un hombre como Georg Benda, que muere en 1795, muestra la transición del viejo mundo de la ópera cómica a la francesa con su *Medea, Pigmalione, Philon e Theone;* alemán que escribe óperas en italiano para representarlas en París, pero cuyos "melodramas" en la lengua vernácula contienen ya claramente los puntos favoritos en su país: *Der Dorfjahrmarkt, Walter, Der Holzhauer, Lucas und Barbchen,* mientras que *Romeo und Julie* sacrifica a los manes del prerromanticismo elegante e informado. *Der Zauberflöte,* representado en 1791, poco antes de la muerte de Benda, es infinitamente superior a cuanto este músico discreto produjo, incluso en su tono romántico, que no podía por menos de recojer un oído tan fino como el de E. T. A. Hoffmann. Su *Undine* mezclaba la herencia clásica de Cherubini junto a la de Mozart y a la del singspiel más simple y popular, sin que Beethoven dejase de poner una pincelada de esa paleta en su orquesta, así como algunos acentos melódicos. Las pobres operitas de Franz Schubert vienen entonces, entre 1813, en plena adolescencia, con *Des Teufels Lustschloss,* a *Fierabras* y *Rosamunda von Cypern,* en 1823; esta última, de una poetisa, Helmine von

* Texto de J. B. Bernard basado en las novelas de Klinger cuyo drama *Sturm und Drang* dió nombre a ese movimiento.

Chezy, que redactó también el libreto de la *Euryanthe* de Weber. Ni sus quince intentos (algunos no terminados) teatrales añaden nada a la gloria de Schubert ni suponen gran cosa en el teatro romántico alemán incipiente, que ya había alcanzado su más resonante triunfo por estos años y que Schubert conocería sin duda; pero a lo menos alguna página orquestal destinada a preludiar obritas como *Rosamunda* dan al romanticismo alemán uno de sus perfumes más exquisitos.

Cuando Spohr estrenó en Praga su *Faust,* en 1816, Schubert había abocetado ya alguno de sus singspiele, entre ellos *Die Beiden Freunde von Salamanka.* Mientras Weber da en Berlín el *Freischütz,* Schubert está escribiendo la música de *Alfonso und Estrella.* Se ha presentado reiteradamente a Spohr como un precursor del teatro romántico alemán, pero sus obras carecen de verdadero sentimiento popular, aunque apele reiteradamente al elemento romancesco nacional, con todo su repertorio de enanos, espíritus, duendes, castillos en ruinas y jóvenes asesinadas a la luz de la luna. Su paso, noble y tranquilo, le aproxima a Cherubini, aunque hay en su orquestación y en su melodía pasajes que, sin sistema ni coordinación, se adelantan a fórmulas, muy explotadas después, en la que radica buena parte de la gramática romanticista.

Un acierto tan completo como el del *Freischütz* asombra, después de la inseguridad de criterio de su autor en las obras anteriores; todas ellas, sin embargo, realizadas sobre libretos perfectamente al gusto del tiempo naciente: *Das Waldmädchen, Peter Schmoll und seine Nachbarn, Rübezahl, Silvana, Abu-Hassan,* que Weber escribe desde 1800, a los catorce años de edad, y 1811. Diez años siguen en los cuales Weber trabaja en tres obras, dos de las cuales termina en 1820: *Der Freischütz* y *Preciosa,** basada en *La Gitanilla* de Cervantes, al paso que *Die drei Pintos,* también de ambiente español, se queda sin terminar, y sin que la "restauración" que le hizo en 1885 Gustav Mahler sirviese para darle vida. Los consejos del Abate Vogler parece que fuesen eficaces. A él se atribuye el nuevo estilo que muestra Weber en aquella obra sentimental, popular y fantasmagórica, donde las páginas de tan vivo color orquestal alternan con las romanzas del género "ingenuo y sentimental", grato a Schiller... y a los alemanes del nuevo siglo. La desgracia de Weber fué su triunfo. Quiere picar más alto en una ópera medievalista, trovadoresca, con sus castillos y sus caballeros y sus desfiles cortesanos. Weber se había resentido de la acusación de haber plagiado canciones populares y ahora quiere mostrar la nobleza de su inspiración aristocrática en la *Euryanthe* que Helmine von Chezy le confecciona y en la cual, distanciándose de procedimientos popularistas, va a suprimir toda parte hablada y a dar a la música una continuidad en la cual la orquesta asciende de categoría, aunque, salvo en

* Weber utilizó en esa obra temas auténticamente españoles (en el ballet, nº 9 y en la overtura) que le proporcionó el bibliotecario de Dresde, Ebert.

la overtura, no pueda rivalizar con las páginas tan vivas de color del *Freischütz.* Los modelos franceses e italianos, de Cherubini a Méhul y Paër, se dejan sentir, más en el concepto de la escena que en la orquesta. Sin duda precisaba volver a la leyenda nacional, a la balada romántica. Faltaba a Weber un argumento de gnomos y trasgos, entre escenas de gran espectáculo, y van a proporcionárselo, para que lo estrene en Londres, secándolo de un viejo "roman" francés, *Huon de Bordeaux.* El *Oberón* contiene alguna de las mejores páginas de Weber, en la orquesta tanto como en la escena; sobre todo sobresale en la dinámica de la acción musical, que adelanta a Weber sobre sus sucesores inmediatos y le pone en contacto con el Wagner relativamente avanzado de *Lohengrin,* hasta entonces más relacionado con el teatro de Meyerbeer, sin que algunas páginas de *Rienzi* y *Tannhäuser* dejen de acusar la influencia de aquél.

Poco antes de *Oberón,* que Weber termina a punto de extenuación y que le acarrea la muerte, la *Jessonda* de Spohr conmueve todavía en el medio provinciano de Cassel, cuando *Euryanthe* se estrenaba en Viena. Spohr da en esa obra lo mejor de su talento operístico; las obras que siguen le muestran ya en decadencia. *Der Alchemist* es de 1830 y *Die Kreuzfahrer* alcanza hasta 1845, el año que se estrena en Dresde el *Tannhäuser.*

Heinrich August Marschner, casi diez años más joven que Weber y que le sobrevivió no menos de treinta y cinco (1795-1861) es, puede decirse, su heredero directo, cronológicamente a lo menos; también en algunos aspectos entre caballerescos y supernaturales de sus libretos, como el de *Hans Heiling,* que se estrenó en Berlín en 1833, con un libreto de Eduard Devrient desdeñado por Mendelssohn. No hace muchos años era posible escuchar esa ópera, la obra maestra de Marschner, en los teatros populares de Berlín, para notar, con curiosidad, algunos giros que Wagner recogerá en *El buque fantasma.* Marschner, hombre notable, gran viajero, músico excelente en las distintas ramas del arte, había sido kappellmeister adjunto, con Weber y Morlacchi, en la Opera de Dresde, puesto que abandonó al morir Weber, pasando en 1827 a Leipzig con un cargo análogo. Allí estrenó su ópera *Der Wampyr,* drama sombrío y repugnante, al estilo de las "novelas negras" de la Inglaterra prerromántica, pero que obtuvo un éxito resonante. Tan grande, que trasciende hasta la propia Inglaterra, en agradecimiento de lo cual Marschner escribe otra ópera, que debía de haberse estrenado en el teatro del Covent Garden, cuando este se incendió. Interesado por la literatura inglesa, Marschner escribió por entonces una obra basada en la *Ivanhoe* de Walter Scott, que se arregló él mismo, y que con el título de *Der Templer und die Jüdin* se estrenó en Leipzig en 1829. La música era buena, fresca y llena de color pero el libreto era malo y causó su ruina.

La fama de Marschner se basa en el *Hans Heiling,* no superado por el resto de su producción. Gustav Albert Lortzing, un poco más joven que aquél,

(Berlín, 1801-1851), era hijo de un actor, cuyo constante desplazamiento impidió al joven Alberto seguir una educación normal; en cambio, el contacto diario con la escena y la vida de teatro le proporcionó, como a Ricardo Wagner, un sentido práctico en este oficio, importante por sus relaciones con el público, al que no dió sino lo que buenamente pudo, pero al que no pidió tampoco demasiados esfuerzos. Las óperas de Lortzing apenas pasan del nivel del singspiel de las primeras décadas del siglo, que después de Schenk tenía ya un valor de cierta altura. Las primeras obras de Lortzing vienen muy poco después de *Hans Heiling* y la primera de ellas, *Die beiden Schützen*, en 1837, se acuerda del placer que los alemanes sienten por los asuntos de caza, con la ventaja de que permiten utilizar en la orquesta los sones melancólicos de la trompa lejana, o las alegres fanfaras de los cazadores que sobre la escena cantan como en la "chorverein". Del mismo tiempo que ella es la ópera, o más bien opereta, que hizo la reputación de Lortzing y todavía sigue escuchándose en todos los teatros provinciales de Alemania: *Zar und Zimmermann*. Otra caza sobrenatural seguirá en 1842, la *Wildschütz*, y tres años después una nueva *Undine*. Famoso en todo el país de lengua alemana, Lortzing fué invitado a dirigir el teatro "An der Wien", de tan ilustre historia, en la capital austríaca, y para él escribió una de sus últimas obras: *Der Waffenschmied*, en 1846. Todavía en 1849 estrenó con éxito en Leipzig un *Rolandsknappen*, "el escudero de Rolando"; un par de años después, Lortzing, de genio fácil y amable, muere. Su técnica era endeble, pero su vena lírica venía de lo popular, a lo cual mezclaba en una dosis oportuna cierto bies humorístico, muy gustado entre los públicos inocentes, para agradar a los cuales exageraba a veces ese aspecto cómico, conforme la ocasión lo demandaba, desde la orquesta o desde la escena, componiendo, dirigiendo, cantando, haciendo los papeles cómicos de sus propias obras, como en los buenos tiempos del teatro medieval y renaciente. Lortzing era un "hombre de teatro"; conocía todos sus recursos, y no dejó de practicarlos. Lo que consiguió con eso fué dar al singspiel un aspecto del que carecía hasta entonces, y era el aspecto bufo, que el pueblo alemán echaba de menos desde los singspiele cómicos al estilo del *Dorfbarbier* de Schenk y el *Doktor und Apotheker* de Ditters von Dittersdorf; desaparecido, casi, de la escena porque no se disponía de cantantes adecuados, como los que crearon la ópera-bufa italiana. El singspiel se hacía así más popular que antes, pero en un nivel superior al de la vieja época. Con todo, no alcanzó el del teatro popular al modo del *Freischütz*, manteniéndose entre medias. Los personajes de Lortzing están perfectamente entendidos como caracteres vocales, lo cual es propio del teatro italiano. Todos ellos se mueven en una corriente melódica fresca y abundante, sin complicaciones armónicas o instrumentales, y sin que por eso la orquesta de Lortzing fuera gris ni sin carácter. En gran parte, la ópera cómica nacional del centro de Europa deberá mucho a Lortzing en este aspecto de sus personajes cómicos,

no olvidados por los zarzuelistas españoles de mediados del siglo, quienes tenían para ello otra razón histórica: la del "bobo" en la comedia del siglo de oro y la alternativa entre pasajes cómicos y serios en la vieja zarzuela. Al introducir el género en boga en Europa y darle el viejo nombre prestigioso convenía adornarlo con las galas de lo tradicional, aunque el caso fuese, en rigor, mucho más sencillo.

Fuera de la overtura a *Las alegres comadres de Windsor* se conoce muy poca música de Carl Otto Nicolai (1810-1849), cuya corta y agitada vida es de un color netamente romántico, un poco en el tono de la de Berlioz. Nicolai comenzó su carrera de operista escribiendo obras de carácter histórico: *Enrico secondo, Il Templario, Rosmonda d'Inghilterra,* y otras que estrenó en Italia. En 1841 fué a Viena en calidad de kappellmeister del teatro oficial de óperas y en 1842 fundó los "Conciertos Filarmónicos", a fin de dar unas audiciones de las sinfonías de Beethoven mejores de lo que era entonces corriente. Alguna ópera de su etapa italiana ve la luz en Viena traducida al alemán con títulos tan pomposos como el de *Die Heimkehr des Verbannten,* que en italiano se llama solamente *Il proscritto. Las alegres comadres de Windsor* vieron la luz escénica en Berlín en 1849, el año en que Nicolai moría de un ataque apoplético. Cuando la ópera se estrenó en Viena se le añadieron esos trozos de virtuosidad vocal de Proch que algunas veces escuchamos en la "lección de canto" de *El Barbero de Sevilla.* En 1864 la operita se tradujo al inglés, dándosele el título, más respetable, de *Falstaff,* aunque no más auténtico. Nicolai, hombre curioso, fué además un gran bibliógrafo. Reunió una valiosa biblioteca musical, con abundantes manuscritos, principalmente italianos, que legó a la Biblioteca Imperial de Berlín. En sus óperas, Nicolai debe mucho a Weber y a Lortzing; a este, por su concepto de la nueva ópera cómica alemana, en la cual utiliza un sistema de recitativo casi hablado que hace del idioma alemán algo tan fácil y ligero como el italiano, lo cual parece un milagro, recordando que *La Cenerentola* apenas pudo representarse en Viena en su traducción tudesca, porque no hubo manera de amoldarla a la chispeante lírica rossiniana. No en balde había estado Nicolai en Italia por bastante tiempo. Ese recitativo suyo es una consecuencia que él logra con autenticidad, no con un simple traslado, de la misma manera que sus trozos de conjunto, tan habituales en la ópera italiana, van a tener en la suya oportunidad y razón de ser.

La gran época del teatro nacional-popular de la Alemania romántica que había comenzado con *Der Freischütz* termina prácticamente con las *Lustigen Weiber;* pero el ejemplo de esta no tardaría en rebrotar con gentes de tan buena calidad musical como Cornelius en su *Barbero de Bagdad,* y en otros más recientes. Walter Goetz (1840-76) da una versión de la shakespiriana tarea de *The taming of the Shrew, Der Widerspäntigen Zähmund,* mientras que *Der Corregidor* de Hugo Wolf (1860-1903) prolonga, como los anteriores, algunos tópicos románticos hasta una hora avanzada.

Unas décadas antes, el teatro de Conradin Kreutzer (1782-1849) pertenece a la etapa cherubiniana que él prolonga en Alemania con su *Conradin von Schwaben* (1812) y una *Libussa*, de 1822, que otro ingenio va a hacer célebre en el teatro nacional-popular bohemio. Su *Nachtlager in Granada*, de 1834, pasa por ser su mejor obra, en el españolismo romántico a la moda, mientras que *Der Verschwender* lo sigue, con sus hadas y duendes. Entre sus dramas líricos, el titulado *Cordelia* gustaba mucho en Francia. Fétis pondera su originalidad, que no resulta hoy muy fácil comprobar. Finalmente, la "ópera para las familias" como se había dicho de las de Weigl, Winter y Lortzing, tiene en el Freiherr Friedrich von Flotow (1812-1883) el músico dulzarrón y sentimental que hizo verter las lágrimas de las burguesitas parisienses con mayor abundancia aún que las alemanas, porque Flotow hizo casi toda su carrera en París, a donde se trasladó en 1827 y la mayor parte de sus óperas están en francés, salvo alguna, por excepción, como *Rübezahl*, que ya había puesto en música Carl von Weber. Sus óperas más famosas, *Stradella*, estrenada en el Palais Royal de París, y *Martha*, entre 1844 y 1847, habían sido preludiadas por un *Le Naufrage de la Méduse*, en 1839. El cuadro de Gericault sobre ese tétrico asunto llenaba de admirativo terror a los contempladores de la pintura romántica en los "salons" parisienses, comentados por Baudelaire con singular ojo crítico y la mejor literatura sobre el arte de pintar que puede leerse hoy todavía. Las últimas óperas de Flotow, todas ellas del género "ópera-comique" más tradicional, llegan hasta 1876. Entre tanto, el arte lírico y dramático alemán había conocido ya sus momentos de mayor esplendor. Ricardo Wagner, en efecto, había nacido meses después de Flotow y murió el mismo año que él. Pero, entre ambos hay una distancia grande como un mundo. Una sola obra, fuera de las que, como las anteriores, pertenecen al teatro nacional alemán, merece mencionarse, porque es la obra de un gran espíritu, aunque se resienta de la falta de experiencia escénica. Es la *Genoveva* de Roberto Schumann, drama en un acto sobre un libreto caballeresco de Hebbel, en un tono del más señalado romanticismo por ambas partes, letra y música. La tragedia de Hebbel data de 1840. La música de Schumann de 1850. En este año, que parte en dos el siglo romántico, Liszt dirige en Weimar el *Lohengrin* de Wagner. Es una fecha a señalar, porque le quedan pocos años de auge al Romanticismo y diez años más tarde la reacción contra él se declara, precisamente con el entonces joven colega de Roberto Schumann: Johannes Brahms.[3]

Miguel Angel firmaba sus grandes frescos de la Sixtina como "escultor". Wagner se creía dramaturgo. Sus exégetas hacen de él, desde su juventud, un modelo de "poeta dramático", que sería el "elemento masculino" en su creación, coyunda en la cual la música sería el elemento femenino.[4] La mú-

sica de Wagner era, según él y ellos, lo secundario; el drama lo principal. La tragedia de Wagner consiste en que lo que perdura de su obra es su labor de músico, a lo menos en gran parte. Como dramaturgo o poeta dramático, apenas si pervive una sola página, y ya en sus tiempos, cuando enviaba el manuscrito de *La Walkyria* a Schopenhauer, este no pudo evitar un comentario burlón al indicarse allí que el telón cae ("¡ya era hora!", "höchste Zeit!" escribe el ceñudo filósofo) [5] para quien tanto "Weltschmerz" resultaba excesivo fuera de la Filosofía. Si el arte dramático de Wagner se mantiene en la escena es simplemente porque sirve de soporte a la música; pero ésta, cuando no es un mero episodio subordinado a una acción precaria, vive por sí sola. Ya no es necesario hablar de Wagner en el tono inflado y de ínfulas trascendentes con que se le comentaba aún hace pocas décadas. Hoy puede verse a Wagner en un plano que no es mucho más elevado, dramáticamente, que el de Spontini o Meyerbeer; y en cuanto a su poesía, no parece que pueda considerarse superior a la de los dramas de Zorrilla. Estos sacan a los wagnerianos la ventaja de que se pasan bastante bien sin música alguna. La escena que Wagner requiere, en sus obras centrales como la Tetralogia o *Tristán*, es mucho más simple que la de los músicos mencionados, lo cual no deja de ser, a su vez, una ventaja desde el punto de vista de la practicabilidad; de la supervivencia en las tablas, por lo tanto. La propaganda política alemana, que vió en Wagner la contrafigura artística de Bismarck, oscureció en honor suyo a Meyerbeer, Berlioz y Liszt mismo, de quienes procede en derechura como músico, al paso que hereda del teatro lírico alemán el tono romántico, ya que no el popular. Nietzsche podía discutir a Wagner su calidad de alemán por la sangre, aunque entrase en ello cierta disposición de ánimo. Para las gentes latinas, Wagner parece ser alemán hasta sus últimas raíces, aunque es cierto que artistas de origen semita, sea Brahms, cuyo semitismo es seguramente falso, aun cuando la política wagneriana del Tercer Reich decretase que fuese verdadero, sean Mahler o Schoenberg, en quienes esa procedencia es más cierta, nos parecen asimismo a nosotros de un germanismo radical. El problema nos interesa menos a las gentes latinas que a los alemanes mismos, porque en ellos es piedra sillar de su política de agresión; pero no deja de ser divertido que cuando quieren cerrar los ojos y los oídos lo hagan aun en casos en los cuales, como en el de Wagner, haya tantas probabilidades respecto de su origen semítico como en contra.

Ricardo Wagner nació en el barrio judío de Leipzig, el Brühl, el mercado de los peleteros, el 22 de mayo de 1813 en la casa del "León Rojo y Blanco", reconstruída después.[6] El tiempo era de calma, desde unos años atrás, pero no por mucho tiempo, pues que las guerras con Napoleón iban a encenderse con inmensas consecuencias para la nación alemana y para su política nacional. Veinte días antes de nacer Wagner, Napoleón había derrotado a los ejércitos ruso y prusiano coaligados en Lützen y el día veinte comenzaba la batalla

de Bautzen, a unas noventa millas de Leipzig. La madre de Ricardo, a quien le molestaba hablar de su familia, disimulaba su nombre de Bertz,[7] sospechoso de hebraísmo, escribiéndolo Pätz o Paetz.* Pero los biógrafos oficiosos del músico, siguiendo cierta sugestión de este, dan a entender que la supuesta ascendencia de Juana Rosina Bertz, atribuída a un panadero de Weissenfels, no era sino una amable ficción donde se disimulaba la paternidad real, que recaería sobre el príncipe Federico Fernando Constantino de Weimar; lo cual es indudablemente mucho más bonito, aunque el honor de la familia quede en entredicho. Por otra parte, además, el posible semitismo de Juana Rosina parece confesado por su propia imagen, de la cual es conocida una pintura que la muestra a los sesenta y cinco años de edad y en la cual el perfil de Ricardo no parece dudoso.[8] Entre bromas y veras, Wagner atribuía sus cambios de humor a la presencia o represión de la parte judaica que pudiera haber en él.[9]

No parece que esté muy lejana de la que el joven cómico Luis Geyer, muestra, con su gran boina de terciopelo, popularizada en los retratos de Ricardo. En diferentes ocasiones, este confesaba sus vehementes sospechas acerca de su descendencia directa del cómico, mientras que en otras la ponía en duda, sin negarla abiertamente. Con ello, los biógrafos oficiales de Wagner como Houston Stewart Chamberlain, Carl Fr. Glasenap o el Dr. Ströbel, entre otros, se sitúan en su negativa, frente a quienes más decididamente afirman, bajo el testimonio mismo de Ricardo, que Luis Geyer y no el oficial de policía Karl Friedrich Wilhelm Wagner habría sido su verdadero progenitor. Quien más abiertamente lo asegura es Federico Nietzsche, que había visto el primer original de las Memorias de Wagner cuya línea inicial comenzaba diciendo: "Soy hijo de Luis Geyer". Félix Mottl, entre otros, lo vió también, y así lo declaraba a la altura de 1904 a los críticos musicales de Nueva York; pero Nietzsche se lo había dicho mucho antes a su propia hermana, Elisabeth Foerster Nietzsche, en unos años en los que no podía sospecharse que el filósofo hablaba con ira de su admirado Ricardo, al que, tiempo después, bajó de su pedestal. Un hecho elocuente es el retraso con que el niño Ricardo, nacido en mayo, fué bautizado (el 16 de agosto). Geyer, que durante el año anterior había estado en Leipzig y visitaba a la entonces joven actriz en ausencia de su marido, cuyas obligaciones policíacas le alejaban por las noches del domicilio conyugal, —según explica otra biógrafa, Guillermina Hartwig—,[10] no se hallaba presente en la capital sajona en los días del bautizo. No mucho después, cuando Juana Rosina estuvo en condiciones de viajar, y a pesar de que la situación bélica era aún más peligrosa en Teplitz que en la capital, fué a juntarse con Geyer, cuyo oficio le retenía en el famoso balneario, a fin de que conociese a Ricardo. Un nuevo retoño de Juana Rosina vendría al mundo en febrero de

* Otras ortografías: Pertz, Bertz, Berthis, Peitz, son incorrectas, según Newmann.

1815, esta véz por mediación no puesta en duda de Luis Geyer. Cuando tiempo adelante Ricardo escribe a su hermana menor, Cecilia, respecto a sus padres, lo hace mencionando explícitamente a "nuestro padre Geyer". Las cartas a Cecilia se publicaron no sin escándalo; pero, en cambio, los biógrafos oficiales en sus primeras ediciones procuraron pasar en silencio el nacimiento de Cecilia, así como no dijeron palabra acerca del retraso en el bautizo de Ricardo.

La guerra precipitaría las cosas. Seis meses después de nacer Ricardo, llegaba hasta Leipzig. Las calles estaban llenas de muertos. Karl Friedrich tenía la obligación de recojerlos. Atrapó un tifus y se murió él también. Juana Rosina se quedaba en el desamparo, con no menos de siete niños que mantener. Pero Luis Geyer, que tenía la *guilty conscience*, sin duda, y que quería pagar su deuda o su culpa (de ambas maneras puede traducirse *eine Schuld zu verbüssen)* con la actriz, le propone ipso facto contraer matrimonio.[11] Ella acepta, y en agosto de 1814 ya están casados. Wagner padre había muerto en noviembre del año anterior, en el que había nacido Ricardo. Tenía entonces cuarenta y tres años y una figura poco esbelta, la cual heredó Ricardo según algunos testimonios, en cuya torcedura que lo hacía aparecer medio jorobado, con la enorme cabeza saliéndole de los hombros, ven aquellos la mejor muestra de la legitimidad del músico. Geyer tenía diez años menos y era un galán esbelto. Juana Rosina, con sus siete hijos, tenía solamente un año más que Geyer.* Por varios años fueron felices. No por muchos, pues que Geyer moría el 30 de septiembre de 1821. Un hermano menor de Luis recoje al niño Ricardo a fin de educarlo, y el niño, hasta la edad de catorce años, está registrado en las escuelas como Richard Geyer.

No porque careciese de parientes paternos, es decir, de la familia Wagner, que no eran gente desdeñable. Antes de hablar de ellos preisa recordar la frase incisiva de Nietzsche refiriéndose a Luis y a su progenie cuando decía que "un Geyer es casi un Adler", juego de palabras que literalmente dice que un "buitre" es casi igual a un "águila" pero cuyo significado real es su alusión al semitismo de ambos apellidos. Respecto a todos los retoques que los biógrafos dieron a la realidad del caso, Nietzsche dice que no son sino *fable convenue*, si no peor; pero toda la herencia hebrea que pueda sospecharse en la familia Geyer no pasa de ahí.

En contraposición, fisiognomistas, grafólogos, a falta de mayor evidencia documental, afirman que el parecido de Ricardo con sus tíos Wagner es notable, así como entre los hermanos nacidos de Karl Friedrich, y que en cambio apenas hay alguno entre Ricardo y Cecilia. Dejando aparte lo que concierne a la genealogía materna, de la que hemos dicho cuantó se sabe, es oportuno hacer mención de las dos ramas Wagner y Geyer a fin de que quienes gusten

* Otros biógrafos como Mrs. Burell aseguran que Juana tenía 38 años cumplidos cuando nació Ricardo.

sacar consecuencias puedan hacerlo con mejor conocimiento de causa. El árbol genealógico de los Wagner ha logrado alcanzar hasta un cierto Samuel Wagner, hijo de un maestro de escuela procedente de Tammenhain, que vivió entre los años 1643 y 1705.[12] Su hijo Emmanuel (1664-1726) fué también maestro de escuela en Kühren cerca de veintitrés años. Su segundo hijo, otro Samuel, heredó la predisposición pedagógica familiar, ejerciéndola en Müglenz; pero su hijo Gottlob Friedrich parece que se dedicó en Leipzig al estudio de la Teología, si bien se casó allí con la hija de otro maestro. De este matrimonio nacen varios hijos: Karl Friedrich Wilhelm, que es el padre oficial de Ricardo, nacido el mismo año que Beethoven (junio de 1770); Gottlob Heinrich Adolf (1774-1835), el filósofo que interviene importantemente en el desarrollo intelectual de Ricardo y una hija, Federica, cuya fenomenal barbilla se hizo proverbial en la familia porque es un rasgo que distinguió inconfundiblemente al compositor. Como el apellido Wagner es muy común en Alemania, se ha enredado un tanto la carrera universitaria del padre Karl Friedrich. Este se casó en 1798 con Johanna Rosine Paetz, de cuyo matrimonio nacieron nueve niños: 1. Alberto, cantante y director de escena, que tuvo tres hijas: Juana, cantante que llegó a ser famosa; Francisca, casada con el compositor Alejandro Ritter, cuya madre protegió generosamente a Ricardo; María, casada con un comerciante. 2. Carlos Gustavo, muerto a los cuatro meses. 3. Rosalía, actriz. 4. Carlos Julio, de profesión orfebre. 5. Luisa, actriz, que se casó con el editor de Leipzig muy conocido Federico Brockhaus. 6. Clara, cantante de ópera. 7. María Teresa, que murió en plena infancia. 8. Otilia, casada con el filólogo Hermann Brockhaus, hermano del anterior. 9. Ricardo, o sea Wilhelm Richard.

Por su parte, la familia Geyer proviene, como más antiguo conocimiento, de un artista que al comenzar el siglo XVIII era músico municipal en Eisleben. Se llamaba Benjamín Geyer y uno de sus hijos del mismo nombre fué organista en la misma población. Hijo de este fué Gottlieb Benjamín (1710-62) que estudió música y filosofía en Leipzig y que tal vez recibió lecciones de órgano del propio Juan Sebastián Bach.[13] En 1750, el año de la muerte del gran "cantor", era organista y "cantor" también de la iglesia de San Nicolás. Un hijo suyo, Christian Cottlieb, se dedicó a la profesión de jurista. Su segundo hijo fué Ludwig Heinrich Christian Geyer (1779-1821) el marido de Juana Rosina y padre adoptivo de Ricardo. Su hermano menor, que se llamaba también Karl Friedrich, como el policía, es quien recoje a Ricardo apenas muere Luis. Desde 1805 este era actor profesional, con cuya tropa recorría las ciudades alemanas en una compañía ambulante. En 1809 entró en otra, más importante, dirigida por el italiano Franz Seconda que actuaba en Leipzig y Dresde, alternando con otra compañía operística de su hermano Joseph, en la cual iba a entrar como director Weber, en 1817. Cuando la compañía dramática de Franz Seconda actuaba en Leipzig, Luis Geyer era huésped de la

familia Wagner. Al casarse con Juana Rosina al año siguiente de nacer Ricardo, Alberto, que tenía entonces catorce años, fué enviado a una escuela de Meissen; las dos niñas Rosalía y Luisa van a Dresde, donde Geyer vivía, y en el otoño se traslada también allí Juana Rosina. El tío Adolfo, amante del drama en el libro, pero no en la escena, vió mal el matrimonio y más tarde lo hacía responsable de la carrera histriónica adoptada por la mayor parte de los hijos de su hermano, desde Alberto hasta Ricardo.

A más de su oficio de actor, Luis Geyer era un pintor de quien se alaba el talento. Dibujaba los trajes que habían de sacarse en escena y era también escritor que compuso varias obras dramáticas, una de las cuales *Der bethlehemitische Kindermord* ("La degollación de los Inocentes") se representó con buen éxito en varias ciudades alemanas en 1821, poco antes de su muerte, y es una especie de autobiografía simbolista que puede leerse en ediciones modernas como la de Reklam. En este año, Ricardo tenía ocho de edad, y aunque el hermano menor de Luis lo llama a su lado a Eisleben, al año siguiente, regresa al hogar materno en Dresde para que en diciembre entre en la Kreuzschule.

Cosas importantes suceden en Alemania en este tiempo, alguna de las cuales debe recordarse. Ricardo Wagner nació cuando el movimiento romántico se había extendido ya por toda Europa. El viejo régimen estaba liquidado, pero más en la superficie de la vida social que en sus raíces; de manera que durante todo el siglo una serie de reacciones se contraponen al espíritu del tiempo. La primera se llamó Napoleón. En Alemania, la reacción en todos sus matices es la recompensa a las guerras de liberación, que comienzan por los días del nacimiento de Wagner y se extienden hasta que el general Bonaparte es encerrado en Santa Elena, meses después de que los ejércitos aliados entran en París, el 7 de julio de 1815. Tras de su victoria, los alemanes ven continuamente ante sí el espectro de la Revolución francesa. Los filisteos van a apoderarse de los puestos de mando al tiempo que aceptan las modas románticas. El pueblo alemán, tranquilo después de tantos años de guerra, prefiere gozar de su bienestar módico. Los ingenios que habían preparado el movimiento romántico se retiran a sus bibliotecas. El arte baja de nivel para ponerse a tono con los filisteos enriquecidos, crecientemente poderosos políticamente. El gran período beethoveniano queda sin día siguiente. La sociedad alemana acude con mayor fruición a la ópera italiana y a la ópera francesa, dominadoras de los teatros líricos. Cuando siente el acicate de lo nacional es a través de la melodía popularista que los autores del teatro romántico alemán ponen por delante, como un escudo, para que les defienda en su empeño de enriquecer su lenguaje musical en sus valores específicos: orquesta, armonía, expresión. Pero el artista alemán, aun en el caso de sus mayores triunfos, vive miserablemente; empresarios y editores se enriquecerán a su costa. Desde Mozart, que murió en la inopia, raro es el músico que no vive del préstamo.

Los ingresos de Mozart en sus últimos años de vida sumaban unos ochocientos *gulden* al año; importa poco cual fuese el valor adquisitivo de aquella moneda; basta saber que el alquiler anual de su casa era de seiscientos *gulden*. Las óperas de Lortzing se representaban con éxito en toda Alemania, pero el autor murió de hambre, y Nicolai, kapellmeister de la Opera de la Corte, en Viena, podía vivir gracias a los avances que le hacía su padre. El mayor éxito del teatro romántico alemán, el del *Freischütz*, que producía a los empresarios treinta mil táleros en las cincuenta primeras representaciones, dió a Weber unos cuatrocientos cincuenta de primeros derechos, aumentados un poco más como regalo, en vista del éxito, entre ellos el envío de cien táleros por parte de los directores del teatro, que habían cobrado treinta y siete mil. El estado de las orquestas y, en general, el de la cultura musical romántica, es en Alemania de tal estrechez en la primera mitad del siglo que sus artistas sueñan con París y Londres, donde son bien pagados, aun cuando la sociedad londinense los separe de sus invitados por medio de un cordón; los haga subir por la escalera de servicio y los camareros no se dignen ofrecerles un refresco. Weber, invitado en casa de Sir George Smart, se asusta cuando tiene que salir a la calle a comer en un restaurant, donde, escribe empavorecido a su mujer, un almuerzo frugal cuesta un par de táleros. Que la música de Beethoven fuese mal comprendida y mal tocada se comprende desde el momento en que los directores, por falta de partituras, dirigían con la parte de primer violín, lo cual comprueba Wagner cuando está en edad de hacerlo. La interpretación de las obras en las orquestas y teatros locales, en cada ciudad alemana, era tan mala como la ejecución material, de lo cual hay abundantes testimonios. Al tiempo de comenzar Wagner su oficio de director de orquesta en las compañías de ópera de Magdeburgo y Riga, pudo darse cuenta de la deficiencia de las versiones, lo cual era corriente en todas partes y llegaba hasta el Weimar de Liszt, prolongándose hasta pasada la mitad del siglo. Un librito de Edward Holmes titulado *A ramble among the Musicians of Germany*, publicado en Londres en 1828, viene a reproducir en plena época romántica lo que otro viajero inglés, Burney, había visto y oído por los años en que acababa de nacer Beethoven. Algunos detalles pintorescos muestran la pobreza de una vida musical que años más tarde, gracias en buena parte a Wagner y sobre todo al ascenso de Prusia como gran nación bajo el "guante de hierro" de Bismarck, va a presentarse como el país musical por antonomasia y a hacer creer al resto del mundo que la Música era un arte alemán. La orquesta ducal de Weimar en 1843 se componía de treinta y cinco músicos en total, con un coro de diez hombres y trece mujeres. El grupo de ballet era notable sobre todo por su discreción: dos hombres y dos mujeres. Liszt consiguió que se representase en Weimar *Lohengrin*, por la primera vez, pero su orquesta se componía de cinco violines primeros, seis segundos, tres violas, cuatro violoncelos y tres contrabajos. Treinta y ocho músicos en total, contando los instru-

mentistas de madera y metal. El número de partiquinos era tan exiguo que el cortejo de bodas fué acompañado... por cuatro personas. Las decoraciones provenían de óperas francesas de Hérold y Boieldieu y el cisne gentil resultó de una complicación mecánica casi insuperable.* La orquesta de la Gewandhaus en Leipzig, en los años juveniles de Wagner, se componía de treinta músicos, poco más o menos, y su dirección estaba encomendada al primer violín. En las demás ciudades alemanas, los músicos eran casi todos aficionados, y si había profesionales eran en gran mayoría viejos que servían para muy poco. Spohr narra en su *Autobiografía* infinidad de casos como el de Frankernhausen, donde en 1810 dirigió la *Creación* de Haydn y la primera sinfonía de Beethoven con un solo ensayo. Verdad es que Beethoven no disponía de muchos más para sus conciertos, en que estrenaba a veces tres o cuatro obras suyas de orquesta, coros y solistas. En Estrasburgo, Colmar, en Basilea, Zurich y Berna el caso oscilaba entre la falta de repeticiones o la inútil sobra de ellas, porque Spohr no conseguía que el conjunto sonase a algo parecido a música. En Friburgo, donde repitió la *Creación*, la orquesta no se oía casi nunca, y, cuando se oía, el resultado "era horroroso". La orquesta que en Colonia tocó la famosa *Jessonda* carecía de alguno de los elementos principales de la orquesta. Sus músicos eran respetables ancianos de sesenta a setenta años de edad, según Speyer lo escribe a Spohr, el autor. Con todo eso, "el teatro estaba lleno; los aplausos fueron terroríficos". Cuando Berlioz fué a Alemania a dirigir en Frankfort, Carlsruhe, Maguncia, Hanover, Leipzig, Weimar, Praga y Dresde, en 1843, año en que Wagner dirigía la orquesta de esta última ciudad, sus experiencias fueron desoladoras; pero tuvo el tacto suficiente para no exteriorizar la impresión que recibía. En Viena mismo, diez años después de la muerte de Beethoven, en la orquesta de la *Gessellschaft der Musikfreunde*, músicos y directores eran, en su mayoría, aficionados. Los cantantes en las compañías de ópera que viajaban por todos los países germánicos estaban en cantidad y calidad a un nivel semejante, lo que explica en gran parte que la gente considerase a las compañías italianas y francesas como cosa del otro jueves. Spohr se quedó muy sorprendido, y alabó mucho a la orquesta real de Munich cuando vió en 1819 que tenía la buena costumbre de dar en cada concierto "una sinfonía entera". En las ciudades menos populosas, el régimen musical seguía la vieja tradición paternal, en la cual era el Gran Duque quien hacía gestos a los músicos y al director para que le siguiesen a él, según su ilustrado criterio. Weber se encontró con eso al llegar a Darmstadt, en 1810, donde se topa con Meyerbeer en casa del abate Vogler. Hasta el Intendente pretendía dictar órdenes a los músicos. Era menester, sin duda, que las cosas

* De la propiedad escénica en el teatro ducal bastará, como muestra, decir que cuando Cristina Hebbel, actriz famosa, representaba el drama de su ilustre homónimo, *Die Nibelungen*, salía a escena con miriñaque. (Cit. por M. von Boehn, *La Moda*, vol. 7, p. 56.)

cambiasen, y cada uno de ellos hizo lo que pudo para ayudar a ese cambio. Quien iba a realizar la revolución en el estado de la vida musical alemana no había llegado todavía, pero no iba a tardar.

El año en que nace Ricardo Wagner, Peter Schlemihl perdió su sombra. Quizá fué un buen augurio para Wagner, que, supersticioso, no dejó de recojerlo, así como la persistencia del número trece en los trances más significados de su vida. Fué el año en que Goerres escribe un *Lohengrin* precursor. Entre 1813 y 1848, el año de las revoluciones que se extienden por toda Europa como consecuencia del antagonismo cada vez más pronunciado entre el espíritu romántico y la política reaccionaria, transcurre la primera etapa de la vida de Wagner; dos años que señalan, el primero, la muerte de Karl Friedrich, su padre; el segundo, la muerte de Johanna, su madre. El primer grupo de obras, desde las de juventud hasta las de la madurez de su genio como músico que suponen *Tannhäuser* y *Lohengrin*, con el primer plan para *Los Nibelungos*, se desarrolla en ese período, al cumplir el cual espera a Wagner la amarga experiencia del desterrado.

Más joven en diez años que Berlioz y Hugo, Wagner nace el mismo año que su gran contrafigura italiana: José Verdi; el mismo año también en el que nace en Rusia uno de los músicos que había de dar tan vigoroso impulso a su primera música nacional: Alejandro Sergievich Dargomijsky. Es cuando nace en España Antonio García Gutiérrez que había de proveer a Verdi de algún argumento para sus óperas. Es el año, también, de las *Poesías* del Duque de Rivas, que muestran abriéndose en España la flor del Romanticismo. Si el joven Wagner hubiera seguido desde sus años tempranos la literatura romántica que le era coetánea, hubiera podido contemplar el nacimiento de obras que, unas, eran obras maestras de la literatura alemana romántica y, otras, aunque no fuesen tan notables, suponían la acentuación de los perfiles que acusan el estilo de la época. Los *Cuentos* de Hoffmann, por ejemplo, llegan en 1814, como *Waverley*. Para que sea un año de contrastes pintorescos basta decir que Stephenson lanza entonces su invento de la locomotora y Pío VII restablece la Inquisición y el Indice, a más de la orden de San Ignacio. 1815 es el año de Waterloo y de las primeras *Canciones* de Béranger; de las de Uhland, también. 1817 es un año memorable. Se festeja en él el tercer centenario de la Reforma luterana y los jóvenes estudiantes marchan para conmemorarlo al castillo trovadoresco de la Wartburg, en las afueras de Eisenach, donde tendrá lugar el episodio de *Tannhäuser*. Y algo más, muy alemán y ya pre-wagneriano: un drama basado en la tradición nacional, el *Rey Ingurd*, de Müllner, ve la luz de la escena y su representación dura no menos de cinco horas. Byron, en ese año, va de Venecia a Roma y publica el *Manfredo*, que todavía iba a resonar en los oídos wagnerianos un cuarto de siglo después, cuando piensa un momento en escribir música para esa obra que tan intensamente agitó a las sensibilidades románticas. El año 1819 es el de *El Mundo*

como Voluntad y Representación, en cuyos abismos cae Wagner al soltarse de los brazos optimistas de Feuerbach, al tiempo de la revolución de 1848 y de sus fracasos. 1821, el año en que muere Luis Geyer, es el del *Freischütz.* Al siguiente, Ricardo entra en la escuela pública de Dresde y hace su primer intento dramático: unos bocetos de tragedias a la manera pseudoclásica de Augusto Apel, que era un amigo del tío Adolfo. Es el año de Heine *(Gedichte),* y de la *Misa en Re.* 1823: *Euryanthe* y *Jessonda.* 1824: la *Novena Sinfonía,* todavía un misterio por algún tiempo. Cierto Humann, con quien el muchachito Wagner leía a Cornelio Nipote, le da algunas lecciones de piano que, si no van a servirle de gran cosa en lo sucesivo, por el momento le permiten tocar, de oído, la overtura del *Freischütz.* Sus dos hermanas Clara y Rosalía aparecen en las tablas líricas, la primera en *La Cenerentola,* la segunda en *Preciosa.* La vocación de la familia está afirmada. Un condiscípulo de la Kreutzschüle muere en 1825 y Ricardo es quien hace la poesía para el duelo. Los siete últimos cuartetos de Beethoven llegan entre 1825 y 1827: misterio también impenetrable, en una época en la cual Spohr seguía creyendo que era "él" quien tocaba los cuartetos, propios o ajenos, y que sus colegas "le" acompañaban. Entre tanto, Wagner traduce varios fragmentos de la *Odisea* y se pone a aprender el inglés. Weber muere en tierra inglesa, donde *Oberón* ve la luz. En el otoño, como Rosalía encuentra mejor contrata en Praga, la familia la sigue. El niño se queda en Dresde; pero Johanna vendrá más tarde por él; el viaje a través de las montañas de Bohemia se queda para siempre grabado en su imaginación. En Praga conoce a gente de interés. Alguien pone en sus manos los *Cuentos* de Hoffmann. Ya tiene catorce años. Lee y le hace viajes a pie en los que, como Schumann y las gentes de su generación, los muchachos alemanes toman tan íntimo contacto con su tierra. Es el último año en que Ricardo se firma como Richard Geyer. Por la primavera abandona la Kreutzschüle y en diciembre está en Leipzig, donde va a entrar en la escuela de San Nicolás. Más importante que ella, será ahora el influjo que ejercerá sobre el adolescente su tío Adolfo, el filósofo. 1827: la traducción de Simrock del *Poema de los Nibelungos* aparece en este año. 1828: algo importante: Ricardo, que ahora se llama Ricardo Wagner, escucha por primera vez una sinfonía de Beethoven en los conciertos de la Gewandhaus. También la overtura de *Egmont.* Ricardo decide secretamente dedicarse a la música. Pide en la biblioteca circulante que tenía Federico Wieck un tratado del *Generalbass* y adquiere su primera deuda. Es, pues, un año muy significativo. Con lo que aprende es capaz de abocetar una Sonata para piano, un cuarteto, algún trozo vocal. En 1829 escucha a Guillermina Schroeder-Devrient, que entonces tenía veinticinco años, en su papel de *Fidelio.* El drama, musicalmente concebido, el sujeto dramático a través del carácter vocal, se presenta ante su imaginación. En el teatro donde trabaja Rosalía le dejan que entre y salga. Dan allí Shakespeare y Schiller. Cantan además *Der Vampyr*

y *El templario y la judía,* de Marschner, *Masaniello,* de Auber. Dorn, el director de la compañía, joven de veintitantos años, se interesa por el muchachuelo, tan lleno de fuego que cuando 1830 llega y Leipzig acusa el reflejo de la revolución parisiense, Wagner se cree no menos que un revolucionario también. Su ilusión durará todavía dieciocho años más. Es, por lo pronto, un revolucionario en la música, y lo demuestra transcribiendo para piano la *Novena Sinfonía,* más bien para su propio uso, y escribiendo una Overtura (en *si bemol)* que Dorn ejecuta y que hace reír a la concurrencia. Wagner ya está sellado. Cuando en 1831 entra en la Universidad y pide lecciones de Armonía y Contrapunto a Theodor Weinlig, el maestro de la Thomasschule —heredero de Bach, por lo tanto— Wagner, en sus dieciocho años de edad, podía aspirar a la categoría de artista incomprendido. Varias obras dan razón de la buena enseñanza de Weinlig: una Overtura de concierto, una Sonata, piezas para piano: al año siguiente Weinlig le dice que ya sabe bastante, que él no puede enseñarle nada más, y con el manuscrito de una Sinfonía (en *Do mayor)* se marcha a Viena donde la hace tocar a la orquesta de alumnos del Conservatorio. Vuelto a Leipzig, comienza la música para una ópera, *Die Hochzeit,* cuyo libreto había escrito en Praga, y la muestra a su hermana Rosalía. El fallo es adverso. Entonces piensa en otro argumento, *Die Feen,* que encuentra en *La donna serpente* de Gozzi. La ópera llegará a buen término; pero aun cuando intenta que se represente en Leipzig (en 1834) el propósito fracasa. Wagner había compuesto la música de *Las Hadas* en 1833, en Wuerzburgo, donde le ofrecieron un puesto de director de coros en el que no va a quedarse mucho tiempo. Si la audición de la *Novena Sinfonía* en los conciertos de Leipzig resulta un desastre, la nueva audición de la Schroeder-Devrient le indemniza con creces. Lo que canta la famosa soprano dramática, cuya expresión parece que superaba a sus cualidades vocales, es un papel de hombre, el Romeo en los *Capuletos y Montescos,* de Bellini. El entusiasmo de Wagner por la ópera italiana y francesa se inflama. Un magazín a la moda le ofrece espacio para un artículo vehemente; su polémica comparación entre la ópera nacional y la extranjera, que titula *Die deutsche Oper,* aparece en las ilustradas páginas de *Die elegante Welt.* Un empresario de óperas, Bethmann, le ofrece un puesto de director de la orquesta (¿con la parte de violín?). La compañía se traslada a Magdeburgo. En ella se cantan muchas óperas que Wagner va a conocer íntimamente. Su oficio se consolida con la práctica diaria y la realidad de la orquesta y de la escena. Una overtura a la obra *Columbus* de Apel, el amigo del tío Adolfo, se escucha en esa orquesta el año 1835. En la compañía hay una linda actriz de veinticinco años: se llama Minna Planer. Dos años después se llamará Minna Wagner. Una larga historia de tristezas, de treinta años de incomprensión conyugal comienza. Cuando termine, Wagner será ya otro hombre.

Diez años pasan desde la muerte de Beethoven. El Romanticismo, cuya doctrina se había sentado en el prólogo del *Cromwell,* que es de aquel año dramático, había dado sus obras más significativas. En 1827 Schubert escribía su inagotable *Quinteto de la Trucha.* Ampère redacta la *Electrodinámica* y el físico Ohm descubre la ley de la resistencia que los cuerpos ofrecen al paso de la corriente eléctrica. Si hubiera podido descubrirse al mismo tiempo la ley de la resistencia de los cuerpos políticos a la corriente liberal, Alemania en primer lugar, y el mundo entero, habrían ganado mucho en la claridad de sus puntos de vista. El orientalista Conde de Platen se burla del Romanticismo en su *Edipo romántico,* en 1828; pero Lamartine compone en ese año sus *Harmonies Poètiques et Religieuses,* que iban a inspirar a Liszt sus páginas románticas más acendradas. La ciencia avanza. Grabbe, Pushkin y Grillparzer conmueven a unos lectores blandamente sentimentales. En París, Gautier y Musset confeccionan un tipo de poesía romántica que tiene un matiz enteramente distinto del efectismo poderoso de *Notre Dame de Paris,* que viene en 1831, a seguida de *Le Rouge et le Noir* y de la *Sinfonía Fantástica.* "Ceci tuera celà"; pero nada ha matado a nada. Luis Felipe asciende al trono en una revolución y lo perderá en otra. La de 1830 agita entusiastamente al joven de diecisiete años que era Wagner, descubridor de Bellini conforme asciende a la clase superior de la escuela de Santo Tomás, en Leipzig. Las litografías de Daumier y los *Cuentos droláticos* de Balzac aparecen juntamente con el segundo *Fausto.* Hay grandes palpitaciones políticas en el mundo. En Suiza se funda el grupo de "La Joven Europa". Mazzini, en Italia, reúne a los que compondrán el grupo de "La Joven Italia", menos reaccionarios que los "Jeune France" que habían llevado a Luis Felipe a su trono burgués, más que romántico. Faraday descubre las leyes del electromagnetismo: el movimiento romántico pertenece quizá a ese orden de vibraciones; pero nadie descubrió sus leyes, frecuentemente contradictorias. El telégrafo nace en 1833 para revolucionar la vida social. La inquietud de los primeros románticos tiende a serenarse. Con la ciencia física, las ciencias del espíritu se asientan. En 1835, Francisque Michel publica los distintos poemas sobre *Tristán* y sus amorosas aventuras con las dos Iseos. David Federico Strauss escribe su *Vida de Jesús* en ese mismo año. Diez, su *Gramática de las lenguas romances* en 1836; Garlyle, su *Historia de la Revolución Francesa,* en 1837.

Wagner, recién casado, escribe obritas ligeras. Ofrece a Scribe un libreto que titula "La noble prometida" *(Die hohe Braut),* y el texto de una opereta: "La feliz familia de los osos" *(Die glückliche Bärenfamilie).* Dos acontecimientos importantes ocurren en estos años primeros de su matrimonio. Se ha puesto en escena, por única vez, su ópera "La prohibición de amar" *(Das Liebesverbot,* en el teatro de Magdeburgo, marzo de 1826). Wagner queda nombrado director del teatro de Koenigsberg en la primavera de 1837: allí dirige en primera audición sus overturas *Polonia* y *Rule Britannia.* Y, cuando la

temporada termina, en la plena primavera, Minna se marcha a vivir con su hermana Otilia. Su otra hermana, Rosalía, muere. Pero Minna vuelve, mientras los acreedores de Wagner le reclaman airados el pago de sus deudas. Los primeros "leitmotiv" de la vida de Wagner se dejan oír inequívocamente. Vamos a estarlos escuchando a todo lo largo de su personal teatrología. Se mete en el trabajo y lo olvida todo. El fruto es *Rienzi,* ópera histórica.* donde la influencia de las primeras obras de Meyerbeer, (cuya partitura de *Los Hugonotes* estudia mientras compone aquella ópera) se une a la de Spontini; a la de *Fernando Cortez,* más señaladamente.

La composición de *Rienzi,* su primera obra de fuste, le lleva todo el año 1838. Wagner decide abandonar su puesto de director del teatro de Riga y marcharse a París. París: el Eldorado de los músicos, donde el ambiente romántico chispea de genio; donde se sabe apreciar a los artistas en la sociedad y se los remunera generosamente; donde la música de concierto y de ópera se toca y se canta dignamente. Meyerbeer, además, está allí: Wagner confía en que no ha de desdeñar al autor de *Rienzi.* No le hace mucho caso. A las promesas suceden las demoras. No tiene un céntimo, pero conoce de cerca a Heine, a quien no tardaría en detestar; a Habeneck, cuya dirección de la Novena le trastorna: una *Faust-Overture* será la consecuencia de esa impresión tan profunda. Berlioz, Liszt, Halévy, Scribe, todo el París romántico es incapaz de proporcionarle un medio de vida. La travesía por el Báltico a Inglaterra había sido mala. Frente a las costas de Noruega el barco a poco naufraga. Según cierta leyenda,** un marinero le cuenta la historia del holandés errante, el Ashaverus a quien solo redimirá el amor virginal de una doncella. Wagner redacta un libro de ópera en un acto, *Le vaisseau fantôme,* y lo vende por quinientos francos para que lo ponga en música un compositor de Dijon, casi desconocido entonces, Luis Felipe Dietsch, (1806-1865), que tiempo adelante sería organista de la iglesia de la Magdalena y a quien se atribuye la paternidad de un *Ave María* falsamente adjudicado a Arcadelt. La ópera de Dietsch se representa en París en 1842; pero Wagner resuelve ponerla también en música por su cuenta, y en alemán, bajo el título de *Der fliegende Holländer.* La conquista de París se reduce a esos quinientos francos y los que obtiene por arreglar para piano las páginas menores de Rossini (tan graciosas, es verdad) que integran sus *Soirées musicales,* (más tarde revisa su *Stabat Mater),* óperas de consumo como *La Favorita, L'Elisir d'Amore* de Donizetti, *La Reine de Chipre* y *Le Guitarrero,* de Halévy.

1841 es un año fecundo en literatura que alterna, en su pluma empapada en agrias tintas, con aquellas transcripciones. "El artista y la publicidad", "El virtuoso y el artista", "Una peregrinación a Beethoven", "El fin de un músico

* Basada en la novela de BULWER LYTTON, *Rienzi, the last of the Roman tribunes* (1835).

** Más adelante se habla de las fuentes de *El holandés errante.*

alemán en París". Wagner comenta el *Freischütz;* sus ideas sobre la música alemana se extenderán en sendos folletos, a los que sigue otro sobre la overtura, que tiene, en las ideas de Wagner, por lo que al núcleo dramático de la música se refiere, una importancia decisiva. Entre tanto, vienen buenas noticias de Alemania. En Dresde se acepta el *Rienzi* y en Berlín *Der Fliegende Hollaender.* Minna comparte las miserias del músico ignorado en el tumultuoso París y sus sueños de gloria. Al comenzar el invierno deciden abandonar la capital a sus luminosos encantos y regresan a Dresde. Al llegar a la tierra alemana, dos novedades importantes les salen al encuentro: *Zar und Zimmermann* y *Hans Sachs* de Lortzing: éste habría de dejar huella en el pensamiento wagneriano. Los amantes del teatro tienen en la *Judith* de Hebbel, aparecida el año anterior, un motivo de inquietudes que no llegan hasta Wagner, porque la idea del torneo de los Minnesinger en el castillo de la Wartburg y la del Caballero del Cisne trabajan su imaginación, a la vez poética y musicalmente.

Rienzi ve la escena en el teatro de Dresde el octubre de 1842. *El holandés errante,* en la misma ciudad, al comenzar el año siguiente. Wagner se considera un gran hombre y comienza a redactar su autobiografía. En las ciencias físicas el año había sido importante, porque Robert Mayer había publicado su libro sobre la "Ley de la conservación de la fuerza". Intuitivamente, Wagner podría haber sacado de allí buenos ejemplos, que no le fallarían en toda su vida. Eugenio Sué publica en folletín *Los Misterios de París,* donde el Romanticismo se reblandece. Parece elocuente que coincida con las primeras publicaciones de Carlos Marx y Federico Engels. En el río revuelto de las ideas políticas, precisa que se comience a ver claro. Karl Rodbertus escribe su proposición "Para el conocimiento de nuestras ciencias políticas".

Una obra que no es sino un incidente en la producción de Wagner aparece en 1843 a fin de satisfacer a las sociedades corales sajonas: es el oratorio *Das Liebesmahl der Apostel.* Aunque también incidentales, las páginas que compone para festejar el regreso del rey de Sajonia a Dresde y para dar solemnidad a otro regreso, el de las cenizas de Weber a Alemania, tienen sentido en la continuidad de la vida de Wagner. Entre tanto, *Tannhäuser* queda terminado, excepto en su instrumentación, lo cual habrá de ser frecuente en la manera de producir de Wagner: 1º, libreto o poema; 2º, redacción de la música en partitura sintética (por no decir para piano); 3º, orquestación. En 1845, *Tannhäuser* se estrena en Dresde. La primera redacción de *Los Maestros Cantores de Nuremberg,* con Hans Sachs como figura central, es de ese mismo año. Es el del "Cosmos" de Alejandro de Humboldt. Más modesto, Adolfo Menzel hace un curso de conferencias sobre el arte de la pintura moderna y lo titula simplemente "El balcón". El balcón, desde Goya a Manet, era la puerta por donde la Naturaleza entraba en el salón romántico. Pero los hombres de ciencia quieren ver más lejos, en el infinitamente grande del Romanticismo poético y en el infinitamente pequeño del Romanticismo científico. Los astrónomos

descubren el planeta Neptuno y los biólogos descubren el protoplasma. Otro Wagner, el Wagner de Goethe, habría podido estremecerse. El músico, responde dirigiendo la Novena Sinfonía, que es la música cósmica; el Universo en nebulosa, cuajado, no en la tristeza saturnina, sino en la fraternal Alegría.

Wagner se mete en un camino que no sabe adonde puede llegar. Piensa que le conduzca a la gloria y al bienestar económico. Es el de hacerse editor de sus propias obras. Más seguras que la gloria son las deudas. La versión "sintética" de *Lohengrin* está terminada. *Rienzi* se representa en Berlín, sin que cause sensación. Tampoco causa mucha la *Ifigenia en Aulida* que Wagner retoca. Lo que va a conmover al mundo es *El Profeta* de Meyerbeer, cuando se estrena en París, en 1848. Buen título para predecir revoluciones. Luis Felipe se tambalea en su trono. París estalla. Toda Europa tiembla otra vez. ¿Se repetirán los terrores del 93? El año es decisivo en los destinos del siglo. Para Wagner, es el *mezzo del cammin*. Cumple 35 años y vivirá otros 35.

La revolución francesa de 1848, la "revolución de febrero", tuvo por origen inmediato el engaño de que el socialista Louis Blanc se creyó objeto por parte del gobierno de Luis Felipe, que le temía, y al que prometía establecer ciertos *ateliers nationaux*, reconociéndose el derecho a trabajar para todos los ciudadanos. El Gobierno, en el que figuraba Guizot, fué derribado tras de luchas en las calles de los afiliados a las sociedades socialistas secretas, a las cuales ayudaba la guarda nacional, disgustada por la política reaccionaria de Luis Felipe y sus ministros. El ejército desertó en parte y, según la frase consagrada, *l'émeute était devenue une revolution*, con lo que el rey abdica en su nieto, el Duque de París, un Orleans.

Con grave sorpresa y disgusto para la burguesía romántica, el 24 de febrero se proclama la segunda República. Los talleres, sin embargo, funcionan mal, se dice que porque la realización no se ajustó al proyecto de Louis Blanc. En el mes de junio se cierran, y otra vez la revolución estalla, aún más sangrienta. El 30 de diciembre se proclama presidente a Louis Napoleón Bonaparte, a pesar de su pésima historia. Olvidados los errores de Napoleón, pareció, por la magia de los nombres, que se iba a encontrar la panacea en su pariente. Luis Napoleón cobijaba en secreto otra fórmula maravillosa: *l'Empire c'est la paix*, también basada en el principio napoleónico. En cuanto puede, da un golpe de estado y se corona emperador como su ilustre tío. Mete en la cárcel a Thiers, Víctor Hugo y demás republicanos y orleanistas, y, conocedor del truco de las elecciones "populares", hace que seis millones y pico de votos lo elijan democráticamente emperador por diez años (20-21 de diciembre de 1851). Destierra a sus opositores; del brazo de la bella Eugenia de Montijo, andaluza condesa de Teba, prepara la "débacle" de Francia, que será el triunfo de Prusia y de su férreo "hombre fuerte", el conde von Bismarck.

Alemania pasaba por trances difíciles desde tiempo atrás, en lucha los principios liberales y los de un nacionalismo que no sabía como estructurarse;

en pugna Prusia y Austria por la supremacía. Tan pronto suena en París el "tocsin" revolucionario, el cantón suizo de Neufchatel se sacude su obediencia al rey de Prusia. En febrero, un preámbulo revolucionario estalla en Mannheim, donde se pide un parlamento alemán, derecho de asociación, libertad de prensa. En marzo, la inquietud llega a Berlín; el rey quiere ganar la cosa por la paz; aleja al ejército y forma una "guardia burguesa", llamando a una asamblea constituyente que se iniciará en una iglesia de Franckfort con el propósito de constituir un Imperio germánico. Pero en Viena, ese mismo mes inaugura una serie de disturbios. Metternich cae en manos de la correspondiente "guardia burguesa" y de los estudiantes. Meses más tarde el emperador huye a Innsbruck. En mayo siguiente los ciudadanos y los estudiantes constituyen un "Comité de salud pública" que espanta a los burgueses, aunque toda su fuerza consistiese en su título. En Munich, Luis I se ve obligado a abdicar. En Sajonia, Hanover, Meckelenburgo, Nassau, en Baden, cunden los tumultos. En Milán, los italianos echan a los austríacos, sus invasores. El movimiento extiéndese por toda Italia que ve en el Papa Pío Nono a su redentor, huído a Gaeta. Las otras naciones subyugadas por los austríacos, magyares, croatas, eslovacos, checos se levantan en iracundos tumultos. El nuevo emperador Francisco José cierra dietas, liquida viejas constituciones nacionales, entra en Hungría a sangre y fuego. Los líderes se refugian en Turquía. El emperador proclama su constitución imperial y todo se aplaca, por el momento. En el norte de Alemania estallan guerras con Dinamarca por la posesión de las provincias del Schleswig-Holstein. Cuando en abril de 1849 la asamblea de Frankfort ofrece la corona del Imperio a Federico Guillermo IV, rey de Prusia, este vacila y no la acepta "porque no le había sido ofrecida por los príncipes". Según historiadores como Haller,[14] no tenía "voluntad de obrar"; carecía de actividad y tenía horror a asumir derechos que creía que no le correspondían. Cuando se lean las páginas de Nietzsche sobre la "voluntad de dominio", más que a términos de una amplitud que se ha exagerado, conviene tener en cuenta ese momento de debilidad de los gobernantes alemanes. Federico Guillermo tenía horror a la revolución y, como ocurre con los gobernantes débiles y mal servidos, la encendió al querer ahogarla. El "48" en Alemania fué tan grave como en Francia; los cuarenta y nueves* y subsiguientes no fueron menos graves para ambas y para toda Europa. Por todas partes surgían gritos pidiendo un hombre fuerte, como en la fábula, y, como en ella, se encontrarán con que una mano de hierro vendrá a darles lo que pedían. Entre tanto los asuntos internacionales de Alemania tomaban mal cariz por instantes y los interiores no eran mejores. Prusia pierde constantemente terreno. Guerras locales se suceden por todas partes. Siguen unos años

* En España no hubo "48" ni "49". España dormía ya bajo el sueño pesado en que la sumió la serie letárgica de Fernando "el deseado"; María Cristina, "la gobernadora"; Isabel "la bien plantada" y su podrida descendencia.

de profuso tejer y destejer. Por fin, Prusia, que se había anexionado los territorios adyacentes, logra formar una "Confederación Nortealemana" la cual ofrece al rey la "presidencia de la Liga". Curiosamente, un hidalgo militar de la Pomerania, que tenía fama de soldado al viejo estilo; que juraba por los manes de Federico el grande; que era un "bon vivant" acreditado, alegre compañero, hombre elocuente, a quien gustaba de retratarse, hasta ya viejo, en compañía de cómicas famosas como Paulina Lucça en los balnearios a la moda de Bad Gastein, será el salvador de la situación y del Imperio prusiano, porque encuentra la fórmula curiosa de que Prusia debía formar parte de la Confederación no obligada por ella, sino obligándola. "Sus contemporáneos soñaban con que no fuesen ya necesarias las armas, por cuanto sólo el reconocimiento de la idea liberal llevaría seguramente a toda Alemania a la unión bajo la bandera prusiana",[15] dicen los historiadores como Haller. Si el estado de opinión era ese, resultaría muy fácil el triunfo entrando en la liza dando cintarazos. Ese fué el triunfo de Bismarck, como el de los dictadores que le sucedieron: comprender que el pueblo, los burgueses, los príncipes, eran mesnadas de gentes débiles a quienes se iba la fuerza por la boca y que, sin enemigo a la vista, todo se ganaría en un momento con un sablazo oportunamente propinado. "Bismarck disipó por la palabra y la acción la neblina de las ilusiones bien intencionadas. ¡No por discursos y acuerdos de la mayoría, sino por el hierro y la sangre!". Bismarck, como otros tantos alemanes, creyeron que la victoria sería duradera; la victoria de la fuerza ejercida sobre un estado de cosas dispuestas a la paz. La serie de desastres que desde la elevación de Bismarck a la cancillería del segundo Reich fué sufriendo Alemania hasta la catástrofe del tercero es la consecuencia de semejante mentalidad, que los profesores de Historia y Filosofía, y de ambas cosas reunidas, la Filosofía de la Historia, amañaron más o menos discretamente para dar la razón a semejantes felonías. La victoria de Bismarck se confirmó de momento cuando frente al obeso burgués que era Napoleón III asesta a Francia su más dolorosa lanzada, a fin de recuperar aquellas "fronteras naturales" que el padre Rin señala en el mapa y que a diario cantaban los poetas, los historiadores, los políticos y la prensa. La alharaca del pangermanismo y demás excesos data de este punto. Alemania tenía necesidad de encontrar en su pasado, que era solo un *pasado inmediato,* grandes hombres: grandes poetas, grandes filósofos, grandes músicos. En cincuenta años se construyó todo un mito que se rindió a su gran pesadumbre, como "las torres que desprecio al aire fueron", pero que no hacía sino dar cuerpo a las prédicas de Fichte y a sus entusiasmos "a priori". Durante cincuenta años el mito de Wagner, consecuencia de esa euforia germanizante, dominó a la Europa que se despedía así del Romanticismo. Si el lector recuerda todo el embrollo de Wotan y su "voluntad", de sus com-

promisos, de los gigantes acaparadores del oro,* de la primavera cautiva, del héroe sin prejuicios cuya espada dominaría al mundo, pero al que vence la solapada oposición de las fuerzas elementales en la tierra, podrá comprender hasta qué punto esa filosofía teatral de Wagner fué producto del momento político social; por qué sus contemporáneos vieron en Wotan al impotente soñador en Walhallas con color de Imperio germánico; en Siegfried, al alegre Bismarck; en Brunilda, la incoercible voluntad alemana: todo lo cual, proféticamente, conduciría a la catástrofe universal del *Gotterdämmerung*. No quedaba después sino la salvación por la virtud del inocente inspirado, del Parsifal capaz de triunfar de los encantados jardines de las huríes que pululan por los bulevares parisienses, foco de toda tentación. Olvidando la cronología, los wagnerianos tardíos encontraron eso "casto y puro" en la histérica humanidad de un triste, trágico, fantoche que aceptó representar su papel "a sangre y fuego", mientras se dejaba pintar con las armas parsifalianas por artistas adulones que no valían lo que un David. El crepúsculo de los pseudo dioses vino después del Viernes Santo pangermánico y de la comunión universal en las divinas sustancias de la música wagneriana.

Cuando la revolución de 1848 llega a Dresde, encuentra en Wagner a un espíritu liberal en política, fuertemente nacionalista, amargado por sus experiencias parisienses; que detesta tanto el rossinismo como el operismo francés, reducido a partitura de piano; que ve en el regreso de las cenizas de Weber a la patria un acto simbólico. Su primer contacto con la optimista filosofía de Feuerbach exalta su germanismo y, según lo que va a ser costumbre en él, transforma sus recientes lecturas en proyectos de óperas. Ahora, el momento es oportuno para reescribir la traducción de la saga nibelúngica de Simrock. Lanza discursos desde la "Unión patriótica" de Dresde, redacta un "Proyecto de organización de un teatro nacional alemán" y escribe el poema, con fines musicales, de *La Muerte de Sigfredo*. En marzo de 1849 la revolución prende en las calles de Dresde. Parece que no fué una gran cosa, aun cuando Miguel Bakunin fué uno de sus directores; pero Wagner se siente tan encendido que pide a Röckel ** o a algún otro que le traiga helados de la tienda que hay al otro lado de las barricadas, aun a costa probable del pellejo de su pobre y entusiasta amigo.

Wagner, de hecho, es "un revolucionario". Sus hechos de armas no parecen brillantes. De todos modos le cuestan el destierro, y el destierro iba a durar trece años.

* Entre todas las exégesis de la famosa *tri* o *tetralogía* sobre *El Anillo del Nibelungo*, la más aguda, la más divertida también, es la de Bernhard Shaw en *The Perfect Wagnerite:* (1898), en su período de crítico musical y dramático de la "Saturday Review".

** Rockel dirigía una publicación democrática que titulaba: *Volksblätter*. En 1830, cuando tenía 16 años, se encontró en París en plena revolución haciendo allí conocimiento con líderes revolucionarios de varios países. Espronceda peleó allí en "las tres gloriosas".

Las obras literarias y musicales de Wagner en su juventud reflejan estrechamente los modelos circulantes en este período del movimiento romántico alemán y francés. La idea de que los artistas, los músicos sobre todo, estaban llamados a realizar en Alemania una misión nacional había sido expuesta desde tiempo atrás por J. G. Sulzer, por Schelling después, en su "Filosofía del arte" e incluso en las lecciones de Estética de Schleiermacher. Muy temprano, Wagner descubre en Weber el realizador de esa misión y añade que Weber es quien ha dado al alemán una patria. "En ella, me he sentido alemán"; entusiasmo que, poco más tarde, pospondrá a otros ideales inmediatos, pero que lo que más probablemente significa, es que Wagner ve claro, a través de Weber, la diferencia entre la ópera alemana naciente y la ópera francesa en boga por Europa entera. Aquel mesianismo musical no es sino un aspecto de los mesianismos de varia índole, política entre ellas, que han sido tan funestos para el mundo y para Alemania. Llevados a otro terreno toman el aspecto de la "redención", el gran tema político de los alemanes desde el Sturm und Drang y que en Fichte encuentra una formulación pedagógica. En un músico que quiere escribir óperas, el tema de la "redención", que es el de la redención por la virtud y sacrificio de una mujer, procede más directamente de las óperas cómicas francesas con "rescate" final, cuyo mejor ejemplo está en el libreto francés que sirvió a Beethoven para *Fidelio*. Las primeras óperas del joven Wagner como *Las Hadas* y *La prohibición de amar*, en seguida *El buque fantasma*, *Tannhäuser* y aun *Lohengrin* (con los papeles cambiados), pertenecen al género de óperas con "rescate", cuyo "leitmotif" persistirá latente en el resto de la obra wagneriana, aunque el remedio varíe considerablemente; ya porque el oro vuelva al seno del Rin, ya porque sea la muerte la gran redentora de los amantes, ya porque la paz inunde los corazones anhelantes de misticismo. El peligro de un tema así consiste en que en vez de realizarse dramáticamente sobre la escena tienda a resolverse líricamente en la música-poesía, la cual, como habrá de exponerlo Wagner a su tiempo, es, a su entender, una contradicción que terminará por hacer de la música romántica un arte inoperante, porque el verdadero dramatismo en términos de música es menester que se desarrolle en la escena. Desde 1817 Weber había escrito a sus amigos de Dresde asegurándoles que se proponía realizar "una obra en la cual todas las partes integrantes se unan y cooperen en la formación de un bello conjunto".[17] El propósito es de un género vivamente sugestivo para el artista romántico; pero Wagner encuentra que Weber es demasiado lírico y que el propósito no quedó realizado en su obra. Sin embargo, el canto falta al alemán: por esa razón vierte preferiblemente sus inspiraciones en el área de la música instrumental. Para el Wagner de 1837 el lied alemán no es un arte que pese en su balanza; lo que le interesa es la ópera; sus admiraciones van hacia aquellas en las que encuentra que la realidad dramática se expresa

por la vía vocal. Auber, Adam y Bellini, cuya claridad en las formas contrapone al embrollo de las modulaciones, la indecisión de los compositores alemanes de óperas. Spontini viene a confirmarlo en el ápice de sus entusiasmos; después, el *Joseph* de Méhul; en seguida, Meyerbeer, a quien escribe que encuentra en él una dirección nueva: la de *Roberto el Diablo* (1831) y *Los Hugonotes* (1836).

Esas ideas juveniles llegan hasta el período de composición de *El Buque Fantasma.* Como compositor, sus primeras obras instrumentales acusan la formación melódica de Weber, desde la overtura al *Rey Enzio,* drama de Raupach (1832), perteneciente a su ciclo dramático sobre los Hohenstaufen. La overtura que titula *Polonia,* cuya inspiración se debe a la simpatía que le inspiran sus revueltas de 1831, tiene ya algunas formaciones temáticas que anuncian el motivo de la "redención" en *El Buque Fantasma;* obras de un carácter teatral que reprime en su Sinfonía en *Do.* Planeada sobre el modelo de la segunda Sinfonía de Beethoven, el corte de sus motivos es ecléctico y se mueven entre el recuerdo de Mozart y el color orquestal de Weber.[18] Por otra parte, en la Fantasía en *fa sostenido menor,* para piano, que Adler estima una de las obras más significativas de este momento juvenil de Wagner, el conjunto, no menos ecléctico, se mueve entre Mozart, Schubert, Loewe, Weber y Spohr. Las influencias son los apellidos de un artista joven. Son lo que le une a su familia y lo que le recoje en la historia del arte de su país. Wagner, sin embargo, está ya allí, en simiente, si no de *Tristán,* de *Tannhäuser,* a lo menos.

La literatura contemporánea le inspira sus próximos bocetos de óperas como *Die Hochzeit,* en 1832, procedente de Immermann y del *William Radcliff* de Heine. Adler encuentra que la influencia de aquel escritor será duradera en Wagner, porque va desde su proyecto sobre unos *Sarracenos* que descenderían del *Federico Barbarroja* y del *Merlín* de Immermann y que se extienden hasta *Lohengrin* y *Parsifal.* La influencia de Weber y de Marschner perdura en *Las Hadas,* cuyo origen en *La donna serpente* de Gozzi proviene de la sugestión que Hoffmann hacía en este sentido a los músicos alemanes en su novela sobre los *Serapionbrüder.* Pero en *La prohibición de amar,* que escribe en 1834 basándose en la comedia de Shakespeare *Measure for Measure,* es decir, el ojo por ojo de la vieja ley, lo que Wagner tiene ante sí son las óperas de Auber y de Bellini, *La Muette de Portici* y la *Norma.* Cuando, con el manuscrito de *Rienzi* bajo el brazo Wagner llega a París lleno de esperanzas, no oculta esas simpatías y en su artículo sobre "La Música alemana" escribe estas líneas que, precisamente por ser del más hondo renovador de la escena lírica en su tiempo, son tan significativas para conocer el estado de opinión de los músicos alrededor de 1840: "Esta revolución (la que suponen Weber, Spohr, Marschner) no comenzó en Alemania hasta la aparición de Rossini, cuyo estilo tan brillante, con todo el genio que precisaba para lograr seme-

jante reforma, hizo que inspirasen lástima los últimos vestigios de la antigua escuela italiana, residuo, entonces ya, de formas decrépitas. Sus cantos tan llenos de espíritu, de alegría y de morbidez se propagaron por todas partes. La escuela francesa vino todavía en apoyo de esta transformación musical al unir toda esta frescura, esta ligereza, esta riqueza de formas, a un mérito independiente y real. El género rossiniano ganó mucho combinándose así con las cualidades positivas de un estilo bien definido. Los artistas franceses produjeron en esa dirección obras dignas de una admiración sin reserva, espejo fiel en todo tiempo de las eminentes cualidades del carácter nacional. Así es como el amable espíritu caballeresco de la antigua Francia parece haber inspirado a Boieldieu su deliciosa música de *Jean de Paris*, porque la vivacidad y la gracia natural del espíritu francés se señalan sobre todo en el género de la ópera cómica. Pero el punto culminante del genio musical francés se halla, sin disputa, en *La Muette de Portici* de Auber, una de esas obras nacionales en toda la extensión del vocablo y de las que cada nación no puede mostrar más que uno o dos ejemplos". Wagner se extiende en frases ardorosas de admiración para sacar conclusivamente una consecuencia que hoy parece fuera del tiempo y del espacio: "Si hay dos países, dice, cuyo acuerdo y cuya fraternidad pueden presagiar al arte los destinos más brillantes, no son sino Alemania y Francia".

Pero ese arte lírico que Weber, Spohr y Marschner habían dado a Alemania, creando su teatro lírico nacional, había decaído rápidamente tras de la muerte de Weber, justamente por lo extenso del influjo de la ópera cómica francesa en los países germánicos. "La imitación de las obras de la nueva escuela francesa, dice Wagner en aquel mismo escrito,[19] hizo tan rápida irrupción en Alemania y se apoderó de tal manera del favor general, que fué el golpe de gracia para nuestras óperas nacionales, cuyo género está ahora enteramente abolido". Será menester, por lo tanto, que un músico nuevo llegue, lo suficientemente enterado del teatro francés y del espíritu dramático de la música alemana para que el teatro romántico resucite. La fusión podrá realizarse si el entusiasmo hace subir el calor de la atmósfera. ¿Cómo podría ocurrir ese milagro en el estrecho ambiente del teatro operístico que las compañías alemanas, para las que trabajaba Wagner, llevaban de acá para allá con su rutina y su criterio rudimentario de ganapan lírico?. "La total inexperiencia del público, dice,[20] en nuestros teatros de provincia me resolvió a no dar a ningún precio una obra grande en una escena pequeña". La obra grande, que Wagner acababa de escribir "penetrado de un entusiasmo heroico y juvenil", era el *Rienzi*, escrito en parte en Riga, en 1839 y terminado en Francia en 1840. Es una "ópera histórica" cuyos modelos inmediatos están en la ópera heroica de Spontini y en las óperas brillantes del teatro francés. Como carácter general, el libro tiene a la vista el del *Fernando Cortez;* musicalmente, los modelos son Weber, Spohr y Marschner, pero los actos de París añaden a esas influen-

cias predominantes en la juventud de Wagner la de Halévy, de quien toma la disposición general del ballet de *La Juive.* Adler reconoce que, cualesquiera que fuesen los esfuerzos del joven compositor de veintisiete años, la obra no alcanza la maestría que solo su reiterada práctica dió a los modelos mencionados. *Rienzi,* sin duda, es inferior a la *Muette,* al *Guillaume Tell,* a las grandes óperas meyerbeerianas de las cuales *Los Hugonotes* marcan un punto eminente. Por su falta de práctica, Wagner escribe una ópera que no se ajusta a las circunstancias de un teatro de ópera determinado, lo que equivale a decir que no conviene a ninguno y la Gran Opera parisiense tendría que rechazarlo. Con mayor motivo, el proyecto de *Der fliegende Hollaender* solo convendría a teatros menos apegados a su rutina, como eran los que comenzaban a surgir en Alemania, en un espíritu más afín al lirismo tradicional y a un color romántico que, en esa ópera, se aleja del teatro francés y recupera unos acentos más nacionales. La idea del argumento, por su parte, es netamente romántica y netamente alemana. Procede de una novela corta de Heine, que en 1826 figuraba entre los *Cuadros de viaje de Nordeney.* Wagner la había encontrado en Riga en 1839 y cuando se vió con Heine en París se pusieron de acuerdo para convertir en ópera la breve historia del marítimo Ashaverus, redimido por el amor virginal de Senta. Wilhelm Hauff había escrito también otra narración acerca del barco fantasma, algunos rasgos de la cual pasan al drama wagneriano. Las impresiones que Wagner recibe personalmente en su travesía por el Mar del Norte, rumbo a Inglaterra, completan el cuadro de su inspiración. El tono general del libreto se aproxima a algunos de Lindpaintner y Marschner, *El Vampiro,* particularmente, pero Wagner se encuentra con que hay en él elementos que antes le eran desconocidos y que van a dar una fuerza especial a su poema: de una parte el tono popular, de narración romanceada, como la que, en efecto, habría podido cantar un marinero; de otra parte, el tono legendario. Wagner comienza a ver que la libertad imaginativa de la leyenda ofrece horizontes que la historia no puede tener, ni aun traicionándola tan liberalmente como se hace en las óperas. El nuevo punto de partida le va a conducir pronto a obras que marcan claramente esa oscilación entre la historia legendaria y la leyenda histórica: tales son *Tannhäuser* y *Lohengrin.*

La primera de esas obras está terminada en 1845. En 1846 comienza la composición de *Lohengrin* y, entre medias, Wagner aboceta el poema que habrá de servirle para *Los maestros cantores de Nuremberg,* que es una historia romanceada. Providencialmente aparece en 1844 el segundo volumen de los *Kritische Gaenge* de Friedrich Theodor Vischer, en el cual se imprime un largo ensayo dedicado a sugerir un nuevo tipo de ópera romántica alemana, la cual habría de continuar el período que Wagner acababa de dar por extinguido. El *Vorschlag zu einer Oper* fué leído indudablemente por Wagner en este momento de su creación, según piensa Ernst Newmann, y su influjo fué

profundo sobre su nueva concepción del drama musical, que sus experiencias recientes habían madurado. Vischer coincide con Zuccalmaglio, uno de los compañeros de Schumann en su revista musical, quien imprime en ella, en 1837 con el seudónimo de Wedel, que "die Deutsche Oper" tendría en los mitos y leyendas alemanes un ancho campo para fundar sus poemas, mencionando explícitamente el del "héroe Sigfredo", cuyo carácter "espera al artista, que sea capaz de resucitarlo, dándole vida en su forma nueva".[21] Vischer, cuyas ideas peregrinas encontraban que la música alemana tenía en Mozart su Goethe, en Beethoven su Jean Paul, en Weber su Tieck, se desconsuela porque no hubiera habido aún músicos que den a ese arte un Shakespeare o un Schiller. La ópera nacional genuinamente alemana debe basarse en los mitos heróicos de la raza, con una música nacional del país, la cual responda a la poesía nacional que la Alemania moderna acababa de crear. Ni Gluck ni Mozart respondían aun a ese ideal, inspirados por motivos tan poco afines al espíritu alemán como la mayor parte de los suyos. Beethoven le parecía demasiado romántico y sinfónico para que hubiese podido realizar el drama nacional que Alemania estaba esperando. Weber se ocupaba demasiado con los elfos y espíritus malévolos. Meyerbeer tenía fuerza, pero la inclinación francesa del efecto por el efecto lo había prostituído. Héroes como los que pueblan el Nibelungenlied, con su dulzura tan alemana, su ira alemana, su fidelidad alemana, su amor y lealtad alemanes estaban esperando al poeta y al músico capaz de dar vida musical a la vieja saga, vida poética a una música netamente alemana. En el intervalo entre la composición de *Tannhäuser* y la de *Lohengrin* Wagner da unos toques finales a su proyecto de un libro sobre *Federico Barbarossa* (octubre de 1846), pero el proyecto quedará abandonado. En el verano de ese año, Wagner redacta un ensayo que titula *Die Wibelungen*, que es, nada menos que una "Weltgeschichte aus der Saga", una historia del Mundo, expuesta por la saga: qué historia es, acabamos de verlo; qué va a salir de ella se concretará en otro ensayo: "Der Nibelungen-Mythus, als Entwurf zu einem Drama". La historia universal del primer mito se condensa en un boceto para un drama, en el segundo; pero este boceto va a encerrar dentro de sí no solo una historia del mundo desde la célula acuática de Tales de Mileto, sino los problemas del capitalismo moderno y los pleitos por la unidad alemana. Lo que saldrá de ese boceto no tendrá realidad hasta más tarde, cuando Wagner se ve obligado a huir de Sajonia a consecuencia de su intervención en la revolución de Dresde. *Tannhäuser* había visto la escena en la capital sajona en 1845, y la del teatro de Weimar tres meses antes del levantamiento. La primera representación de *Lohengrin* se verifica en Weimar, en agosto de 1850; pero Wagner, que de Dresde había ido a parar a los brazos generosos de Liszt, de allí a París y de París a Zurich, se había instalado en la tranquila ciudad suiza, donde le dieron en seguida el título de ciudadano.

En las horas de amarga escasez del París de 1841, Wagner encuentra en la capital francesa los viejos poemas que desde 1835 estaba sacando a la luz Francisque Michel, anteriormente mencionado, con las exhumaciones que de los "fabliaux" medievales realizaba la escuela de eruditos culminada en los estudios de Gaston Paris y sus obras sobre la historia de la literatura francesa medieval, no aparecidas, estas, hasta algunas décadas más tarde. Pero a la altura de aquellas fechas podían leerse en París y allí las encontró Wagner, las narraciones sobre el torneo de los Minnesinger, en el castillo de la Wartburg, de donde saldría *Tannhäuser;* los poemas de Lanzarote del Lago, que dieron origen a *Lohengrin,* y las varias versiones del *Perzival* y del *Titurel* de Wolfram d'Eschembach. Por otra parte Wagner conocía desde su juventud las novelas de Tieck *El fiel Eckart* y *Tannhäuser* a más de la de E. T. A. Hoffmann sobre *El combate de los cantores,* que habían sugerido nuevas interpretaciones a Fouqué y Eichendorf. Por caminos de más sólida investigación, las *Leyendas alemanas* de los hermanos Grimm, entre 1816 y 18, contenían relaciones acerca de *Tannhäuser,* del torneo de los caballeros cantores, de la Dama Holle y la Venusberg, y de *Lohengrin.* El *Tesoro del ciclo legendario de Turingia* de Ludwig Bechstein, en 1835 y la colección de Arnim y Brentano *Das Knaben Wunderhorn* entre 1806 y 1808, reunían la investigación a la fantasía, al paso que se estudiaba el poema del siglo XIII *Singerkriec ûf Wartburg* y la canción popular de Danhauser, del siglo XVI,[22] como elementos eruditos. El problema para Wagner consistía en la abundancia de documentos y la profusión de episodios, según ocurre en todos los casos en que se ha tomado como base un argumento medieval. Restaba a Wagner despojar a la acción más intensamente humana de sus complicaciones parasitarias, darle unidad, fuerza dramática y continuidad en el desarrollo de la acción. Los poemas wagnerianos se alejan frecuentemente de los textos auténticos, porque el propósito y la necesidad consisten en llegar a la sensibilidad del auditor romántico.

Tanto por parte del auditor como de Wagner mismo, el camino normal en el teatro es el de la voz. A la altura de su partitura de *Las hadas* y de su escrito sobre la ópera alemana (1834) Wagner entiende el teatro musical igual que los autores de su tiempo. La voz, cuyo ideal consiste para él en la interpretación del Romeo belliniano, es la voz de un ser humano, no la "idea" moral cantada, como en *Fidelio,* o los papeles distribuídos en la partitura según la tessitura de las voces, según lo normal en el teatro del momento. Tradicionalmente, el principal papel dramático era el de la primera voz femenina; solamente con la ópera bufa el carácter se centra en una voz de hombre. La aparición de las contraltos femeninas a la terminación de los sopranos artificiales daría al contraste soprano-contralto una posibilidad dramática nueva, que quedaría equilibrada con la dualidad entre el tenor y el bajo. En *El buque fantasma* Wagner utiliza este contraste para dibujar sus dos principales caracteres masculinos; pero la obra entera está concebida como la extensión

escénica de una gran balada, y con ello el carácter central será el de la mujer, Senta, al lado de la cual el de María apenas tiene relieve. Desde entonces Wagner va a suprimir los papeles secundarios en la mujer y dará a la dualidad de ambas voces femeninas una importancia dramática predominante, así en Isabel-Venus, en *Tannhäuser;* Elsa-Ortuda, en *Lohengrin;* Brunilda-Siglinda, en *La Walkyria.* En *Tristán,* en *Los Maestros Cantores,* en *Sigfredo,* donde el carácter masculino domina poderosamente o está en equilibrada importancia con el principal papel femenino, el de la voz secundaria de mujer queda en un nivel subordinado. La manera de trabajar de Wagner se ajusta a esa distribución en la preminencia de los caracteres vocales. Según Paul Bekker, Wagner comenzaba a escribir sus obras por la escena donde el conflicto se plantea en toda su intensidad; en seguida procedía hacia atrás, subordinando los caracteres y los planos orquestales al de aquel "climax"; finalmente, procedía hacia adelante, a fin de resolver el conflicto según quedaba planteado, con la seguridad de que nada episódico vendría a estorbar la marcha de la acción y guardándose un super-climax para el momento final.

El sistema fué útil sobre todo en los dramas avanzados, donde no existía la arquitectura operística preconcebida; pero aun en las primeras obras, como *Rienzi* y *El Buque Fantasma* demostraría su eficacia. Los entusiastas comentarios que Wagner hace de *Los Hugonotes* cuando estaba trabajando en *Rienzi* (y aun años después) dan idea del cuidado con que examinaba la estructura de esta ópera, por convencional que hoy nos parezca. Wagner resuelve los problemas aislados en los trozos sueltos, según se le va ocurriendo, pero todo *Rienzi* está supeditado a la idea del tema de marcha, al cual se supeditan los conjuntos, los concertantes, los efectos orquestales, a partir de la overtura hasta el final con coros. El avance en el sistema declamatorio, frente al aria italiana, que Meyerbeer realiza, es para Wagner de una utilidad fundamental, porque de la creciente libertad en él vendrá su propia declamación cantada, que aparece completamente definida en las jornadas de *El anillo del Nibelungo,* pero que en las obras anteriores es todavía canto declamado, con inclinación hacia el "arioso", dentro de la forma del "aria", que ya había aparecido en Lully. Dos otros aspectos importantes en los cuales Wagner perfila lo realizado por Meyerbeer consiste, en una parte, en el color de la orquestación, donde Wagner abandona las fórmulas y procura ajustar ese modo de expresión a la situación patética. Todavía su armonismo no ha adquirido su formación plena como lenguaje independiente, pero los giros cromáticos, el carácter de ciertos intervalos tiene en *El Buque Fantasma* un valor de sugestión inmediatamente destacado.

Desde primera hora Wagner recoje la idea del "leitmotiv".* En Weber había aparecido tímidamente, como "recuerdo", "motif à rappel"; en las pri-

* El vocablo, *leitmotiv* o *leitmotif,* no apareció hasta el escrito de H. von Wolzogen *Motive in W's Gotterdämmerung,* en 1887. Wagner los denominaba *Grundthema.*

meras obras wagnerianas se acerca, como género, a la "idée fixe" de la *Fantástica,* más que al motivo transformado de Liszt en sus "Poèmes Symphoniques", que no llegan hasta que Wagner piensa ya en la saga nibelúngica, de 1849 en adelante. En *Rienzi* los motivos de carácter aparecen profusamente, con gran claridad desde la overtura. En *El Buque Fantasma,* más parcos en cantidad, tienen una plasticidad no menor; ahora, mucho mejor relacionada con el carácter romántico del episodio y con el color instrumental, *Rienzi* era todavía una "ópera histórica" como especie, que aspiraba a figurar en el repertorio de la "gran ópera" en cinco actos; pero cuando en medio de sus amargas jornadas de 1841 Wagner escuchó en París el *Freischütz,* que le descubrió su calidad de "músico alemán", echa de ver con claridad la diferencia que existe entre la ópera histórica, armatoste aparatoso pero frío dramáticamente, y la ópera nacida al calor de un conflicto sentimental, de donde procede el tono que su emoción presta a la obra entera. Desde entonces comprende que la división en tres actos de la ópera romántica de Weber y Marschner es más lógica y sucinta que la anterior. Su fórmula de planteamiento-climax-resolución no tardaría en conducir a la fórmula universal de la ópera posterior: amor-conflicto-muerte.

Relativamente, los dos extremos de esa fórmula son los más fáciles de resolver, a poco que el compositor esté inspirado por su asunto. Dramáticamente, sentimental y técnicamente, la enorme dificultad radica en el episodio central. Por esa razón Wagner prefería comenzar por él; si el resultado era satisfactorio, podía tener la seguridad de que el resto lo sería también, en consecuencia. Es el momento de los grandes dúos; mas como en *El Buque Fantasma* el conflicto es unipersonal y está encerrado dentro del ánimo del errante holandés, la escena culminante se presenta desde el primer momento; así también ocurre en el *Moisés* de Rossini, cuando el protagonista invoca a los poderes sobrenaturales desde el fondo de su desesperación. La escena es grandiosa dramáticamente, tanto por su tratamiento vocal, en el registro de barítono, como por el ambiente fuertemente romántico del mar en tormenta que resuena poderosamente en la orquesta. Es el primer gran triunfo de Wagner y él mismo va a tardar en superarlo, aun cuando sus obras siguientes superen a aquella en un sentido de totalidad. El drama se plantea vocalmente; el ambiente es el de la balada romántica, en la armonía y en la orquesta. Más allá de esa gran escena, todo el resto sucede como en las óperas anteriores, de un modo, podría decirse, previsto de antemano. La noche y el mar son poderosos elementos ambientales, como en *Tristán.* Los coros tienen movilidad y dramatismo; sin embargo, pronto desaparecerán en el teatro wagneriano.

No todavía en las dos primeras obras donde Wagner se acerca a su fuerza. La lección de París descubre a Wagner lo que es capaz de hacer, más allá de lo acostumbrado en el terreno operístico. Resta por saber si será capaz de superar a la "gran ópera" meyerberiana. Cuando esté seguro de ello, apenas

exilado de Alemania tras de los sucesos de 1849, estrenados *Tannhäuser* y *Lohengrin*, sus reacciones parece que son las normales en un alemán: una, es la que expone, en provecho de su genio en vías de cuajarse, en su escrito de 1850 "Arte y clima", que, como tesis, no tenía gran novedad, según ha podido verse en páginas anteriores, pero que ahora va a convenirle para acentuar lo que en dos o tres momentos fugaces chispea en el escrito de 1841 sobre "La Música alemana". El amor propio nacional empieza a reivindicar para Alemania la consideración de "primera potencia", aunque los propios alemanes lo hubieran olvidado bastante desde la muerte de Bach a la de Schubert. El otro punto se acentúa en su folleto sobre "El judaísmo en la Música".* Por lo pronto se siente con fuerzas para superar a Meyerbeer como compositor de teatro, a Mendelssohn como director de orquesta. Ambas cosas van a afirmarse desde *Tannhäuser*, cuya overtura dirige apenas llega a París en 1850, por segunda vez, más seguro esta vez del terreno que pisa.

Desde su anterior regreso de París y desde el estreno de *Rienzi* Wagner comenzó a empujar en su patria y a suscitar los primeros enojos en sus viejos colegas como Reissiger, aunque el pulcro compositor de tríos, lieder y óperas que eran la continuación directa de las de Marschner, (cuyo puesto de director del teatro de Dresde heredó) no pudiera ver todavía en el joven sajón un enemigo peligroso. El éxito había sido grande y no menor fué el de la autobiografía que Wagner publica en el *Zeitung fuer die elegante Welt*. A topo con la revista, se pinta a sí mismo de una manera pintoresca que despierta interés, mayor que su música. Las primeras disputas vienen por el lado de la dirección orquestal. Wagner presenta sus versiones del teatro de Mozart frente a las más tradicionales de Reissiger. Se critican sus "tempi", sus cambios bruscos, el valor que da a la orquesta, todo lo cual se refleja inmediatamente

* En 1842 Wagner envió al Dresden Abendzeitung una carta sobre Meyerbeer que no se publicó entonces y que fué descubierta recientemente, y publicada por Frédéric Hirth en el "Mercure de France" (mayo de 1938). Parece que Wagner esperaba todavía por esta época que la recomendación que Meyerbeer hizo al Intendente de Berlín, Conde de Redern en favor de *El Buque Fantasma* tendría buen éxito. Los elogios que hace de Meyerbeer en este artículo son tan exagerados que sin duda los editores del diario no los creyeron sinceros y no se decidieron a publicarlo. Hoy resulta divertido leer alguno de ellos. "La pura y casta sangre de la Alemania fluye en las venas de Meyerbeer", escribe el entonces futuro autor de "El judaísmo en la Música". "La maestría de Meyerbeer se manifiesta en sus tan sorprendentes circunspección y sangre fría con las que establece el plan de sus obras y dispone su construcción"... Apenas puede concebirse como pueden desarrollarse estos planes de una manera más elevada. Se siente como alcanza el punto culminante. Del mismo modo que el más grande de los genios se destrozaría a sí mismo si intentase no ya sobrepasar, sino incluso continuar la vía de la Novena de Beethoven, así resulta imposible para nosotros avanzar en la dirección en la que Meyerbeer nos conduce hasta que alcanzamos su último desarrollo.

en los cantantes, que se sublevan; en seguida, los músicos de la orquesta. París le había sugerido muchos puntos de vista nuevos en la dirección de las óperas y de las sinfonías y Wagner no perdió la ocasión de hacerlo en cuanto se le presentó. Gluck seguirá en turno y la Novena Sinfonía. Pues que se trataba de obras relativamente poco conocidas, la oposición no fué tan grande como en aquellas otras, pero en *Fidelio* el propio Schumann escribió que los "tempi" de Wagner eran incomprensibles. Wagner inauguraba un nuevo sistema de dirección-interpretación que procedía de Berlioz y que centraba el interés de la versión en el director, lo cual pugnaba con el sistema "objetivo" o formalista tradicional desde la escuela sinfónica vienesa y la ópera francesa, sujetas a una mecanicidad de la cual Cherubini era el arquetipo. Wagner traslada ahora a la orquesta sinfónica su anterior idea del canto vocal como elemento primordial de la expresión dramática. Piensa que toda obra, sonata o sinfonía, es una gran escena de canto, aunque sea canto instrumental, donde todo debe supeditarse a ese melodismo (a su "melos"), cuya expresión traduce el director a través de su emoción personal. El concepto era radicalmente opuesto a la idea formal de la dirección sinfónica, donde la arquitectura armoniosa y el equilibrio entre las partes de la composición era lo predominante, concepto que la nueva manera de Wagner destruía de pies a cabeza. La pugna entre los directores "tempo giusto" y los directores "tempo rubato" que ya había iniciado Mendelssohn en favor de los primeros, tomará caracteres incesantemente acentuados en favor de los últimos, dentro de los cuales Wagner se incluía.[23] El primer desasosiego que Wagner levanta viene por este lado,* lo que no hace sino confirmar el mal éxito de sus propias producciones dramáticas, que él mismo dirige. La primera representación de *El Buque Fantasma* el 2 de enero de 1843 en Dresde fué un fracaso que podía achacarse a la impreparación del teatro de ópera. El de *Tannhäuser*, el 19 de octubre de 1845, no tiene esa excusa, porque la obra se ensayó cuidadosamente, se aumentó la orquesta, se cuidaron especialmente los coros y se encargó a París el vestuario y el decorado. Los principales papeles estuvieron desempeñados por cantantes de la eminencia de la Schroeder-Devrient y Tichatcheck, aunque estos no comprendiesen sus papeles mejor que las segundas partes y contribuyesen al fracaso. La obra pareció un conjunto de trozos al estilo acostumbrado en la ópera, que dejaron indiferentes al público, mezclados con otros pasajes que le sonaron a cosa extraña: aquellos en los que Wagner había puesto más empeño. Los competentes, como Schumann mismo, no juzgan más favorablemente a Wagner. Tras de leer la partitura escribe a Mendelssohn diciéndole que la música no es apenas mejor que la de *Rienzi;* que Wagner no sabe escribir correctamente, que en general todo es oscuro y forzado. Schumann, hablando de armonías incorrectas y mala conducción de la escritura a cuatro

* Concretamente, sus ideas sobre la dirección e interpretación orquestal se recojen en su escrito de 1869, *Ueber das dirigieren.*

voces produce una impresión lastimosa. No es de extrañar que Wagner comenzase a comprender que no tenía que esperar mucho de sus coetáneos, los "jóvenes alemanes". Schumann, sin embargo, no era injusto y cuando vió *Tannhäuser* en la escena dijo honestamente que tenía que retirar en parte lo antes dicho, porque, dramáticamente, la obra producía un efecto que no había podido comprender al leer la partitura. Lo que reprochaba a Wagner, falta de sentido formal, carencia de sentimiento estético, efecto puramente teatral, es decir, no producido por la emoción directa del sonido, son reproches que se podían hacer a Schumann también. Este vió en el teclado razones perentorias para componer una música a la cual no eran aplicables las que antes de él pasaban por tales razones; Wagner hacía lo mismo en el terreno escénico; su estética y su sentimiento de las formas estaba basado en la escena, pero aparte de los pasajes de pura transición o simplemente episódicos, Wagner encontró una forma cuya autenticidad se prueba al separar esas páginas de la escena y llevarlas al concierto, donde disfrutaron de larga vida, al contrario de las de Schumann.

Wagner buscaba su libertad en un nuevo idioma expresivo y por lo tanto estilístico. Aunque tuviese que tratar modos de sentimiento que no eran inéditos se resistía a tratarlos convencionalmente; el nuevo modo era lo que desconcertaba a unos auditores acostumbrados a lo inveterado en el estilo del canto, italiano o alemán; pero italiano de ópera y alemán de ópera. Wagner comenzaba a hablar un nuevo alemán en la prosodia y en su entonación, en la frase gramatical y en la musical. La resistencia de sus primeros auditores no fué sino un proceso normal. La música de Schumann, era, frecuentemente, la estilización de un gesto plástico, que podía expresar un movimiento patético; en Wagner, era la estilización de una acción escénica; no solamente plástica, como en la danza; no solamente declamada, como en el drama; sino accionada, declamada y cantada. Si hay novedad o revolución en ello, *eso* es lo que significa el arte de Wagner como punto de partida.

Teatralmente, la contienda de unos trovadores en un castillo medieval y aun el conflicto amoroso entre la doncella toda pureza y un caballero corrido en múltiples aventuras, no era un argumento suficientemente inspirador para un hombre que comenzaba a ver un nuevo camino en el drama lírico alemán. Más allá del mundo "real" de los caballeros trovadores está el mundo "ilusorio" que rueda en una órbita distinta de la astronómica y a la cual se accede por la montaña de Venus, la "Venusberg". Semejante dualidad es netamente romántica y los coetáneos de Wagner no encontrarían en ella demasiada sorpresa. La acción se desarrolla con bastante normalidad dentro de lo operístico. Las formas de la canción y los ritmos de marcha están implícitos en todo su desarrollo. Pero la conducción armónica, el proceso modulatorio, la novedad de colorido en la armonía y en la orquesta sonaban demasiado distintos de todo lo demás; el primer efecto es la anormalidad lógica, con lo que

el hilo se pierde, y con el hilo, el sentido. Sentido expresivo y sentido melódico, cuya supuesta ausencia levanta el tópico de la primera hora. Como la construcción armónica de la frase melódica, ya desde algunos pasajes de *El buque fantasma* y más acentuadamente en *Tannhäuser* tienen su complemento en el tejido orquestal, los primeros auditores no lograban desintegrar la voz del complejo total y la oían como parte complementaria de él, no como línea vocal predominante, salvo el valor del timbre, que da independencia a la voz, aunque sea en pura pérdida para aquél, porque lo que oye así le parece incongruente con el resto instrumental. La pulsación armónica está sujeta, por lo tanto, a las leyes fisiológicas que rijen el canto, no a la conducción clásica de los períodos. Si el sostén armónico no es a estos a los que atiende, sino a aquellos otros, el efecto inmediato será de vaguedad, de "mancha" en vez de "línea", de claroscuro en lugar de perfil; en cierto modo, como en determinados aspectos de la pintura: de la pintura escénica muy particularmente. La acción dramática deberá resolverse no por la conducción *vocal*, sino por el desarrollo *tonal;* este, no las formas vocales, es lo que habrá de modelarse sobre la acción. La compenetración entre los elementos acción-dramática y acción-musical se hace así mucho más íntima. Tiempo adelante, más allá de *Tannhäuser* y *Lohengrin* se acercará un punto de intimidad que constituye un fenómeno nuevo, aunque largamente preparado en el arte musical: la importancia y la grandeza del arte de Wagner radica en este punto. Precisa añadir que lo es dentro del terreno de la escena, porque dentro del terreno de la sinfonía ese proceso psicológico-tonal era la base de la sinfonía dramática de Berlioz. Wagner invierte los términos. Ahora se tratará de drama sinfónico. La misma estatua vista bajo dos luces de dirección encontrada.

Esto no es una garantía de inmortalidad para un artista ni para su arte. Ni aun siquiera una patente de genialidad para quél; pero sí significa un acontecimiento importante en la historia del arte musical. Por esa importancia, Wagner guardará su lugar, aunque tantas páginas suyas hayan palidecido al igual de las de Meyerbeer, Weber o Berlioz, ya que si hay un arte inestable, fácilmente agotado y rápidamente inoperante es el del teatro. *Tannhäuser* y *Lohengrin* no producen hoy más sensación en la escena que *El Profeta* o *Los Troyanos en Cartago.* ¿Y en cuanto al ciclo de los Nibelungos? Aquellas obras significaban un punto extremo en el desenvolvimiento del teatro romántico alemán. Las que componen este ciclo suponen una renovación, una etapa nueva. *Más nueva,* ¿significa *más sólida?* ¿Más capaz de perduración sobre la escena?

Entre la primera ópera romántica y las que Wagner fué produciendo hasta que su primera etapa de creador termina con *Lohengrin,* se va haciendo sensible su calidad musical, parejamente con una creciente intensidad emocional que proviene de aquella. El sentido de este proceso viene a ser análogo al de la intensificación del elemento expresivo en la música instrumental, que trans-

forma la música formal de la sonata en la gran forma dramática y lleva a las formas menores para el piano el sentido emocional del lied. Wagner concibe crecientemente sus obras como una inmenso lied cuyo sentido expresivo escapa a las formas convencionales de la ópera anterior, entendida, al igual de la forma sinfónica, como una gran cadencia integrada por un encadenamiento de fórmulas cadenciales. Lo que Wagner aporta a su concepto del director-intérprete, el sentido de la unidad en el canto, extendido a toda la duración de la obra, es lo que, igualmente, aporta a su idea de la ópera avanzadamente romántica. Su ópera-poema no resistirá, poco después, las trabas formales y buscará una libertad de expresión-construcción que es fenómeno paralelo al que desde Beethoven había ensanchado los cuadros en el gran poema romántico. El hecho de que Beethoven realizara esta transformación con mucha mayor amplitud que sus sucesores, más calificadamente románticos que él, no significa nada, de la misma manera que el último estilo de Goya, el del Goya "negro", no tuvo una repercusión sensible hasta muy avanzado el siglo XIX.

El desenvolvimiento del drama wagneriano se atiene, forzosamente, a un aspecto escénico del que Wagner no puede todavía liberarse. Sus obras han de representarse sobre la escena, y si la intensidad emocional crece, ha de ser para que tenga una lógica exterior, dentro de una creciente naturalidad en la exposición y desarrollo de los conflictos pasionales. La lógica interior de la música irá de par con aquella, pero su proceso es el mismo que el que ha seguido en la evolución de la música romántica, en donde el proceso sentimental se realiza por un proceso tonal que el compositor fué hallando intuitivamente. Los conflictos que la vieja ópera había mecanizado se presentaban en la ópera romántica con una humanidad escasamente mayor. El gusto por los episodios sobrenaturales volvía a sumirla en convenciones no menos artificiosas que las que constituían los esquemas operísticos de antaño. Un paso de considerable trascendencia en la ópera wagneriana desde *El Buque Fantasma* a *Lohengrin* es el que Wagner da al intensificar el calor humano de su drama dentro de un ambiente sobrenatural al modo romántico: condenación del holandés errante, fantasmagoría del mundo venusino, enigma místico del caballero del Graal. El sentimiento amoroso tiende a convertirse en una entidad asexuada en *Lohengrin*, después que la castidad de Isabel redime a Tannhäuser de su pecado de erotismo. Con ello, el "final feliz" de la ópera clásica tiende a una resolución estacionaria. Los dramas de Wagner, desde *Lohengrin*, inclusive, van a disolver su conflicto en la pura nada, en lugar de resolverlo humanamente; lo cual es un proceso musical, de lirismo poético-musical, mejor que no dramático. Al dejar así el conflicto pasional sin resolución, como las disonancias que no resuelven ya en la técnica armónica de la nueva época, la ansiedad romántica queda en pie; no con la muerte que lo resuelve todo, sino con la duda, como las armonías de séptima disminuída que

Beethoven utiliza en ese sentido dubitativo. El efecto de las armonías disonantes, convenientemente respondido por los timbres de la orquesta, puede unas veces ser lacerante, si el episodio dramático se corta brutalmente; pero si la armonía se disuelve en el aire lírico, dejando pendiente de resolución su propio problema, el episodio sentimental buscará una inflexión semejante en la suavidad, la ternura, como en *Lohengrin*, donde se presentan ambos modos o caracteres en la oposición femenina Ortruda-Elsa, cortada por el elemento neutro del carácter masculino, ni hombre, ni dios, ni en resumen, nada. Por eso es el coro quien recoje la última sombra emocional, todavía humana, aunque de un humanismo dispuesto a evaporarse en los coros angélicos de *Parsifal*, en donde ya no hay seres humanos, sino meras entelequias. Las jornadas de *El Anillo del Nibelungo* llevan a esa conclusión, apenas promediada en ellas la realidad humana y el símbolo musical; largas jornadas que no podría resistir sin desmayo un hombre normal, razón por la cual tiene que quebrar su curva para apoyarse un último instante en la antítesis de *Tristán*, donde la realidad humana de la pasión, en tremendo conflicto con el símbolo musical, conduce a la sublimación romántica del amor humano en la armonía trascendente de las esferas. El proceso post-wagneriano que desde *Tristán* conducirá al atonalismo está, puede decirse, dentro de la naturaleza de las cosas, entendiendo por esto la sublimación del sentimiento poético-musical que trasmuta la carne y la sangre en imágenes simbólicas; no percibidas ya por la sensación, sino a través de un simbolismo esotérico, como en la poesía de Mallarmé y el ultracromatismo de Schoenberg.

Para llegar a ese extremo habrá sido menester que haya alguna entidad musical capaz de guardar dentro de sí la imagen-sentimiento. Si se concibe al "tema de reminiscencia", "idée fixe", "leitmotiv", como un motivo sinfónico, tal como los de Beethoven en la Novena o en los últimos cuartetos, podrá construirse una música posiblemente adecuada para sostener esa transubstanciación del sentimiento humano en símbolo sonoro realizada por la armonía; específicamente, por la disonancia-timbre. Desde Lohengrin la carrera del "leitmotiv" wagneriano acentuará su velocidad a lo largo del ciclo nibelúngico. En *El Buque Fantasma*, el motivo iba adherido a una idea tanto como a una persona. En *Tannhäuser* ocurre otro tanto, pero vinculado ya a un conflicto dramático, que, en *Lohengrin*, no se contenta con haberlo planteado, sino que exije una resolución, o, si no la tiene, una disolución (como se dice en la armonía francesa, "resolución por evaporación"). El peligro de la transformación temática consiste en la facilidad con que mecaniza el procedimiento. Los Poemas sinfónicos de Liszt son el mejor ejemplo y Wagner lo vió rápidamente; lo criticó ásperamente y cayó en él en las obras que siguen a *Lohengrin*. Todo *El anillo del Nibelungo* se resiente de esa mecanicidad, que Wagner extiende a su tratamiento armónico y que piensa salvar por la novedad del color orquestal y la dinámica de los pasajes (que tan frecuentemente conducen a

progresiones excesivamente cómodas como fórmula). *Tristán* y *Parsifal* no escapan a ella, pero la mayor potencia de su armonía la disimula, y aun parece que la rigidez del sistema sirva para retener en sus mallas el flúido armónico-melódico, propenso a derramarse informemente. La mayor simplicidad de *Los Maestros Cantores* y su concepto general dramático, armónico, formal y temático, más "normal" o menos "avanzado", fué también un buen suceso en el curso de la producción wagneriana y evitó, parece seguro, que el derramamiento al que apunta *Tristán* se hubiera producido con unas consecuencias irremediables. Concebida aquella obra antes que *El Anillo, Tristán* y *Parsifal* queda en suspenso en la mente de Wagner como si fuera un lastre destinado a sujetarlo al suelo, del que propendía a evadirse; lo retiene durante todo el tiempo que compone la tri-tetralogía y reaparece, en seguida de *Tristán*, a modo de dique, a fin de que la corriente tristanesca no anegue el mundo musical, al punto de cerrarse el período romántico, como las aguas del Rin y su mono-tonalismo, que salen de madre para apagar el crepúsculo del cromatismo tristanesco. Es la fuerza cósmica del acorde, en contraposición con la atonalidad ultracromática. Tal es el argumento de la época que se sitúa entre Wagner y nuestros días.

NOTAS

[1] George Borrow (1803-1881) fué un hombre curioso que desde su infancia mostró su afición al vagabundaje y a las lenguas. Educado en Edimburgo, viajó mucho por Europa y por el cercano Oriente, donde adquirió "de visu" multitud de enseñanzas sobre los pueblos desdeñados de la Europa oriental, y entre ellos sobre los gitanos, cuyo idioma llegó a dominar y sobre cuyas costumbres escribió páginas de mucho interés (*Lavengro*, 1851, y su continuación *Romany Rye*, 1857). Su obra *Targum*, publicada en San Petersburgo, contiene traducciones de treinta idiomas. Su traducción del Nuevo Testamento al manchú y al gitano (Evangelio de San Lucas) muestra un rasgo interesante de su talento. Deseoso de conocer España, el país romántico más atractivo en el momento, se hizo "colportor" o agente de la Sociedad Bíblica, lo cual le puso en contacto directo y minucioso con el pueblo español en todas sus regiones; aventuras que él comenta en su obra famosa *The Bible in Spain* (1843; trad. cast. de Manuel Azaña, 1929). Como resultado de su frecuentación con los gitanos españoles escribió su libro *The Zincali*, que imprimió en su patria dos años antes que aquel otro. Hasta hace pocos años en que se ha estudiado ordenadamente a los gitanos, su raza, costumbre e idioma,* el libro de Borrow (a quien cariñosamente llamaban

* Existe hoy una bibliografía de más de seis mil obras relativas a los gitanos, en los diversos países donde habitan. Publicaciones recientes que el lector puede consultar son: C. J. Popp Serboianu, *Les Tsiganes*, historia, etnolografía, lingüística, diccionario, gramática, París, Payot, 1935. Martín Block, *Moeurs et coutumes des Tziganes*, París, Payot, 1936, con un capítulo relativo a la música. La de los gitanos españoles está sin estudiar y lo que se habla acerca de ella es, casi siempre, imaginario. Ambas obras son de carácter científico. De carácter descriptivo, pintoresco, con episodios abundantes es el libro de Walter Starkie: *Don Gypsy*, Nueva York, 1935. Más novelesco: Eleanor Smith, *Caravan*, Nueva York, 1943.

los españoles del pueblo "Don Jorgito el Inglés") servía de documento a los escritores que, por esa época viajaban por España.

Uno de los más destacados fué Delacroix, que pasó dos semanas allí en el año 1832, redactando un diario que ilustra con apuntes a la pluma.* Alfredo de Musset había publicado en 1830 sus *Contes d'Espagne et d'Italie,* que estimularon a tantos otros, a Gautier entre ellos, quien fué a la Península en 1840. La relación de los viajes que el famoso poeta hace por España y por otras tierras del Sur y de Oriente aparece entre esa fecha y 1858. La colección de poesías que lleva por título *España* aparece en 1845, el año en que Próspero Merimée da a la luz de la imprenta su *Carmen.* El autor asegura que el episodio que describe ocurrió en el otoño de 1830, en cuyo momento Merimée viajaba por Andalucía.

Es interesante comparar las primeras páginas de *Carmen* con las primeras de los *Tales of the Alhambra,* de Washington Irving, el cual viajaba por las mismas tierras que Merimée en la primavera de 1830 y que dió a la prensa su libro en 1832. Para Irving interesa encontrar las "half-wild manners that give such a true game glamour to romantic Spain", y ni Gautier ni Merimée ni desde luego Víctor Hugo describieron mejor ni con mayor exactitud de observación y de pincel el escenario andaluz y el carácter de los personajes, incluso el del mozo vasco que los guía y el del *drawcansir*** (que es el *dancaire* del autor francés). Los *Cuentos de la Alhambra* influyen sobre los escritores posteriores a Irving, como puede observarse en multitud de detalles. En cuanto a lo que Merimée habla de los gitanos españoles, conviene recordar que *The Zincali* de Borrow apareció en 1841. Añadiré, a título de curiosidad, que si Irving se encuentra con Ventura Rodríguez en Loja, Borrow va pisando los talones a Cabrera en Córdoba. Sobre los viajes o alusiones a España de Nodier, Delacroix, Stendhal, Cornille, Borrow, Dumas, Jorge Sand, Gautier, Hugo, Flaubert, Vernet, etc., se encuentra una relación detallada en el libro de Arturo FARINELLI, *Viajes por España y Portugal,* Madrid, 1921, p. 293.

[2] En su *Beiträge zur Geschichte der Deutschen Romantischen Oper,* Leipzig, 1937, Siegfried S. GOSLICH menciona cerca de un centenar de compositores alemanes de óperas activos durante el siglo XIX, hasta las últimas obras wagnerianas.

[3] Sobre la ópera alemana de los predecesores inmediatos de Wagner y sus coetáneos, *vid.* "Die Oper im 19. Jahrh.: Deutschland", en Guido ADLER, *Handbuch der Musikgeschichte,* Berlín, 2ª ed., 1930, vol. II. Ernst BUECKEN, *Die Musik des 19. Jahrh. bis zur Moderne,* Potsdam, 1929. Karl BLESSINGER. *C. M. von Weber; Lortzing, und die komische Oper,* Augsburgo, 1921. André COEUROY, *Weber,* París, 1925. Edgard ISTEL, *Das Buch des Oper. Die deutschen Meister von Gluck bis Wagner,* Berlín, 1919. Heinrich RIETSCH, *Die Tonkunst in der zweiten Hälfte des 19. Jahrh.,* Breslau, 1926. H. W. WALTERSHAUSEN: *Der Freischütz. Ein Versuch über die musikalische Romantik,* Munich, 1920. Georges SERVIÉRES, *Weber,* París, s. f. R. WAGNER, *Der Freischütz à Paris,* 1841.

[4] Houston Stewart CHAMBERLAIN, *Le drame wagnérien,* París, 1894: "Comme Wagner lui-même l'a dit, le musicien n'existe que comme une des faces du poète... le musicien est l'élément féminin, et, par la nature même, cet élément, s'il n'est pas secondaire, est du moins subordonné, et il ne crée qu'autant qu'il a été fecondé par l'élément mâle, le poète. C'est donc le poëte, le poète dramatique, qu'il faut, avant tout, arriver à reconnaître en

---

* *Vid.* E. ORTIZ DE LA TORRE, "Delacroix en España", *Revista de Santander,* vol. III. Trad. esp. en prensa, México, 1946.

** *Drawcansir* y *dancaire* parece que tienen distintas acepciones en sus respectivos idiomas. En inglés es: "Formidable person both to friend and foe" *(Oxford Dictionary).* En castellano: "El que juega por otro y con dinero de él" *(Diccionario de la Academia).*

Wagner" (p. 3). El caso de Wagner sería, pues, el de algunos organismos primitivos cuyo hermafroditismo no se había desdoblado todavía en los dos géneros biológicos...

[5] James HUNEKER, *Essays*, Nueva York, 1932, selección por H. L. MENCKEN, *Wagner's Autobiography*, p. 414.

[6] Ernst NEWMAN, *Richard Wagner*, primer volumen, 1813-1848, Nueva York, 1940; segundo volumen, 1848-1860, Nueva York; tercer volumen, 1859-1866, Nueva York, 1941 (EN). Con bibliografía. Vol. II, Apendix II: I. The Geyer Question; II. The Prince Constantin Question; pp. 608 *ss.*

[7] HUNEKER, *op. cit.*, p. 405.

[8] Reproducido en NEWMAN, *op. cit.*, vol. I, p. 338.

[9] Paul BEKKER, *Richard Wagner*, Londres, 1931, p. 474.

[10] EN., I, p. 5.

[11] *Ibidem*, p. 6.

[12] *Ibidem*, p. 11.

[13] *Ibidem*, p. 14.

[14] *Op. cit.*, p. 317.

[15] *Ibidem*, p. 325.

[16] Sobre Wagner y Roeckel en 1848, *vid.* EN., vol. II, cap. I.

[17] Guido ADLER, *Richard Wagner*, conferencias pronunciadas en la Universidad de Viena en 1903-1904, trad. franc. de Louis Laloy, Leipzig, 1909, p. 26.

[18] *Ibidem*, p. 30.

[19] Ernest CLOSSON, *Richard Wagner, poèmes et textes en prose*, selección y traducción, París, 1934; "De la Musique allemande", p. 125.

[20] Cit. por ADLER, p. 50.

[21] Cit. por EN., II, p. 27.

[22] ADLER, p. 82.

[23] BEKKER, *op. cit.*, p. 418.

CAPITULO XI

El segundo período en la obra de Wagner. El año 1849 en Dresde. Intervención de Wagner en la revolución. Roeckel. Bakunin. Exilio de Wagner. Zurich. "La obra de arte del futuro". El mito nibelúngico. La tetralogía sobre "El Anillo del Nibelungo". Literatura y música contemporáneas. "Opera y Drama". Las etapas de la creación de "El Anillo". Sinfonía-drama y drama-sinfonía. La música como expresión de lo "puramente humano". Sentido cósmico de la armonía, en el acorde. El "motivo". La voz humana y la orquesta. "Tristan und Isolde". "Tannhäuser" en París. Amnistía. Viajes. Deudas. La coronación de Luis II de Baviera.

Wagner en Munich. Proyecto de un teatro wagneriano. Hans de Bülow y Cósima Liszt. "Los Maestros Cantores de Nuremberg". Aparece Hanslick. Su primer wagnerismo y hostilidad posterior. Reacción contra la "música del futuro". La guerra franco-prusiana. Extensión del "wagnerismo". Bayreuth. La colina sagrada.

Tercer período. Terminación de la Tetralogía. El teatro wagneriano de Bayreuth. "Parsifal". La muerte en Venecia. "Parsifal" cierra el ciclo comenzado en "Tannhäuser". La psicología de los tipos wagnerianos. Su música adecuada. Los escritos estéticos y filosóficos de Wagner. La "melodía infinita". La contemplación estática. "Arte y Religión". Audición visual y visión auditiva. Arte y sacerdocio. Misión del artista. El "festival escénico". Wahnfried. El conde de Gobineau. Sus teorías, terfiversadas. La defección de Nietzsche. Sentido humano de la consonancia y la disonancia. Tonalidad y cromatismo. Sus límites, por el momento. El arte de Wagner en el cincuentenario de su muerte. Permanencia de sus valores musicales y desvanecimiento de sus teorías estéticas. Su ilusión de una síntesis de las artes. Suma y no fusión. Sentido nacional del arte wagneriano. Rumbos del teatro nacional.

El "segundo período" en la producción wagneriana, su período de madurez, comienza, con la gestación del ciclo nibelúngico, en los días mismos de la revolución liberal de 1848-49 y la reacción de Bismarck, preparada desde 1848, acentuada en 1851 y llevada a su apogeo en 1867, cuando es nombrado Canciller de la Confederación alemana. Los diez primeros años de esa etapa, Wagner vive desterrado, fuera de Alemania. En los ocho siguientes Wagner asciende a la cumbre de su carrera y un tercero y postrer período se inicia desde que termina la partitura de *Los Maestros Cantores,* el año mismo del encumbramiento de Bismarck. Durante esos años el Romanticismo ha ascendido también a su cumbre y, desde 1860 poco más o menos, en seguida de *Tristán,* está en pleno declive. Vamos a ver las etapas principales de este período final del Romanticismo en Alemania tomando a Wagner como figura central, después de haber visto cual fué el crepúsculo del Romanticismo francés cuyas luces iluminaron la figura abatida de Héctor Berlioz.

La amistad entre Liszt y Wagner apenas databa de unos meses, con motivo de la representación de *Tannhäuser*, proyectada en Weimar, cuando al comienzo del mes de febrero de 1849 Liszt escribió a Wagner invitándole para la primera representación que debía verificarse el 16. Pero el intendente del teatro de la corte en Dresde, barón von Lüttichau, con su "despótica ignorancia", sólo concedió a Wagner permiso para presenciar la tercera representación de la obra, en el mes de mayo. Antes de que este mes llegase los asuntos públicos marcharon de mal en peor y por fin abocaron en la revolución. Desde el mes de febrero, Dresde hervía en rumores y el rey decidió licenciar a su ministerio liberal sustituyéndolo por otro conservador, que disolvió las cámaras. Augusto Roeckel, el gran amigo de Wagner, liberal exaltado, que dirigía la "Volksbläter", tuvo que huir a Bohemia al perder su inmunidad de diputado, y dejó a Wagner encargado de la publicación del periódico, aun cuando parece que los artículos que allí se publicaron mientras duró su ausencia fueron de Roeckel y no de Wagner. De cualquier modo, Wagner, empleado en un puesto eminente de la corte, quedaba señalado por la policía. En uno de los primeros días de la revolución, Wagner hablaba con el arquitecto Semper, que había dirigido la construcción del teatro nuevo de la Opera, quejándose de que no hubiese bastante fondo en el escenario para representar *Lohengrin*. Parece ser que Semper, bromeando, exclamó que de buena gana lo quemaría. Lo que ardió fué el teatro viejo y como Reissiger, con otras gentes, había oído la conversación, se extendió la voz de que Wagner y Semper habían incendiado el teatro, a lo que dió cierta verosimilitud la posible intervención de un tal Heinrich Woldmar Wagner.[1] Roeckel regresó a Dresde cuando las barricadas estaban ya levantadas. Wagner, libre de su compromiso periodístico aceptó subir a la torre de la Kreuz Kirche, desde donde se divisaban las tropas, para dar noticias de su movimiento; pero no por mucho tiempo, porque las tropas gubernamentales tirotearon la torre, parece que con bastante mala puntería, lo que obligó, días después, a cañonearla. Entre los defensores de la torre estaba Bakunin, lo cual asustó a Minna más que ninguna otra cosa, y conminó a Wagner a que regresase al hogar o ella escaparía. Wagner volvió: al atravesar una calle encuentra a Roeckel, negro por la pólvora y la brea. Roeckel cayó en manos de la policía y su prisión duró hasta 1862. Más afortunado, Wagner consiguió escapar mientras el gobierno sofocaba la revolución y quedaba algún resquicio abierto en el cerco de la ciudad. Es la "Neue Zeitschrift für Musik" del mes de junio, la revista de Schumann, la que da la noticia, con toda serie de informes sobre la actuación de Wagner, y añadiendo como comentario que, desde luego, el puesto del Kappellmeister de la corte en la torre de la iglesia había sido menos peligroso que si hubiera estado en las barricadas. El 13 de mayo, Wagner estaba ya en Weimar; pero Minna le hace saber que hay contra él una orden formal de prisión. Wagner logra salir de Alemania y el día 19 está en París. La capital francesa no presentaba por

el momento grandes comodidades ni perspectivas de trabajo. Varias veces va y vuelve a París desde Zurich. Por fin se queda en la ciudad suiza, que le concede derechos de ciudadanía. El primer fruto es el folleto *Arte y revolución.* En seguida, Wagner, pensando por encima del tiempo y del espacio, redacta su manifiesto sobre *La obra de arte del futuro.* ("Das Kunstwerk der Zukunft.") [2]

A la inquietud moral se añade la impecunia. Como en sus óperas, la mujer, "el eterno femenino", viene en su auxilio. Una dama a la que encuentra en Ginebra y que tenía un hijo algo músico, Frau Julia Ritter, reúne a varias personas a fin de buscar subsidios para el músico emigrado. La idea parte de una admiradora de Dresde, Jessie Taylor, que casada con el rico comerciante de Burdeos, Laussot, se siente infeliz. Wagner, al visitarla en esa ciudad, la propone raptarla y romper con Minna. Ella acepta. Luego se arrepiente. Wagner regresa a Zurich, aconsejado por Frau Ritter, y Minna no tarda en reunirse con él. En Zurich, Wagner vive de la anualidad que Frau Ritter le señala y de algunas óperas que dirige. Luego enferma. La cura de aguas en Albisbrunn le debilita. Moralmente, el golpe de estado de Napoleón "el pequeño" le deprime. Trabaja poco, pero medita largamente. El ensayo *Opera y Drama* deja bien sentados sus puntos de vista sobre el teatro antiguo de ópera y el teatro nuevo que ya había comenzado a crear él. De ahora en adelante llevará a cabo sus ideas revolucionarias en un arte tan profundamente conservador. El terreno propicio será el mito nibelúngico, contemplado desde años atrás. Por el momento, Wagner piensa en una obra: *La muerte de Sigfredo,* núcleo central de la saga. Sigfredo era la libertad; la libertad del mundo, tal vez, pero sobre todo la libertad alemana, conscientemente asesinada. Liszt consigue que el teatro ducal de Weimar encargue a Wagner la terminación de la obra. Pero la historia no se resigna a encerrarse en tres actos, ni aun en los cinco de la "Gran ópera heroica" que iba a haber sido en el primer proyecto. Hay que explicar las razones por las cuales muere Sigfredo. Wagner escribe el libro para un drama preliminar: *El joven Sigfredo.* Mas, ¿cómo podrán entenderse las cosas si no se sabe que el joven héroe sin prejuicios es a medias hijo de un ser hijo de dioses y de una dulce mujer? La saga tiene raíces retorcidas. Conviene simplificar; sin embargo, otra obra donde se explique el mito de la fuerza alemana en libertad de acción y las rémoras de las viejas convenciones caducas se hace necesaria para comprender el nacimiento de Sigmundo, el malogrado, y la necesidad de posponer la esperanza en un ser cuyo futuro se anuncia en *La Walkyria,* drama de fracasos y renunciaciones. Terribles desilusiones, proyectos abortados por la fuerza de elementos que no son los que este mundo terrenal, sino que se fraguan en las nubes, en el fondo de las aguas, en las entrañas de la tierra. Todo lo que ocurre no es sino un símbolo, había dicho Fausto, y los males de la humanidad, que tienen forma en la política, en sus luchas, en sus esperanzas y en sus fra-

casos, no son solamente asunto de los seres humanos; su origen es cósmico. Potencias sobrenaturales del bien y del mal, intervienen en los destinos de la humanidad doliente. Es necesario que el auditor de la muerte de Sigfredo, de los hechos heróicos del joven Sigfredo, el triste parricidio que rompe la espada de Sigmundo, su padre, tenga ante sus ojos y ante sus oídos la explicación, simbólica, ya que no metafísica, del drama de la humanidad alemana: el oro, el oro maldito, debe salir a la escena; los dioses ambiciosos, los gigantes, los enanos aviesos; la estúpida diosa del racionalismo, madre de los prejuicios, y la fría diosa de la tierra, la realidad sin imaginación; la risueña diosa de la primavera, musa de los Estados jóvenes; los dragones de Wall Street, acaparadores del oro; los cuerpos de ejército que estremecen el aire con sus hoiotojós salvajes; las nereidas inocentes que siguen el pacífico curso de las aguas o su incontenible desbordamiento; las parcas que rigen el destino.[3] Un "preludio" a las tres jornadas antedichas completaría el ciclo de la leyenda de Alberico el Nibelungo y su anillo, causante de todos los males que afligen a mortales e inmortales. *El Anillo del Nibelungo* es, según se mire, un "festspiel" en cuatro jornadas, o en tres jornadas y un prólogo, *tetralogía* en un caso, *trilogía* con aditamentos, en el otro. El empeño de Wagner era gigantesco. Otras obras de más urgente humanidad vendrían a interponerse entre esa larga concatenación de mitos, símbolos, elucubraciones, que habían comenzado bajo la inspiración optimista de Feuerbach para terminar en el pesimismo desolado de "El Mundo como Voluntad y Representación". Las primeras jornadas pertenecen a la segunda época creatriz de Wagner. Las últimas, a su tercera etapa. Entre el *Oro del Rin* y el *Crepúsculo de los Dioses* Wagner ha llegado a su cenit y ha comenzado a declinar, crepuscularmente también. El siglo romántico ha entrado en su ocaso. El mundo no va a perecer por el fuego, sino por la mediocridad. No por una ardiente partisanía, sino por el eclecticismo. Si Wagner hubiera sido el adalid de lo uno, lo otro tendría su mejor efigie en Johannes Brahms.

La cronología de las obras de Wagner a partir de la primera jornada *Der Ring des Nibelungen* se establece de este modo:

El Oro del Rin 1854
La Walkyria 1856

(y parte de *Sigfredo*)

Tristán e Iseo 1859
Los Maestros Cantores de Nuremberg 1867

Sigfredo 1871
El Crepúsculo de los dioses 1874

Parsifal..... 1882

(Los *Meistersinger* aparecen primero en la idea de Wagner. Su proyecto data de 1845. El poema de *Der Ring* está comenzado en 1848. El de *Parsifal* en 1857, cuando

Wagner comienza *Tristán*. Las fechas dadas para las obras anteriores son las de su terminación.)

En la transformación del teatro lírico que Ricardo Wagner realiza desde sus primeras obras, todavía pertenecientes al género ópera, hasta llegar al drama sinfónico —que es la consecuencia en este terreno del proceso de unidad y crecimiento orgánico en la Música propio del complejo estético que determinó el movimiento romántico—, las obras que se incluyen dentro del ciclo nibelúngico no son ya aquello, ni son todavía esto otro; ni óperas ni dramas sinfónicos propiamente dichos, aunque se encuentren mucho más cerca de este aspecto, solo realizado plenamente en *Tristán*. La "comedia" que se supone ser *Los Maestros Cantores* implica un eclecticismo que será la etapa subsiguiente a aquél movimiento. Por fin, *Parsifal* muestra la caducidad del genio de Wagner, en un post-romanticismo donde la disolución de las estructuras formales alcanza, por el momento, su "climax".

La etapa decisiva en el arte de Wagner, la de la gestación y realización de las cuatro obras de *Der Ring des Nibelungen* y el escrito *Oper und Drama*, hasta la terminación de *Tristan und Isolde* se verifica en los años que van desde su escape de Dresde en 1849 hasta su regreso a Alemania. Primero se ve favorecido por una amnistía que, en 1860, le permite volver al suelo alemán, salvo a Sajonia, donde por fin es amnistiado en 1862, el año en que Augusto Roeckel sale de la prisión donde Wagner le habría hecho compañía de no haberse puesto en salvo. La justicia política burlada (que no le persiguió con mucho encono) pudo darse por satisfecha con la labor realizada entre tanto por el fugitivo en sus trece años de constante impecunia, trabajo agobiante, mala salud y ardiente actividad amorosa. En rápida revista mencionaremos algunos hechos de gran relieve en las artes y en la política europea durante ese período de tiempo. Los cien volúmenes de *La Comédie humaine* de Balzac, el *Manifiesto comunista* de Marx y Engels y la fundación de la "Pre-Raphaelite Broterhood" en un taller de pintores de Londres por Dante Gabriel Rossetti, poeta y pintor, Ford Madox Brown, Holman Hunt, Thomas Woolner, Millais y otros menos significados, alcanzan a 1848. Al año siguiente, muere en Baltimore Edgar Allan Poe de un ataque de "delirium tremens". Lamartine escribe la historia de la revolución del año precedente. Dickens lanza su *David Copperfield* y Adolfo Menzel exhibe su grupo de retratos, en una escena en Sans Souci ("La tabla redonda") según lo que será el sistema preferido por este pintor minucioso y no sin atractivo. Es el año de *El Profeta*. 1851 es el del *Romancero* de Heine que Wagner detestaba; el del *Rigoletto* de Verdi; el año de la Exposición Universal de Londres y del primer cable telegráfico submarino (entre Calais y Dover); el del golpe de estado del "hijo de la República" Luis Napoleón. La pintura de Courbet en el "salón" de París causa inquietud, hostilidad, comentarios apasionados, "puissant ouvrier, une sauvage et patiente volonté", diría de él Charles Baudelaire,

en sus magníficas críticas de arte. Wagner termina la redacción de *Opera y Drama* y en su *Comunicación a mis amigos* expone su nuevo criterio estético.[4] En 1852 Kuno Fischer comienza su *Historia de la Filosofía moderna;* Alejandro Dumas, *La dama de las camelias;* el romanticismo lacrimoso entona en América su apología del negro en la *Uncle Tom's Cabin* y el romanticismo fantasmagórico llega a Salem, Massachusets, "el pueblo de las brujas", donde Nathaniel Hawthorne escribe *The house of the seven gabbles.* En ese año, Wagner conoce al matrimonio Wessendonk, en Zurich. Al siguiente, Wagner termina la redacción del poema sobre *El anillo del Nibelungo* y la imprime privadamente. Verdi compone *El Trovador,* sobre la obra de García Gutiérrez. Ruskin escribe *Las piedras de Venecia.* El *Te Deum* de Berlioz y el *Sistema de política positiva* de Augusto Compte vienen en 1854. K. Vogt imprime su requisitoria sobre *La fé del carbonero* y Roma decreta que la Inmaculada Concepción de la Virgen es dogma de la Iglesia. Wagner termina la orquestación de *El Oro del Rin.* La primera idea de *Tristán* aparece. 1855: Wagner está en Londres, donde dirige los Philarmonic Concerts. George Sand termina la *Historia de mi vida,* que ocupa veinte volúmenes. Burkhardt imprime *El Cicerone,* la primera gran obra de crítica sistemática sobre el arte pictórico. El Conde de Gobineau lanza su *Tratado sobre la desigualdad de las razas humanas* que se tomará, falsamente como base para un futuro antisemitismo.* En 1856 Wagner comienza a redactar un poema sobre *Los vencedores,* que abandonará después. Ha terminado la orquestación de *La Walkyria* y comienza la composición de *Siegfried.* Fuhlrott descubre el cráneo del "hombre de Neanderthal".

1857 es un año feliz para la literatura francesa. Flaubert escribe *Madame Bovary* y Baudelaire reúne *Les fleurs du mal.* Wagner termina el poema de *Tristán* y traza el primer bosquejo de un poema sobre *Parsifal.* Los lieder que son como la semilla de aquella obra ("Der Engel", "Traume", "Schmerzen", después "Stehe Still!", "Im Treibhaus") sobre poesías de Matilde Wessendonk, vienen entre ese año y el siguiente, que es el de *El Barbero de Bagdad,* de Cornelius. 1859 es el año que señala la terminación de *Tristán* y la inauguración de los trabajos de perforación del istmo de Suez. A él pertenecen *El origen de las especies,* de Darwin y el *Fausto* de Gounod. El libro de Ruskin *Unto this last,* en 1860, produce hondo efecto en las ideas sociales inglesas. Joachim, Brahms y algún otro músico menos notorio lanzan su manifiesto contra la "nueva escuela alemana" que tiene a Liszt y a Wagner como cabezas más significadas. Burckhardt publica su *Cultura del Renacimiento en Italia.* En París, Wagner conoce personalmente a Rossini y a Auber, y escribe sus "adioses" a Spohr, que había muerto en año anterior. 1861 es el año tumultuoso de las representaciones de *Tannhäuser* en la Gran Opera de París, que había

* Véase la nota 14 al Cap. XI.

gestionado Emile Ollivier, el ministro de Napoleón III, casado con Blandina Liszt. El "Jockey Club" decide echar abajo la obra. Sus asociados llenan la sala y, enguantados de blanco, soplan en estridentes silbatos. Después de la tercera representación, Wagner retira la obra. Pero Charles Baudelaire escribe en "La Revue Blanche" su famoso artículo *Richard Wagner et Tannhäuser à Paris*, que es la más satisfactoria vindicación para un artista estúpidamente atacado por una turba de aristócratas y burgueses ricos.[5] Wagner viaja de París a Viena, donde oye por primera vez *Lohengrin;* a Weimar, a Carlsruhe. Vuelve a recojer la idea de *Los maestros Cantores* y termina el poema. En 1861 muere Federico Guillermo IV, de Prusia. En Rusia, Alejandro II proclama por fin la liberación de los siervos. Guillermo I de Prusia hace canciller prusiano al príncipe de Bismarck. Víctor Manuel asciende al trono de Italia. Los ejércitos de Francia, Inglaterra y España inician su expedición a México ocupando Veracruz y el fuerte de San Juan de Ulloa. El primer teléfono aparece, construído por Reis. Anderson publica sus *Cuentos;* Dostoiewsky, *Humillados y ofendidos.* Al año siguiente, cuando Wagner goza de amnistía en toda Alemania, termina el poema de *Die Meistersinger* y dirige su preludio en los conciertos de la Gewandhaus, en Leipzig. Hebbel escribe su poema sobre *Los Nibelungos*, que ya llegan un poco retrasados. Liszt compone su oratorio *Santa Isabel.* F. Th. Fischer escribe un tercer *Fausto* y Flaubert, *Salambó.* En 1863 la Opera Imperial de Viena da setenta y siete ensayos a *Tristán;* es el reconocimiento plenario de Wagner. Meses después, en marzo de 1864 sube al trono de Baviera Luis II que, tiene diecinueve años. En mayo, llama a Wagner a Munich cuando, a poco, iba a ser encarcelado por deudas. Es un golpe de teatro. La carrera de Wagner entra en un momento de crisis. Veamos por el momento en qué estado se encuentra el desarrollo de su idea dramática, en las obras del *Anillo* hasta *Tristán.* Conviene, a este punto, que el lector recuerde lo que se ha hablado de la orquestación de Wagner, que por ese tiempo alcanza su mayor riqueza de invención y de poderío, en el Capítulo v de la 8ª Parte de esta obra.

La tesis de Wagner conocida por el título de *Opera und Drama* se desarrolló en su pensamiento al mismo tiempo que el ciclo nibelúngico se imponía a su conciencia de compositor como un vasto desarrollo de aquella idea germinal consistente en una "gran ópera heroica en cinco actos" sobre *La muerte de Sigfredo.* Este proyecto inicial data, como se ha indicado, del año 1848. Conforme lo da forma y Wagner comprende que por su significado, sus alusiones y su procedencia mítica le será imposible encerrarlo dentro de los términos convencionales de la forma ópera, ve claro, al mismo tiempo, que para justificar sus novedades y para explicarlas, le será indispensable exponer por escrito el fundamento de la nueva estética que se desarrolla en su conciencia

de creador. Antes de la realización poética y musical de las obras que integrarán el vasto "festival escénico" (y que por razones que se apuntarán han de sufrir una larga demora) Wagner completa entre 1849 y 1850 la redacción de *Opera und Drama.* Sin duda, suponía un trabajo material mucho menor, pero no habría podido ser expuesto con claridad de pensamiento si no hubiese plasmado ya en su imaginación la trama completa de las cuatro obras que integrarán el ciclo. *Opera und Drama* no es, pues, una "justificación" a posteriori de una transformación en el criterio estético de Wagner acerca del teatro lírico, sino una exposición preliminar de sus ideas acerca de la nueva modalidad que intentará dar a ese teatro desde el momento en que el plan de "El Anillo" se le presenta en sus grandes ambiciones.[6] En 1851 el poema sobre *El joven Sigfredo* y la tesis *Opera y Drama* están terminados con pocas semanas de diferencia. Era la ocasión propicia para que Wagner pusiese por escrito en este momento sus ideas, que van a regir su producción futura, acerca de la música en general y de su aplicación al teatro. La reforma que Wagner intentaba no era sino una reforma más en la muy abundante serie de reformas, o "rivoluzioni", como las llamaba Arteaga, por las cuales pasó en su dilatada historia el teatro musical, según ha podido verse a lo largo de este libro. Cada vez que una reforma así se intentó, una explicación "filosófica" se juzgó indispensable, y como la Filosofía no se resigna a ceñirse al hecho concreto de la nueva variación que se propone, la explicación se ampliaría al fenómeno mismo de la Música, a su significado metafísico y social, según las ideas de cada época, y a la seguridad interior que cada artista reformador tenía de que estaba dando un paso trascendente en la historia del arte, si no en la del mundo.

Puesto que "El Anillo" va a ser, como decía la vieja saga, una interpretación de la historia del mundo, "ab ovo", desde la "edad de inocencia" hasta el capitalismo moderno, será imprescindible a Wagner comenzar su tesis analizando el fenómeno mismo de la Música. Su explicación fundamental y las que van a seguir son el eco, más o menos consciente y más o menos literal de la Estética pre-romántica y romántica, inglesa y alemana, cuyos principales rasgos han quedado expuestos en páginas anteriores. La importancia de Wagner no consiste en haberlas vuelto a exponer, elaboradas de nuevo en su cerebro, sino en haberlas incorporado a obras musicales. Pero como la realidad de la obra de arte es superior a lo temporal y convencional de las teorías filosóficas, no se hace raro comprender que esas obras musicales, que en su tiempo pudieron encontrarse fielmente representativas de las ideas contenidas en *Opera y Drama,* se vean hoy desde otro punto de vista, en una conexión menos rigurosa con aquellas ideas, las cuales pueden haber perdido su vigencia sin que las obras musicales se hayan resentido por ello; o, al revés, que se vea a las obras musicales desprovistas de la trascendencia que Wagner se imaginaba para ellas.

Es más raro en el fenómeno creativo que su móvil sea enteramente objetivo, desapasionadamente intelectual, que el caso contrario, cuando el artista refleja sobre su héroe sus propias palpitaciones de vida, haciéndole padecer sus mismas tribulaciones, y convirtiéndolo, en resumen, en depositario de su "proyección sentimental"; *einfühlung* con que se carga una ánima como un condensador eléctrico. Que un joven artista mal interpretado, en lucha contra las mediocres condiciones de la vida artística de su país; revolucionario que ve hollados sus ideales de libertad por el convencionalismo tradicional de sus gobernantes; expuesto él mismo a la muerte y a la prisión; que sufre de escasez física y de incomprensión espiritual, levante en la figura mítica del Sigfredo nórdico, tan afín a los eternos mitos orientales de Hércules, Jasones, Teseos, Sansones, Davides, Migueles y Jorges, su propia figura, es siempre un fenómeno perfectamente comprensible. Sobre todo, es lo propio de la mentalidad romántica, que pone las peripecias del "yo creador" en la base de la obra creada a su imagen y semejanza. El primer poema sobre *La muerte de Sigfredo*, pudo ser simplemente evocativo de poéticos mitos del pasado, pero se llena entre 1849 y 1851 de un contenido mucho más caliente de verdad, de sentimiento humano, de pasiones reales y no simplemente literarias. Para darles cuerpo artístico Wagner necesitará formas más adecuadas a su sentimiento que no las normales en la retórica operística, según ocurría a Beethoven en sus sinfonías, cuartetos y sonatas. Todavía las óperas de Weber y sus sucesores inmediatos no eran sino el "singspiel" ampliado. Lo que diferenciaba a *Fidelio* del singspiel no consistía en la inconformidad con la fórmula (que, poco habitual para Beethoven, no pudo o no quiso romper con ella todavía en esa obra) sino el modo beethoveniano de rebasarla por la fuerza de su contenido patético. Las primeras óperas de Wagner se apartaban de las de sus predecesores porque músicos como Meyerbeer y Berlioz pusieron ante la vista de aquél nuevos caminos que seguir. Su sentimiento de músico alemán se adolecía con ello, pues que el momento era de afirmación nacionalista. Wagner se descubre alemán en la música de Weber, que nada tenía que ver con la suya, y que estaba basada en acentos populares y de un popularísimo semiburgués enteramente ajeno al carácter de Wagner. Su alegría fué grande al descubrir en el mito de los Nibelungos un asunto tradicionalmente "germánico", que él podía desarrollar fuera de los patrones operísticos italo-franceses donde había modelado sus obras anteriores. Para sentir mejor su condición de alemán será conveniente ir procediendo a sucesivas renuncias o, si se quiere, apostasías: al hebraísmo de Meyerbeer y de Mendelssohn (aquél como operista, este como director); al motivo sinfónico-dramático de Berlioz, que puede ser soslayado si uno se refiere al motivo sinfónico beethoveniano; a la orquestación de Berlioz, ante la que cabe cerrar los ojos pensando en su origen en parte weberiano; a la ópera misma italo-francesa, que ahora convendrá arrojar por los suelos. Si es preciso, se renunciará in-

cluso a la música instrumental en bloque, considerándola como un estado primitivo del arte sonoro, cuando aun no había descubierto la función sinfónica de la voz, función que Beethoven había presentido en la Novena Sinfonía; un arte, en resumen, inoperante a la llegada de la sinfonía-drama, que no era la de Berlioz, sino el drama-sinfonía, el gran continente que Ricardo Wagner acababa de descubrir en su travesía por el lago de Constanza, desde su orilla alemana de Lindau a la orilla suiza de Rorsach. Una premisa es indispensable: precisa descubrir lo "puramente humano", que será su hilo de Ariadna y que Wagner, en efecto, encuentra en Feuerbach. Ese hilo le llevará a su *Obra de arte del futuro.* Reconocido, Wagner dedica su ensayo al filósofo del optimismo, autor de una *Vida del futuro,* en la cual Wagner pone el arte que se le había olvidado al filósofo. ¿Cuáles son las esencias entrañables de lo "puramente humano"? Sin duda, el amor. Naturalmente, la libertad, sin la cual el amor está en peligro, lo cual sabían los prerrománticos alemanes desde el Sturm und Drang, que llevará a los alemanes un Sigfrido y... un Bismarck. ¿De qué manera se expresa lo "puramente humano"?: en la vida, por la virtud de la palabra; en el arte por la palabra hecha poesía, por la palabra cantada. Canto y poesía son dos mitades sin las cuales cada cual de ella vive en precario. Y ambas, en consorcio, viven, se elevan por su contenido expresivo. La expresión es la razón de ser de la Música. Lo "puramente humano" es, en la Música (del siglo XIX), lo "puramente emocional". La emoción es lo que sublima la materialidad física del sonido, sea palabra, sea música; es decir, palabra cantada, pues que la música que no es palabra cantada, la música en un instrumento, es cosa vicaria, puro "ersatz", simple sustitutivo de la emoción natural en términos sonoros. Wagner, sabiéndolo o no, remontaba sus ideas a las de la vieja Ilustración, pero eso no importa, de momento. "Cuando una nota musical adquiere categoría universal por la virtud emocional, se convierte en vehículo o camino para la idea poética, que de ese modo constituye la expresión directa del sentimiento".[7] La melodía, así integrada, sigue la elevación y descenso de la entonación hablada, y se rige por ella. Que cada nota musical no es un fenómeno aislado, sino que todas y cada una forman parte integrante de un complejo musical y humano es lo que prueba el hecho de la Tonalidad, un fragmento de la cual es el "tono". Pero el tono tiene dos maneras de manifestarse: como melodía horizontal y como armonía del acorde. La expresión, pues, dentro de los términos tonales, fluctúa entre la sucesión melódica armónica, en la cual la línea melódica indefinida marcha arrojada por el impulso dinámico del "devenir" en la acción sentimental, al paso que los acordes son las raíces que sujetan ese fluir melódico a lo eterno del cosmos. La melodía es sentimiento "puramente humano"; la armonía es la eternidad trascendental. La armonía "clásica", basada en el reposo de las relaciones armónicas, podía ser útil para cimentar formas estáticas, como las de la vieja ópera, pero no para servir al realismo, a lo "natural", a la

"verdad" de la emoción puramente humana, que exije relaciones armónicas inestables, como ella; incensantemente móviles, siempre llevadas más y más lejos, excitando al oído en la medida que el sentimiento excita la facultad poética del auditor, ambas cosas parejamente. Por eso el preludio de *El Oro del Rin* se basará inmutablemente en un sólo y único acorde *(mi bemol)* imperturbablemente repetido; pues que es la base de roca sobre la que se desliza el fluir de la vida, las aguas del "río alemán". Sólo los matices de la orquestación, los timbres de la orquesta, darán palpitación a esa armonía única, en irisaciones que reflejan la luz del día, la luz de la vida. Pero en *Tristán*, el timbre de los instrumentos y la disonancia inicial se confunden en un complejo indisoluble de cuya angustiosa premisa (como los acordes iniciales del Cuarteto op. 53 nº 3, de Beethoven, o el anhelante comienzo del cuarteto op. 132, en el cual la estética de *Tristán* está implícita) resultará todo el desarrollo de la obra, el drama-sinfonía. Mas solamente Beethoven había comprendido que la sección de desarrollo y lucha temático-tonal que ocupa la parte central de un movimiento de sonata, la sección llamada de "durchführung", está movida por la fuerza de lo "puramente humano" en su dinamismo sentimental. Eso, que había dado a la sinfonía de Beethoven su valor nuevo, y que era lo que respondía al imperativo "romántico", no fué sino el anuncio de la continuidad dramática en el drama-sinfonía. En este, como en aquél, un elemento plástico, representativo, simbólico por la fuerza de su acento es indispensable: es el "motivo". Todo motivo es, en la sinfonía un motivo conductor. La sinfonía está conducida por él, por ellos, pues que son dos los principales, a más de otros que colaboran con los motivos esenciales. El "motivo" es indispensable en el drama-sinfonía y merced a su desarrollo sinfónico caminará hacia adelante la obra, sin la coerción formularia (aun en Beethoven) que la música abstracta de la sinfonía exige, en la libertad, ahora, del proceso sentimental; tan "real", tan "natural", tan "puramente humano" que podrá ser exhibido en una escena de teatro, con hombres y mujeres que se mueven en escenas más o menos minerales. La historia entera de la Música, tiende, según Wagner, hacia esta redención final de la Música en el paraíso del drama musical. Y tanta esencia de humanidad pura tiene el "motivo"; tan estrictamente ceñido está a la realidad del gesto humano; tan de cerca sigue las peripecias del "devenir" de la acción, que el motivo se convierte en el alma misma de los personajes; es su yo simbólico, que lleva a lo trascendente de la armonía orquestada lo contingente, inmanente de los sentimientos expresados por el canto vocal. La voz, pues, es la traducción humana, en lo episódico del momento escénico, de la eternidad trascendente del sentimiento puro, del cual el sonido puro, la sinfonía que se desarrolla en el foso de la orquesta es la universalización. La orquesta, la música instrumental, es, por decirlo así, como los valores algebráicos, mientras que la voz canta los valores aritméticos cuyo algoritmo es Sigfredo o Brunhilda, Wotan o Fricka, Tristán e Iseo.

Wagner, está claro, necesitaba ambas cosas, voz y orquesta, puestas al servicio de la escena. No quería pensar que la escena significa justamente lo contrario de lo que Wagner enunciaba, y que no hace sino reducir, circunstanciar los términos ilimitados de la música; que es esta lo que prima en sus obras lírico-teatrales y no al revés, como lo prueba el que la música de muchos trozos de su teatro pueda subsistir por sí sola sin la escena y no esta sin aquella. Presintiéndolo, sin embargo, Wagner eleva de categoría a la escena apelando a la correspondencia de sensaciones propuesta por los prerrománticos como Tieck, diciendo que hay un "ojo-oído", una manera de oír por los ojos, de escuchar con la mirada que, en el drama lírico, va parejamente con el escuchar a través del oído. "Solamente la audición perfecta, la audición simultánea del ojo y del oído es lo que lleva la certeza de la realidad plástica del sentimiento al espectador", y esto se verifica por medio del sistema de declamación cantada, del canto-lenguaje, del canto que nace por similitud del "ad cantus", del acento expresivo en la inflexión hablada; concepto, o deseo, de todos los teorizadores acerca de la voz cantada desde Marco Fabio Quintiliano, en el primer siglo de nuestra era, a Peri y Caccini, en los albores del período barroco, de cuyas consecuencias estamos viviendo todavía.

A la altura de los "festivales" de *El Anillo del Nibelungo,* Wagner no había podido darse cuenta cabal de lo que la voz humana significa en el drama lírico, porque donde queda inequívocamente manifiesto es en *Tristán.* Wagner, que había dado un gran valor a la aliteración en su poesía, siguiendo con ello caminos iniciados por los primeros románticos alemanes, no observa aún que, con la aliteración, el lenguaje pierde valor gramatical para asumir nuevos valores fonéticos que entran calificadamente dentro de lo musical. La poesía así estructurada, a veces sin más sentido sintáctico que el que tenían los viejos himnos eclesiásticos, en cuyo modelo parece inspirarse Wagner para escribir el canto de amor y de muerte de Iseo,[8] pierde realidad, naturalidad, incluso humanismo, para convertirse en otra cosa diferente del lenguaje, como en efecto ocurría en el canto eclesiástico y en todo el canto melopéyico; una música, pues, que aunque vocal, se separa del lenguaje y se convierte en pura música abstracta. Lo único humano que queda en ella es el timbre. Tiempo después de escribir *Opera y Drama,* al componer su ardiente canto al amor insatisfecho, ardor solamente apagado por la muerte, Wagner pudo comprobar en *Tristán e Iseo* que la voz humana, dentro del tejido de la sinfonía dramática tiene un valor "instrumental", el del timbre humano, que da un calor de cosa viva al conjunto, lo cual sabían Beethoven y Berlioz. Lo que vale en las mejores páginas del *Anillo* y en *Tristán* es lo que el genio musical de Wagner pone en ellas. La teoría estética, lo que esas obras suponen, no es distinto de lo que Beethoven y Berlioz habían realizado; pero Wagner, a tono con el progresismo ochocentista, creía que la sucesión histórica implica una idea de progreso y, en consecuencia, se veía a sí mismo como un artista elevado en un

escalón superior al de aquellos predecesores suyos en el tiempo, que por esa razón cronológica fatal no habían podido alcanzar, como él, la cumbre del arte desde la cual se otea el porvenir.

Wagner, pues, termina *Opera y Drama* y se dispone a dar forma sonora a las concepciones poéticas y musicales que le han instigado a redactar aquella especie de tratado estético. Va a hacerlo denodadamente, a pesar de las contingencias adversas de su vida, en ese instante; porque, como Juan Sin Miedo, el héroe de los cuentos infantiles que Wagner lee finalizando el año 1848, cuando el poema sobre *La muerte de Sigfredo* le ocupa en su primera redacción, Wagner es el Juan sin Miedo de la música revolucionaria de su tiempo, el héroe que había subido a la torre de la iglesia de la Cruz, en Dresde; que había atravesado el fuego encantado de las tropas del rey de Sajonia y que va a despertar a la belleza encantada a orillas de un lago suizo. Juan sin Miedo y Sigfredo son la misma cosa. Ricardo Wagner es la misma persona que el libre Sigfredo que no conoce el miedo y que por ello va a componer la tri o tetralogía de *El Anillo del Nibelungo*. A orillas del lago suizo, en la ciudad de Zurich, la belleza desconocida le espera. No es una belleza durmiente, ni mitológica sino puramente humana, viva en la juventud de sus veinticuatro años y en cuyos bolsillos (o en los de su marido) resuena el oro maldito, los dólares que el señor Otto Wessendonk ha atesorado importando mercancías norteamericanas. El matrimonio acababa de instalarse en Zurich. El marido se interesaba por la pintura; la joven esposa, aunque era un poco sorda, por la música. Los conciertos que Wagner dirige interpretando algunas obras suyas le traen nuevas amistades, entre ellas las del matrimonio Wessendonk. Esta amistad, qué pronto será una amistad amorosa entre el músico y la joven melómana, no tardará en convertirse en un amor furioso al que la sombra del digno esposo y la propia dignidad de la esposa convierten en una prolongada disonancia sin resolución. Wagner escribe las primeras jornadas de su tetralogía bajo el estímulo de ese amor. Como Sigmundo, habría querido escaparse con Siglinda un día de primavera; pero los dioses de lo convencional lo impiden, y ya habían impedido también su proyectada escapatoria con Jessie Laussot. Wagner ve en Matilde el "eterno femenino" que habría de redimirle de su destino de músico errante, a la par de Senta al holandés, Isabel a Tannhäuser. Matilde es la fiel depositaria de sus pensamientos más íntimos. Solo ella le comprende, como Brunhilda a Wotan cuando quiere crear un héroe libre de prejuicios, pero a lo cual se opondrá la fría diosa de la Razón. Y tan cruelmente quebrarán los prejuicios la espada invencible de Sigmundo, que Wagner cortará la composición del "Anillo" avanzada su segunda jornada, al tiempo en que Sigfredo, matador del dragón lleno de riquezas (lo que para Freud habría sido una especie de "complejo reprimido" en la figura de Otto Wessendonk), se dispone a escuchar la voz del pájaro que habla bajo el tilo de la tradición.

Mientras compone *Siegfried*, Wagner comienza a comprender que nunca alcanzarán término feliz sus amores; empieza también a ver en la doctrina shopenhauriana de la renunciación el único desenlace para su drama amoroso. Wotan renuncia. Ha terminado la música de *La Walkyria* (marzo de 1856) cuando escribe el esquema de un drama budista *Der Sieger*, en cuyos episodios se envuelven aquellas doctrinas del filósofo de Frankfort. Sin embargo, abandona el proyecto y se pone a la composición de *Siegfried*. Los Wessendonk le ofrecen, viendo su salud delicada; su erisipela que no quisieran que se reprodujese, (ni se contagiase), un pabellón cerca de su finca, al cual se trasladará Wagner llamándolo su "Asilo". Esa proximidad al objeto de su amor imposible será contraproducente. El poema de Tristán y la blonda Iseo de Irlanda se le viene a la imaginación; pero la realidad impide sus amores; no el rey Mark, sino el casamiento de Tristán con Iseo de Bretaña, la de las blancas manos. ¿Se divorciará Wagner de Minna? Quien va a impedirlo es justamente Matilde, ya que Mark-Wessendonk habría terminado por acceder a todo. Renunciar. *Muss es sein?* Quien aparece para decir el *Es muss sein!* es nada menos que Parsifal. Con todo, la renunciación es ya imposible, porque el cromatismo de *Tristan und Isolde* y la exasperación de su música no admiten otra componenda sino la de la muerte. Wagner deja la idea de un *Parsifal* para más tarde, cuando él mismo se encuentre a punto, entre sus sesenta y cuatro y sus sesenta y nueve años, de renunciar a todos los bienes de este mundo. *Tristan und Isolde* se terminará en 1859 con la muerte de ambos amantes; él, de impaciencia; ella, aniquilada por el dolor, transfigurada en símbolo del amor imposible por la virtud de una música sublime. Wagner podría haber quedado extenuado. Felizmente, llegan noticias oportunas, con su optimismo. *Tannhäuser* va a ser representado en la Gran Opera de París y en varias otras ciudades, de Alemania estas. Minna, que entra en la cincuentena, ha logrado que se amnistíe a Wagner. Se despide de sus amigos de Zurich y se marcha volando a París, donde dirige sus famosos conciertos de 1860 que le traen la amistad de Baudelaire y la ruptura con Berlioz, incapaz de comprender nada en la partitura ni en la audición de *Tristán;* él, que había enunciado ya sus frases más agudas en *Romeo y Julieta*. Para la representación de París, Wagner compone una página nueva, digna de la exuberancia de *Tristán:* la *Venusberg*, cuya orquestación podría haber envidiado Berlioz. El resultado es conocido: el *fiasco* acarreado por la chusma de señoritos de guante blanco. Berlioz, amargamente, se encuentra vengado, aunque no por eso logre que el burguesismo que se levanta en el crepúsculo romántico sea más favorable a sus obras. Ahora, parecerán de un ultrarromanticismo cuya moda está a punto de desvanecerse. El anuncio de que *Tristán* va a representarse en Carlsruhe sirve de lenitivo a Wagner. En Viena también se proyecta estrenar esa obra y, por lo menos, ofrece a Wagner una audición de *Lohengrin* que, para él, es la primera. Hay, sin embargo, dificultades en Viena

para representar *Tristán*. Wagner comienza a desalentarse, pero los Wessendonk lo invitan a que los visite en Venecia. Matilde le convence de que la salvación está en el trabajo y que debe volver al viejo proyecto de *Los Maestros Cantores de Nuremberg*. Wagner acepta el consejo y, para llevarlo a cabo... regresa a París. En enero de 1862 el poema está terminado. En febrero, Wagner, que se ha trasladado a Biebrich, empieza a componer la música. En este instante, la amnistía total llega. Wagner regresa alegremente a Leipzig, donde dirigirá sus obras; luego sigue a Viena, después a Praga, finalmente a San Petersburgo y Moscú. Wagner ignora todo acerca de la música rusa y de sus jóvenes compositores. Entre ellos, uno se había acercado a saludarle. Se llamaba Modesto Mussorgsky y tenía la mitad de años que él, porqeu Mussorgsky tenía veinticinco años y Wagner cincuenta. Cuando, tiempo más tarde, se pregunta a Wagner por él, el alemán apenas lo recuerda vagamente y solo por su nariz demasiado colorada. De regreso, Wagner visita Budapest. Aunque los conciertos le han dado buen resultado económico, las deudas de Wagner ascienden a una cantidad tan elevada que sus acreedores se disponen a encarcelarlo. Corre el año 1864. El adolescente Luis II es coronado rey de Baviera. En Stuttgart, donde Wagner se había detenido, camino de Zurich, las brisas de la primavera le entran por la ventana bajo la forma de un emisario del rey, que viene a decirle que el joven monarca quiere llevarlo a su lado en calidad de consejero y amigo. En Munich podrá Wagner realizar todos sus sueños de músico poeta. Se construirá un teatro a su gusto. Se pondrá a su disposición todo el dinero necesario para que una orquesta gigante y cantores perfectamente adiestrados entonen sus obras pasadas, presentes y futuras. La vida de Wagner entra por un nuevo rumbo, insospechado, milagroso, providencial. Es la redención; que no viene por el rumbo del "eterno femenino". Aunque quien sabe. Porque Wagner, una vez instalado en Munich, llama para dirigir la orquesta del teatro real a Hans von Bülow, el todavía joven aristócrata que se gana la vida dirigiendo orquestas y tocando el piano; con tan buen talento, que Franz Liszt le había concedido la mano de su hija mayor, Cósima (Cosma, en castellano), así llamada porque la bella María de Flavigny, condesa d'Agoult, la había traído al mundo a orillas del lago italiano de Como, o de San Cosme. Hans von Bülow (a quien Wagner había conocido catorce años antes) tiene ahora treinta y cuatro y Cósima es una joven esposa de veintisiete. Wagner debería haber sido obligado a llevar un cartelito que dijese: ¡Peligro para las casadas jóvenes! (y para sus maridos); pero no lo llevaba. Cósima había visto a Wagner en casa de su padre cuando sólo contaba nueve años de edad. No había olvidado la impresión que el genio la había producido, pese a su extravagante aspecto, la enorme cabeza sumida entre los hombros, bajo la barba un collar de pelo al estilo marinero, (en recuerdo quizá al *Fliegende Hollaender);* una amplia boina de terciopelo sobre la gris cabellera, como las que usaba Luis Geyer y que Ri-

cardo vió cada día de su infancia en la casa familiar.* Cósima va a encargarse de regentear de allí en lo sucesivo los asuntos artísticos de Wagner. Poco tiempo pasa y ya están enamorados.

Wagner llama a Munich a su viejo amigo el arquitecto Gottfried Semper, a quien se acusaba, con él, de haber incendiado el viejo teatro de la ópera de Dresde en los días de la revuelta. El rey y el músico van a encargarle la construcción de un teatro "ad hoc" para los festivales wagnerianos. La influencia de Wagner sobre el joven monarca parece crecer de día en día. Los envidiosos, los políticos y los burócratas, el partido clerical se alarman y hablan de un nuevo caso Lola Montes, la seudo española que años atrás había sorbido el seso al tío y homónimo Luis I.[9] Pero en junio de 1865 *Tristan und Isolde* se estrena en Munich y sus intérpretes son los cantantes más famosos del momento, Ludwig Schnorr von Carosfeld y su esposa Malvina. El tenor, (1836-1865), era el hijo de aquel otro Schnorr, Julius, pintor al que dieron fama tantos frescos musicales en los edificios mandados levantar por Luis I en su empeño de hacer de Munich una nueva Atenas al estilo rococo-clasicistoide. Una obra como *Tristán* no podía aplacar a los maledicientes, sino, al contrario, darles pábulo, porque ¿quién entendía todo aquello, si el mismo Berlioz se declaraba incapaz de comprender ese eterno gemido cromático que emerge del fondo de la orquesta sin descanso ni reposo? La cábala contra Wagner crece como en el "aria de la calumnia". Los muniqueses increpan a Luis, que sueña en castillos en las nubes para resguardar su pureza y se viste de Lohengrin, paseándose en una barca tirada por cisnes en el lago de Starnberg, donde a la postre morirá ahogado, nadie sabe si por su culpa o por obra ajena.[10] Wagner es, dicen los conjurados, un enemigo "nacional". Luis, débil, deja hacer. Pide a Wagner que se retire de la escena, por lo menos provisionalmente y Wagner se marcha a Vevey, a orillas del lago de Ginebra. En febrero (1866) Wagner termina el primer acto de *Los Maestros Cantores*. Cósima llega al mes siguiente.

Si *Tristán* había sido el drama, la sed no saciada de Matilde,** *Los Maestros Cantores de Nuremberg* será la comedia de Cósima; salvo para Bulow, que de copista de Wagner se pasará al bando contrario y se convertirá en uno de los "brahmines" más acreditados. En el grupo de "brahmines" figu-

* Entre los infinitos retratos de Wagner el estimado como más fiel y de más noble continente por su familia, es el que le hizo el pintor y grabador Rogelio de Egúsquiza, que también hizo sendos retratos de Schopenhauer y de Luis II de Baviera. Todos ellos en el Museo de Arte Moderno de Madrid. Egúsquiza grabó además varias escenas relativas a *Parsifal*.

** Las Isoldas no siempre mueren de amor por los Tristanes. Matilde Wesendonk vivió hasta 1902, año en que contaba 74. Tuvo tiempo para olvidarse enteramente de su aventura amorosa, y cuando ella y Wagner volvieron a encontrarse, después que él salió de Zurich, la pasión se había enfriado enteramente. La historia está contada graciosamente por J. Kapp, entre otros.

ra un hombre singular, teórico adusto, enemigo declarado de lo que se entiende por lenguaje romántico en la música, por expresión patética o sentimental en la música del período romántico: era Eduard Hanslick, natural de Praga (1825-1904) y a quien ya encontramos al hablar del salón musical que el pianista Tomaschek reunía en la capital bohemia. Hanslick, que bajo sus enseñanzas llegó a ser un pianista notable, prefirió dedicarse a la crítica musical y a la estética. Entre 1854 y 1900 escribió varias obras concernientes a esas disciplinas entre las cuales la titulada *Von Musikalisch-Schoenen*, aparecida en Leipzig en el primero de los años mencionados fué la piedra de escándalo para la reacción musical que eligió a Brahms como cabeza visible contra la "música del futuro" y contra Wagner en particular.[11] La historia de Hanslick y sus ideas estéticas siguen un curso análogo a las de Brahms; primero, como romántico entusiasta; más tarde, frío analizador de sus anteriores entusiasmos y su más rígido condenador (según se puede observar al comparar las dos versiones de su primer trío op. 8, una en 1854, la otra en 1891). En 1846 Hanslick contaba veintiún años y en una serie de once artículos que dedicó a Wagner en la "Allgemeine Wiener Zeitung" le proclamaba como el "talento dramático más grande entre los vivos".[12] Diez años después, se habían cambiado las tornas. Cuando los Strauss (Johann y su hermano Eduard, que fueron los primeros "wagneristas" en Viena) dieron a conocer algunas páginas, entre las primeras de Wagner, en sus conciertos populares, Hanslick las comentó con una literatura gárrula ("stupid", la considera Newman) que esparcía por los diarios vieneses, en los que era muy leído, pero que apenas se ceñía a la música propiamente dicha. Más tarde volveremos a encontrarnos con Hanslick y con sus teorías estéticas, que estaban frescas en 1856 y de las cuales, como de sus artículos "antiwagnerianos" Wagner, que estaba empeñado en *La Walkyria* y *Siegfried*, se cuidó poco, y menos en los años posteriores, que son los de *Tristán;* pero el éxito de Hanslick en Viena y las dificultades para el estreno de *Tristán* en la capital austríaca debieron de exasperar a Wagner, uniendo una cosa con la otra. Así ocurre que en la versión de 1861, a raíz de la visita de Wagner a los Wessendonk en Venecia, aparezca en el libreto de *Los Maestros Cantores de Nuremberg* un personaje, perfecto trasunto del pedante escolástico para quien no existen sino las reglas inveteradas y el "usage", como habría dicho un francés del siglo clásico, que llevaba por nombre Hans Lich. Wagner debió comprender que la sátira honraba, más que otra cosa, al pedante y cambió después su nombre por el de Beckmesser, el "marcador". Si *Beckenschlager* es el que toca el chin-chin o los platillos, *Beckmesser* podría ser el que los raja, y también ese nombre podría significar el cuchillo de latón, que ni pincha ni corta. De cualquier manera, se ve por aquí que la nueva obra de Wagner ha abandonado las alturas de los dioses que moran en la Walhalla germánica, y que, desde los países del occidente europeo donde se desarrollan los tristes amores de Tristán

y sus dos Iseult, se ha trasladado a una Alemania no menos tradicional, pues que es la de los maestros cantores, los hombres de buen oficio que se reúnen a cantar sus piezas polifónicas al viejo estilo, no ya caballeros como los cantores de Frau Minne, en el señorial castillo de Eisenach, sino sus más modestos sucesores; gente humilde, artesanos de un arte sano como el de hacer zapatos y poemas, tal el de Hans Sachs, alrededor de quien gira el episodio de *Die Meistersinger* y en el que se debate el problema de si el galardón ofrecido en el concurso lírico (que es nada menos que la mano de la linda Eva) debe concederse al empollado conocedor de las reglas y triquiñuelas, respetables por ser viejas, o al inspirado vate, ignorante de ellas que, sin prejuicios de escuela, canta ardientemente al amor tal como su inspiración le dicta. Naturalmente, Beckmesser será el paladín de lo primero contra lo segundo, porque él también aspira a la mano de la bella. Pero Hans Sachs, humano tanto como sabio, hombre de buen oficio y de honda emoción poética, viene a hacer de potencia moderadora. Buena es la inspiración, pero, ¿de qué servirá sin la técnica? Y, recíprocamente: buena es la técnica, mas, ¿para qué es buena sin la inspiración? *Los Maestros Cantores* vuelven hacia atrás en el camino por donde *Tristán* había ido tan lejos que Wagner mismo no puede proseguirlo. Hay, además, desde hace unos pocos años, vientos de reacción que se centran sobre todo en su "arte del futuro". Los "jóvenes alemanes", que tienen a Schumann como ejemplo del artista alemán por antonomasia y que suspiran por una vuelta a las perdidas disciplinas clásicas, comienzan a pesar en la opinión. Brahms, con todo, visita a Wagner en 1863, el año en que el músico hamburgués cumple treinta de su edad; su fama crece y ese año es nombrado en Viena director de la "Singakademie", cargo al que renuncia de allí a poco, porque quiere dedicarse exclusivamente a la composición, y sus cuartetos con piano en 1863 (op. 25 y 26) son una cosa muy seria. Además, en 1866, Brahms termina, en el propio Zurich, una obra que repercutirá hondamente en la conciencia de los músicos de su país: el *Deutsches Requiem*, en los momentos en que Wagner, en la casita de Triebschen, en el lago de Lucerna, termina el segundo acto de *Los Maestros*. Hans von Bülow, que había sido poco feliz en su matrimonio con Cósima, se entera por casualidad de la realidad de las cosas y se contenta con el divorcio, con tal de que no haya escándalo, de tal manera que todavía prepara al año siguiente una audición de *Lohengrin* en Munich, donde Cósima se le une. No así Wagner al rey, a pesar de que este le insiste, aunque acepta que *Los Maestros* se representen allí por primera vez y que sus directores sean Bülow y Hans Richter, un joven músico que había ayudado a Wagner a poner en limpio sus páginas, por más que los primeros manuscritos de Wagner se distinguiesen siempre por su nitidez, la seguridad de mano que le permitía orquestar su música sin error ni titubeo, a una velocidad que el amanuense no podía seguir de prisa.

Contra su deseo, Wagner consiente en que *El Oro del Rin* se represente en Munich (1869) separado de las demás obras del ciclo, que solamente estaría terminado en 1874. Entre tanto, Cósima tiene un hijo,* el cual recibirá el nombre de Sigfredo; pero el divorcio con Bülow y el casamiento de Cósima y Ricardo no ocurre hasta 1870. Liszt se muestra enojado y será menester que la pareja vaya a visitarlo a Weimar. (1872). Wagner, bajo la influencia de Cósima, se siente rejuvenecer. El entusiasmo, el orgullo, el sentimiento de la victoria guerrera de Alemania, le enciende en sueños. Lo que él y su obra necesitan es un teatro especial donde solamente se representen sus obras, sobre todo aquellas que no son óperas ya, sino dramas musicales, en donde la orquesta esté sumida en la subordinación necesaria y el escenario ofrezca las circunstancias oportunas para que la "verdad de la ilusión" pueda revelarse en toda su gloria. En marzo de 1871 Wagner escribe la *Kaisermarch* para celebrar la victoria de los ejércitos prusianos sobre los burgueses de la condesa-emperatriz Eugenia de Montijo, y en abril marcha a la ciudad de Bayreuth, dormida en la paz de su viejo ambiente de corte provinciana, en la cual encontrará el lugar ideal para emplazar su "teatro festival" cuyos cimientos van a excavarse "sur la marche". Cósima despliega un talento financiero de primer orden (aunque siempre acabe en bancarrota). Las "Sociedades Wagnerianas" comienzan a brotar por toda Alemania con el principal objeto de recaudar fondos. Un buen ingreso es el del rey Luis, que envía cien mil táleros, después de haberse mostrado renuente. Otro es el de cinco mil dólares que le ofrecen a Wagner desde los Estados Unidos por escribir una marcha para el centenario de la Declaración de Independencia (1876). Las obras de Wagner inflaman a toda Alemania entre tanto, y en ese año de 1876 tres ciclos de representaciones de "El Anillo" se dan en el "teatro festival", sobre la colina inspirada de Bayreuth, a partir del 13 de agosto. Inmensa sensación. El mundo entero de la filarmonía acude, aun desde las ciudades transatlánticas. El esnobismo internacional conoce la más palpitante de sus sensaciones. El déficit es de ciento veinte mil marcos. Wagner, agotado, se marcha a Italia con toda la familia. Al comenzar el año siguiente (1877) Wagner escribe los primeros bocetos de *Parsifal.* Cuando termina su orquestación, en Palermo, el 13 de enero de 1882, Wagner parece un hombre muerto. Regresa a Bayreuth donde en el mes de julio Hermann Lévy dirige las primeras representaciones de *Parsifal.* Tiene frecuentes ataques cardíacos y decide marchar a Venecia en septiembre. Desde las ventanas del Palazzo Vendramin, Wagner contempla las aguas tranquilas del Gran Canal, viendo como resbalan las góndolas negras. De buena gana escribiría, ya tranquilo, una sinfonía.** Celebra-

* Cósima tuvo cinco hijos. Sigfredo Wagner fué el quinto. Sus dos primeros vástagos eran de Bülow. Los otros dos, lo eran de Wagner, pero llevan el apellido Bülow.

** Una nueva versión de la juvenil Sinfonía en *Do mayor,* parece ser.

ría así su septuagésimo aniversario, pues que había nacido en mayo del año 13. 1883: las cifras extremas dicen 13. Y el 13 de febrero, un nuevo ataque le asalta. Wagner muere. Desde *Las Hadas* a *Parsifal* había escrito trece obras escénicas. Beethoven, cuyo nombre tiene nueve letras, había escrito nueve sinfonías. El nombre de Richard Wagner, suma trece letras.

Tannhäuser fué el protagonista de la lucha entre el amor sensual y el puro amor de una virgen. Lohengrin es un asexuado, trasunto del real Luis. Sigfredo, medio dios y medio hombre, lucha entre ambas naturalezas. Vence el hombre, y vence por el amor humano a Brunhilda, que deja de ser diva para ser mujer. Tristán y su amante Iseo son la expresión del amor humano llevada hasta una intensidad simbólica. En "Los Maestros" el símbolo desciende a la tierra y solo aparecen en escena los amores, en una dimensión cotidiana, de Eva y Walter, de Lena y David, sobre todos los cuales se cierne la bondad del hombre que ha sabido renunciar: la de Hans Sachs, poeta y zapatero. Es la despedida de Wagner al mundo del sentimiento real, del pathos de lo "puramente humano". Algunos giros de *Parsifal* recuerdan otros de *Tannhäuser:* el anillo se cierra. Parsifal es el padre de Lohengrin. Si el Caballero del cisne fué una llama fría, toda la capacidad humana de amar ha ardido desde los treinta y tres años de Wagner, cuando comenzó *Lohengrin,* dirigió por primera vez la Novena Sinfonía y se encontró a un muchachito de dieciséis años llamado Hans de Bülow que había de ser una de sus más señaladas víctimas. *Parsifal* es la obra de la "tercera época" de Wagner: su Novena Sinfonía y su Misa Solemne. Es la obra final y la obra de decrepitud. Brahms cumple en esa fecha cincuenta años. César Franck acaba de pasar de los sesenta. Hay albores en el horizonte. Albéniz, Hugo Wolf y Mahler, cumplen veintitrés años; Claude Debussy, veintiuno. Verdi, el coetáneo de Wagner le sobrevive, y Liszt, con sus setenta y dos años, no por mucho tiempo. Ravel, Falla, Scriabin, Bartok, Strawinsky, Dukas, son niños que acaban de nacer o adolescentes que sueñan en las aulas de sus Conservatorios. La nueva música de Europa palpita en su sangre joven. Antes de encontrarla en las obras de la nueva vida musical del mundo, precisa ver en qué sentido se había inclinado la producción wagneriana de última hora; su influjo en el mundo de su tiempo; las reacciones que suscita; el fin del Romanticismo y lo que viene tras de él como un "post", antes de ser ya *otra cosa.*

La psicología sumaria que queda apuntada para los principales caracteres de la obra wagneriana podría llevarse a un paralelo con las condiciones elementales de la música en la escena dramática diciendo que lo "puramente humano", tan vehementemente buscado por Wagner, solamente se logra, como el pájaro que habla y el agua que canta en la narración oriental, cuando Wagner ha logrado vencer a los genios elementales que le salen al camino. La *urmusik,* los elementos primordiales o primitivos del fenómeno sonoro determi-

nan sucesivamente cada una de las jornadas de *El Anillo del Nibelungo* reuniéndose sintéticamente en la última. Sonido y movimiento, el acorde consonante en creciente vida dinámica y agógica es la base "mineral" de *Das Rheingold*, donde el elemento humano, a lo menos en su categoría de "puro sentimiento" no aparece todavía. Sus seres no viven más allá del mito; no son aún entes de realidad, sino figuras alegóricas. El simple elemento sonoro, reducido a su pristinidad como "tono" y "movimiento" no se organiza todavía en melodía, en armonía ni en ritmo. *La Walkyria*, donde a lo menos hay ya dos sombras de humanidad en Sigmundo y Siglinda, se mueve dentro de una organización melódica de cuya sencillez es trasunto la forma adoptada de "arioso"-"aria", que es la organización melódica más simple en el teatro musical. Un nervio rítmico acentuado es lo propio a la juventud del eléctrico Sigfredo, sano de cuerpo como de espíritu que no conoce las complicaciones. Pero todo es complicación, neurastenia, enfermedad, pasión y muerte en Tristán: su elemento adecuado será la disonancia cuya resolución está constantemente aplazada, mientras que la base tonal, la tierra firme, se ve amenazada constantemente de disolución por el empleo extremado del cromatismo. La inquietud que el cromatismo melódico- armónico lleva consigo había sido propuesta por Wagner para expresar la sustancia inestable, destructiva, de Loge, el dios del fuego, que, no como expresión humana, sino como alegoría final en *El Crepúsculo de los dioses* se junta a la armonía estática de las aguas desbordadas del Rin. Un momento sacadas de quicio vuelven pronto a su cauce, vencidas las inquietudes humanas y divinas, satisfecho el inquieto espíritu de Loge. El acorde, organizado en potente sucesión melódica, domina la indefinición del caos y deja pendiente, en el aire sonoro, la proposición de que más allá de la naturaleza material está la voluntad de ser, por catastróficos que hayan sido sus reveses.

No hay problemas, humanos ni metafísicos en *Los Maestros Cantores*. La obra se circunscribe a episodios simples, en su trivial cotidianidad, "unproblematische" como el acorde de *do mayor* y su sucesión melódica en el más llano de los ritmos. La obra, con su terminación feliz, es, genuinamente, una comedia, pero por encima de la felicidad de dos parejas de seres inocentes, algo hay que domina: la bondad, que Wagner concibe como don patriarcal del pueblo alemán, identificando a Sachs con Bach y prestando a este un acento de contemplación metafísica que procede, musicalmente, del coral protestante, en la tradición; en seguida, el preludio de Bach, es el genio. El sentimiento humano tiene su traducción musical, en Wagner, en el lenguaje de la armonía; sus matices sonoros responden estrechamente a los matices sentimentales, a lo cual contribuye el "motivo", condensador del carácter. Todo el proceso del arte romántico se encuentra así resumido, en la obra wagneriana, en una síntesis que musicalmente corresponde a su ambición de una "reunión de todas las artes", ilusión que sucesivamente habían tenido los an-

teriores "reformadores" del teatro musical. Motivos y armonía se serenan en "Los Maestros", en un grado de simplificación que responde a la normalidad del episodio y de su desenlace.

Entre *Tristán* y las dos últimas jornadas de "El Anillo", *Los Maestros Cantores* responden al tipo normal de la ópera, en un sesgo sentimentalmente alemán que no busca ya el éxito internacional de las primeras óperas de Wagner ni pretende el sensacionalismo fallido que la "Venusberg", de *Tannhäuser*, debería haber producido al público parisiense, ávido de efectismos, si intrigas extramusicales no se hubieran puesto de por medio. Incluso *El Crepúsculo de los Dioses* reúne, mejor que *El Oro del Rin* o *Sigfredo*, los dos aspectos de ópera (como *La Walkyria)* y el *drama sinfónico* (como *Tristán)* que "Los Maestros", mientras que la obra postrera de Wagner, *Parsifal*, menos que drama, propiamente es de nuevo una alegoría, en un carácter ampliamente sinfónico, de ideas entre religiosas y de un misticismo poético, vagamente moralizante. Wagner, que "improvisa" sus escritos conforme necesita sentar sus realizaciones en el terreno de la teoría estético-filosófica, va a escribir nuevos ensayos a fin de presentar bajo un aspecto de necesidad perentoria la composición y presentación escénica de una obra así, que ya no intenta ser ópera ni drama, sino "festival"; pero no ya tampoco de un carácter abstracto como los "festivales" de "El Anillo", sino de una fuerza plástica que habría de ser lo fundamental en la obra, porque en ella es la "escena" lo predominante; la poesía y la música, cosas secundarias. Wagner quiere conseguir (o a lo menos se presenta como impulsado irremediablemente por ese anhelo) un nuevo estado de conciencia estética para llegar al cual sus obras anteriores habrían sido sucesivas etapas o escalones. Ahora quiere producir en el auditor-espectador el más alto estado místico producido por la "contemplación", según la receta schopenhaueriana, y está claro que no hay un estado contemplativo más directamente provocado que el que levanta la belleza plástica: la escena, por lo tanto. Al estado de arrobo que debe producir en él un escenario que se supone ser supremamente bello e impresionante por el realismo "ilusorio" con que habría sido realizado, se une la virtud hipnótica de la música, virtud que ya habían descubierto poetas y músicos de la Edad Media y del Renacimiento (lo cual Wagner no recordaba) y que Gil Vicente, Calderón, Shakespeare, los operistas barrocos, Lully en sus "symphonies de sommeil" ponderaban, repitiendo el efecto sedativo que la juglaresa del "Libro de Apolonio" conseguía en sus oyentes con sus "fermosas debayladas", que, en el Arcipreste, "adormían a las veces". Mejor que nadie sabía Wagner, después de sus experiencias con "El Anillo", qué efecto, demasiado sedante y adormecedor, producían largos pasajes de su música sobre sus primeros oyentes, aún. Según la máxima de Schopenhauer en sus aforismos de las "Parerga", lo que no puede evitarse debe utilizarse. El fiel discípulo Wagner utiliza ese estado de catalepsia; lo une a la declamación cantada en una sucesión

informe, esa "melodía infinita" que se suele denominar así por mala traducción, pues que se trata de una melodía no ajustada a las formas estilizadas del canto italiano; una melodía "informe" y, como el vocablo es duro, será preferible emplear el de "melodía indefinida" que es, simplemente, la pura improvisación, en una música murmurada desde el abismo místico del teatro de Bayreuth (más propicio para "El Anillo" que para "Tristán" y "Los Maestros"). Ambas cosas en consorcio, pueden lograr en el espectador semejante hipnotismo, llevado a la vez por la vía del oído y de la vista en una acción inmóvil, si puede decirse, a fin de afirmar el estado de "contemplación" estática.

¿Qué poema o argumento sería susceptible de recibir semejante manera de tratamiento escénico-musical? Sin duda los viejos mitos germánicos no quedaron ya en situación de repetirse. Tampoco los medievales poemas del ciclo trovadoresco, con sus Minnesaenger y Meistersinger. Pero Wagner había tanteado el terreno de cierto misticismo alegórico y sedativo en el final de *Lohengrin*, donde los coros, reemplazados en "El Anillo" por los tríos de "hijas del Rin" y el grupo de Walkyrias y de las Parcas, volverían a ejercer su antiguo encanto. Wagner, buen conocedor de la capacidad de efecto de sus obras, que había reflexionado largamente su manera de tratar y de desarrollar sus ideas iniciales, casi nunca importantes en su primer estado, vió que el teatro de Bayreuth, con su música acordada en el foso orquestal, el realismo decorativo en su escenografía en "trompe l'oeil" y el misticismo preliminar que vertía en los oyentes, —que entonces constituían ya una especie de secta religioso-estética conocida con el nombre de "wagnerismo"—, era el escenario ideal para llevar a aquella escena un nuevo tipo de obra en la cual recogería todas las proposiciones contenidas en las anteriores. Su acentuación no podría lograrse sin apelar a un registro que toda la humanidad ha presentado secularmente, y es el que da cuerpo plástico a ideas religiosas, infundiendo en aquel cuerpo la capacidad de entrega de sí, de salirse "fuera de sí" que caracteriza a la contemplación religiosa (*"vivo sin vivir en mí"*). Dos obras van a venir parejamente a cumplir con ese nuevo destino del artista, que redimirá a la humanidad doliente por la fuerza contemplativa de su arte. La obra teórica que allanará el camino se titula *Arte y religión*, terminada en octubre de 1880. La obra musical será *Parsifal*, que Wagner da fin el 13 de enero de 1882. Si se menciona las obras teóricas escritas ahora por Wagner se comprenderá, sin necesidad de mayores explicaciones, el giro de sus pensamientos en este momento de su vida; cómo estos pensamientos, puestos por escrito, colaboran a la formación de un estado de opinión propicio para escuchar mejor *Parsifal*. *El público en el tiempo y en el espacio*, de 1878, expone el criterio de Wagner acerca de un teatro ideal, ese ideal que ha logrado ver erigido en Bayreuth, en donde el tiempo y el espacio se disuelven en la pura contemplación. En *Parsifal*, en efecto, ambas categorías tienden a fundirse vicariamente, al modo

de la "audición visual" y la "visión auditiva" que Wagner, siguiendo las huellas de Tieck y Wackenroeder había propuesto desde tiempo atrás. El espacio vacío, como en el interior de un templo (el de Monsalvato) tiende a detener el tiempo.* El éxtasis musical, que ha de acompañar a Parsifal desde el jardín de Klingsor al incógnito lugar donde se alza el tempo de los caballeros del Graal, tiende a lograr esta simbiosis de espacio y tiempo, por un procedimiento escénico que hoy hace sonreir, y que consiste en la famosa decoración sin fin, que se arrolla en un gran tambor vertical conforme se desarrolla de otro.[13] En nuestros días, el cinematógrafo puede ayudar considerablemente a esta parte puramente material de la escena; pero es dudoso que produzca el efecto de abstracción o pasmo que sin duda produjo en su tiempo lo anómalo y sorprendente del procedimiento teatral. Con una dosis suficiente de misticismo wagneriano, el efecto requerido se obtendría pasablemente: es posible que nunca más vuelva a producirse ya. No nos interesa mucho.

Wagner conoce bien a su pueblo y sabe que el alemán es sumamente propicio para semejante clase de éxtasis entre musicales y metafísicos que constituyen toda su "superioridad" sobre las demás razas; salvo, quizás, sobre las eslavas y su capacidad de "aloofness", estado de arrobo que, según la expresión un tanto irrespetuosa, pero clara, se expresa en castellano como "estar en Babia". Así, Wagner escribe, a seguida de aquel otro ensayo, más ceñido a su público, el que titula: *¿Qué es lo alemán?*, respaldado por otros dos: *¿Qué es lo moderno?* y *Público y Popularidad.* Wagner siente que su escrito sobre *Opera y Drama* ha dejado de tener aplicación a sus nuevas ideas, por lo cual serán precisos escritos nuevos donde se vuelve, de un modo más ajustado y objetivo, a los problemas de *La poesía y la composición musical, La aplicación de la música al drama, La poesía y la composición de óperas, en particular* y, muy especialmente, una obra que dirige a sus auditores ingleses y que publica en su idioma: *The work and mission of my life.* Todas esas obras llegan, seguidas, en 1879, juntamente con una breve y virulenta disertación sobre *La vivisección.* No casualmente.

Importa subrayar el vocablo *misión.* Wagner ha llegado a ese punto de los grandes inspirados en el que, como Budha, descubren que su ombligo es el centro del Universo; que el mundo entero gira en torno suyo y que ellos han descendido a él para redimirlo. Los mesías en arte no son muy peligrosos, aunque logren que durante medio siglo las plumas se agiten en torno de ellos, en toda clase de exégesis. Ocurre que si la "contemplación" schopenhauariana, el Nirvana estético, es un escape a las contingencias de la vida, a los "dolores de la existencia", el médico que receta este específico y que confecciona la droga redentora debe ser considerado como algo más excelso que un artista.

* Cf. en Hugo: *Tout fuit, // Tout passe; // L'espace // Efface // Le bruit.* ("Les Dijins", 1828).

Su misión es curar al mundo doliente por la virtud de la belleza que él crea. Es un Mesías de una religión nueva: la religión de la belleza (romántica), la religión del wagnerismo. Wagner es el Mesías anhelado por la música alemana, por el drama musical alemán. Su obra sale fuera del ámbito del arte y entra en el de la religión. La religión del wagnerismo tiene su Meca: Bayreuth. Su templo, es el teatro wagneriano, del cual las "Bayreuth Blaetter" son como las hojitas parroquiales. Convertido por el poder ilusorio de sus decoradores en un Monsalvato alemán, cantan en sus alturas los espíritus puros que no tienen cuerpo, mientras que las huríes, que sí tienen cuerpo, yacen plañendo sus miserias en el jardín encantado del mago "oriental" Klingsor. Esa religión tiene un símbolo: es Parsifal. ¿Símbolo de que?... ¡Hum! Símbolo del... redentor. Del inspirado, elegido por la divinidad para redimir a su pueblo elegido, el "público" alemán.

Bayreuth había sido creado para "El Anillo". *Parsifal* será, ahora, para Bayreuth. La función crea el órgano y el órgano crea la función. *Parsifal* será, pues, la síntesis perfecta de todo cuanto el espíritu humano puede recibir por la vía de la intuición, que es la más alta verdad, revelada por el arte. Beethoven había entrevisto esta verdad, levantado el velo de Maya de la Ilusión, por las vías sublimes de la Música. Wagner quiere más todavía, porque la Música solamente, sin el significado humano, es un arte incompleto. Todo el Romanticismo había tendido incesantemente a este fin. Wagner descubre, o a lo menos lo piensa así, que la música romántica estaba realizando un esfuerzo incapaz de conducir a un resultado feliz, porque quería ser vidente a través solamente del oído, empeñada en cerrar los ojos; de manera que si ese arte realizaba el milagro de ver a través de los oídos, habría olvidado la otra mitad, que es la de oir a través de los ojos. La síntesis perfecta de ambos vicariatos, la perfecta correspondencia de sensaciones, estaría en la escena, que es la luz, en íntima fusión con el sonido. El drama sinfónico, el teatro lírico es, según lo había dicho Nietzsche, el drama concebido en el espíritu de la Música, lo cual atribuía ese filósofo a los griegos, sin darse cuenta de que lo que hacía era proyectar sobre la tragedia griega el espíritu de la música wagneriana. El teatro perfecto, en la fórmula wagneriana, puede definirse diciendo que es la emoción que la ilusión despierta por medio de sus dos grandes agentes específicos: la luz y el sonido, la escena y la orquesta. Un agente espiritual mueve a la Música con la que se llena el vasto espacio del templo wagneriano: el amor, el gran asunto romántico. *Tristán* fué el mejor ejemplo; pero *Tristán* se desarrolla al aire libre, como el viejo teatro, desde los "Milagros" medievales a Shakespeare, y el teatro de Bayreuth ofrece un espacio cerrado, al igual de los templos cristianos. Wagner querría, ahora, un drama tal que llevase a su templo algo equivalente a la renunciación cristiana, la única que tiene una forma plástica, mientras que la "renuncia de la voluntad" en Schopenhauer carece de sentido dramático. Todas las obras

de Wagner habían sido hasta entonces las tragedias de la voluntad. Precisa ahora el drama de la no-voluntad, de la renunciación, el "nolens" frente al "volens". Un drama capaz de sintetizar en sus personajes a todos los creados anteriormente por la mente de Wagner, que traigan a la escena de Bayreuth su renunciación como un holocausto. Wagner, que a esta altura había conseguido todo lo que ambicionó durante su vida: su teatro propio de Bayreuth, su mansión privada, esa "Wahnfried", que es la "paz de sus sueños", quiere hacer esta vez postrera una solemne declaración de toda suerte de renunciaciones: es el sereno desprendimiento del genio llegado a la vejez, que ansía la paz, para sí y para sus criaturas. Todos sus anteriores personajes van a sufrir en *Parsifal* una trasmutación desde sus viejas almas a las que saldrán esta vez a escena y, para ser lógico consigo mismo, Wàgner, que ha acomodado durante toda su vida su pensamiento filosófico a su inspiración de artista, se hace férvido creyente de la metempsícosis a la manera indostánica; cree en la reencarnación, por lo cual se hace vegetariano y escribe folletos vehementes contra la vivisección (1879), aunque tenga que renunciar a sus prácticas hidroterápicas de años anteriores porque experimenta sobre sí mismo su peligro, que no es solamente literario. Otros peligros graves acarrearán ideas suyas menos innócuas que las relativas al drama o a la música. Sus peregrinas ideas acerca de la religión cristiana, desvirtuada de su concepto primigenio, según él, por el judaísmo latino, le llevan a encontrar en el cristianismo, tal como se lo imagina, un trasunto de la vida heroica *(Conócete a tí mismo, Heroísmo y Cristianismo).* No habrían tenido gran importancia —aunque Wagner base en ellas su idea del héroe cristiano de la renunciación a la voluntad, del casto y puro, el "reines narr", el perfecto tonto, manso de corazón y limpio de mente como un recién nacido que es Parsifal— si no hubiera sido porque indiscretas exégesis vieron al Mesías prometido (por Wagner) en un nuevo Parsifal que estaba a punto de llegar. Al salvador de la nación alemana, y no por la virtud parsifaliana de la compasión, sino espada en mano, como el Cristo que venía a depurar a aquella nación del elemento del mal, del espíritu demoníaco que ahora no es Hagen, ni los Nibelungos, sino un viejo enemigo de Wagner a quien no es menester incorporar a la figura de Félix Mendelssohn, ni a la de Jakob Beer, llamado Meyerbeer, sino a la raza entera condenada por un conde orientalista, amateur de filosofía, etnología y lenguas orientales, el conde de Gobineau. Wagner necesitaba, al echar un vistazo sobre el estado político de la Europa de su momento y escribir su *Juicio sobre la situación actual del mundo* (1881) [14] una figura alegórica a la que atribuir todos los males de la historia, pasada y presente; y como no puede esta vez hallarla en las sagas escandinavas ni en filtros medievales ni en Mefistos goethianos, lo que halla más a mano es el viejo expediente de inventar al maniqueo, como la Teología, o como los viejos cantores de gentes describían al "sarraceno", con lo cual Wagner da a ese "enemigo malo" la forma visible del

judío, de la raza hebrea, que en *Parsifal* adoptará la figura de Klingsor, vagamente estructurada en rasgos étnicos, "oriental" en términos generales, mago como los de las escrituras de Moisés, cultivador de un jardín de perdición con sus capitosas huríes florales, como las de Montmartre, donde pierden su inocencia los simples y puros alemancitos jóvenes. Perversas Venus, que en esta obra no tienen que habérselas con hombres fornidos como Tannhäuser, sino con inocentes persas de una etimología tan quimérica, a la Gobineau, como su psicología. Kundry es, en efecto, el trasunto de aquella vieja Venus que Wagner había ofrecido a los parisienses en su "Venusberg" y que ellos habían rechazado no menos enérgicamente que Parsifal mismo.

Parsifal es la reencarnación de Lohengrin. Al cabo de su larga gestación, *Parsifal* es la vuelta por pasiva de los personajes del teatro wagneriano, que ahora retornan en su imaginación como las horas en el reloj de Estrasburgo. Klingsor es el trasunto de Alberico. Amfortas, herido por la lanza, renueva las ansiedades de Tristán, maltrecho por Melot, el "losengier" de las viejas leyendas caballerescas. Kurwenal, su fiel escudero, revive en Gurnemanz, considerablemente probado por los años. La voz sepulcral de Fafner en su cueva, resuena en la de Titurel, dentro de su sarcófago en el castillo de Monsalvato.

Paul Bekker lleva adelante estos paralelismos para hacernos ver, ingeniosamente, que la idea de la redención por el amor, tesis permanente en Wagner, se convierte ahora en una redención por la renuncia a la voluntad, herencia neta del filósofo de Frankfort, y cuya procedencia brahmánica había probado Wagner en su drama inacabado de 1856, *Los vencedores*, que eran los vencedores de sí mismos, de su voluntad activa. Con la misma capacidad de perduración en el pensamiento de Wagner, la idea de redención se desarrolló solidariamente con la idea medieval de un "mund", un lugar a salvo de toda contingencia, fortaleza inexpugnable reservada a las divinidades míticas como el Walhalla de las sagas, el Monsalvato, "Mons salvationis" de los cátaros provenzales, Monforte o Montsegur,[15] Montserrat, monte cerrado a todo ataque de los moriscos klingsorianos: el templo en la escena de Bayreuth, que Wagner hace disponer recordando la capilla de la corte de Dresde, con sus altos coros laterales, y en donde podrán celebrarse los ágapes que había esbozado en su oratorio o escena bíblica de 1843, y en las ideas no cuajadas de su proyecto de drama, en 1848, *Jesús de Nazareth*. Como drama místico, en el cual la escena y la música colaboran, y en cuya colaboración el espacio se hace música y la música se hace espacio, la síntesis total se resolverá en la ilusión contemplativa que paraliza la "acción". *Parsifal* surgió en la mente de Wagner el día de primavera en el que, al refugiarse en el "Asilo" que los Wessendonk le habían ofrecido en su finca de Zurich, recordó que era el día del Viernes Santo de los católicos. Wagner se sintió estremecido por una emoción inefable cuyo sentido no descubriría hasta mucho más tarde, cuando se dió cuenta de que el artista es el sacerdote que distribuye entre sus fieles las divi-

nas sustancias de su arte y que todo arte es una comunión. Un banquete ritual de espirituales esencias, según se concibió milenariamente, desde Dionysos a Cristo. Beethoven había dicho una vez que él era como Dionysos y Nietzsche había sugerido a Wagner, y él estaba convencido de ello, de que desde la tragedia griega, el mundo solamente había conocido un gran dramaturgo-actor (como lo fueron los grandes trágicos helénicos), que fué Shakespeare, y un gran sinfonista que tenía a su propio yo como fuente de sus inspiraciones, un sinfonista-actor, podría decirse, que fué Beethoven. Tras la defección de Nietzsche, cuya obra *Die Gebürt der Tragödie* es de 1872, el año de la primera piedra del teatro de Bayreuth, pero que en 1876, cuando escribe *Richard Wagner in Bayreuth* se había cansado ya de él, de su autodeificación y del humanismo puro a la Feuerbach (su obra siguiente, de 1878-79 es *Humano, demasiado humano*), Wagner no quiere oir hablar más de clásicos griegos y prefiere otro mito enteramente fuera del ámbito nietzschiano. El sacerdote oficia ante el ara situada en el "theatron", ofreciendo al creyente un proceso fuertemente estilizado de la pasión y muerte del dios; versión simbolizada que llega al fiel por medio de la virtud simpática, la compasión, que solo la música es capaz de producir si se la hace resonar en el ambiente adecuado, templo cristiano o teatro de Bayreuth. Ese sacerdote, en realidad, no es otro sino el artista-actor, el músico-dramaturgo, constructor de su propio templo, en el cual ofrece con la magia de su batuta mosaica, las divinas sustancias del arte dramático-sonoro-visual.

La música misma de *Parsifal* presenta en su estructura una síntesis curiosa de las ideas anteriores de Wagner acerca de las nociones de consonancia y disonancia, que él había proclamado como esenciales del arte "expresionista" alemán, última fase del Romanticismo en ese país. Estructuras acordales, por una parte, de armonías estáticas o constructivas, afirmativas en su sensación de reposo y permanencia frente a sucesiones disonantes cuya inquietaud es pareja de la angustia de la no-resolución, destructiva, disolvente, en una proclividad constantemente acentuada hacia la destrucción de la Tonalidad. Un concepto tan simple lleva a Wagner a entender las nociones correlativas de consonancia-disonancia, tonalidad-atonalidad, diatonismo-cromatismo un poco como Cerone, en plena época barroca. El acorde perfecto, símbolo de la Trinidad, viene a ser en Wagner la idea del Bien. Sus formas sucesivas son el diatonismo y la tonalidad. El acorde disonante, quinta disminuída o cuarta aumentada, "diabolus in musica" que asoma su oreja desde las primeras armonías de *Tristán*, lleva dentro de sí el espíritu del Mal, del Dolor, y el Alighieri podría haber grabado esa frase tristanesca a la entrada del "Inferno". De allí proceden las sucesiones cromáticas, que no responden todavía, en Wagner, a un cromatismo absoluto, porque este es el abismo de la *atonalidad*, al que aquellos se asoman.

Se ha hecho muy difícil estudiar el sistema de composición de Wagner, ya que apenas dejó bocetos de sus obras, o no parece que, si los dejó, hayan sido examinados por críticos competentes y Wagner detestaba a toda clase de críticos; más, con todo, a los del género Hanslick o que a los del género Chamberlain. El mismo, en la inmensa cantidad de su literatura musical, apenas habla de asuntos específicamente musicales, cuyo esoterismo técnico pensaba, sin duda, que caía lejos de la actividad del lector musicófilo, por apasionado que fuese. Fuera de esas vagas alusiones "humanas" del fenómeno sonoro, Wagner parece evitar una referencia a sus predilecciones armónicas, en las que intervienen de un modo tan decisivo estilísticamente determinados acordes, cuyo repertorio no es tan grande en sí mismo como lo es la novedad de su manera de escritura, sin que Wagner hable nunca de "color". No ya de "color armónico", que es una noción relativamente moderna, sino ni siquiera con referencia al timbre instrumental, que sabía emplear con un interés y una novedad apasionante en su orquesta, aunque sin hacer hincapié en referencia o simbolismo alguno. Wagner nunca habla de estilo, —él, que había forjado el suyo soberbiamente—, ni menos aún de arquitectura o construcción. Si esta parte, tan peligrosa, en su obra, construída con un seguro sentimiento de unidad, tiene firmeza en su sistema de composición, es más por su intuición de músico que por la virtud de una técnica preconcebida, la cual, al contrario, parece nacer de su pluma según lo requiere el momento dramático o pintoresco al que se aplica y que se logra sobre todo por la homogeneidad en el estilo, la seguridad en la escritura y la robustez de un sentimiento tonal que no debilitan las alteraciones, no-resoluciones, apoyaturas, etc. Es, pues, el repertorio normal en el arte romántico, que Wagner mismo no extrema, aun cuando su lenguaje cromático lo lleve a un límite melódico-armónico dentro del cual se mueve siempre sobre una base que podría considerarse como fundamentalmente diatónica, o diatonismo cromatizado, según se la ha denominado; región en la cual Chopin mismo fué más lejos que él. Las alusiones modales existen en algunos pasajes de *Parsifal*, aunque no sean muy corrientes en Wagner, y *El Oro del Rin* construye su melodismo, en el preludio inicial, sobre una escala pentáfona, como conviene a la "antigüedad" ancestral aludida por la escena. Algunos autores mencionan el hecho de que en *Parsifal* la escritura o textura contrapuntal de Wagner se acerque, ya a Bach, ya a Beethoven en sus últimos cuartetos. Parece en todo caso que Wagner, tan propenso a componer improvisando, se dejó llevar de la inspiración del momento, sin ver en su escritura contrapuntal y armónica un simbolismo específico, fuera de la antítesis diatonismo-cromatismo. Comentaristas como Paul Bekker hacen ver que cuando el cromatismo se presenta en *Parsifal* ocurre, frecuentemente, en un sentido "descendente", en contraposición al cromatismo "ascendente" de *Tristán*. Es fácil oponer a este sentido anhelante, voluntarioso de la frase cromática de *Tristán* el desaliento,

renunciación, decrepitud podría decirse, a la que *Parsifal* alude, y que yace en la base de su sentimiento inspirador. Pero un procedimiento reiteradamente empleado por Wagner en su construcción melódica, que consiste en la sucesión de cuartas, la canción de Walter, por ejemplo, el canto de amor de Sigfredo, la sucesión acordal del tema simbolizador de Parsifal, el ritmo de marcha que conduce al templo del Graal, no parece que haya sido entendido bajo un aspecto especialmente simbólico, salvo su oposición a las inquietantes sucesiones cromáticas.

Cincuenta años después de la muerte de Wagner, cuando el Tercer Reich inaugura sus fastos macabros, toda su filosofía estética parece haberse evaporado. De las interpretaciones perversas que otras ideas suyas despertaron en sus partidarios más exaltados políticamente, no es menester hablar aquí, porque el espectáculo de su catástrofe está presente en la mente de todo el mundo. La tragedia política de los fundadores del último imperio alemán, que tan directamente se sentían inspirados por Wagner, no pudo alcanzar a la renunciación parsifaliana, sino que se hundió estrepitosamente en un ocaso que no fué de dioses, sino de criminales; inhumanos en su grado de más cruel exasperación. Es el peligro de llevar a la práctica, hoy como en 1879, ideas filosóficas que serían buenas (si lo fuesen) solamente en el libro, en la orquesta o en el teatro. Vistos y escuchados hoy los dramas wagnerianos se comprueba que todo su esteticismo se ha desvanecido y que no es menester resucitarlo, porque lo que pervive del teatro wagneriano es por razón de sus valores intrínsecos, musicales o poéticos, en mucho mayor grado los primeros que los segundos. La "ideología" wagneriana, producto de la hora, auxiliar más o menos eficaz para "imponer" su teatro, no tiene ya razón de existencia, y si se escucha aún su música no se leen sus disquisiciones más que las del propio Grétry. Uno y otro se movieron en momentos de plena transformación en sus países. Wagner, que comenzó a producir en medio de un estado político y económico indeciso e inestable en Alemania, fué figura necesaria en la etapa de consolidación del segundo Reich, y a su poderosa personalidad se debe muy principalmente el ascenso de Alemania a la consideración tan elevada musicalmente que asumió hasta poco después de la muerte de Wagner. Su lucha contra la situación precaria de los músicos en Alemania equivale en cierto modo a la de Grétry mismo en Francia; pero sobre todo se debe a Wagner una mejoría importante en la consideración social, intelectual y económica del músico en la etapa más reciente de la nación alemana. Es comprensible que si después de la derrota de Francia en 1871 se hizo en torno del Imperio alemán una aureola deslumbrante, su brillo se comunicase a los artistas. Esa nación no tuvo pintores ni poetas capaces de reflejarlo con la fuerza con que lo hizo Wagner. El estrépito y sensacionalismo del "caso Wagner" fueron, pues, una consecuencia lógica del estado político de Alemania desde 1848 en adelante. La decadencia francesa parte de este mismo punto. Al comenzar

la guerra de 1914, el wagnerismo había caído de su pedestal de ocasión, pero Wagner se mantenía erguido sobre el cimiento de sus auténticos valores de músico. Esos mismos valores comenzaban a perder interés para los músicos que en ese año habían logrado afirmar una personalidad potente, cualquiera que fuese la índole de sus inspiraciones, en otros países fronterizos con Alemania. Por otra parte, en esos mismos países, Rusia, Bohemia, Francia, Italia, principalmente, la tradición vernácula, más o menos teñida por las novedades recientes, seguía con buen pulso su ritmo vital. Otro teatro, nacional, tradicional, continuaba existiendo en ellos, alentado por sus sustancias históricas. Un modo de teatro que, fuertemente romántico en su aspecto, era fundamentalmente clásico en sus esencias musicales y escénicas, cuyos valores intrínsecos ni de relación pretendió alterar. Comprendiendo que el arte del teatro musical, con sus cuatro elementos de mímica, escena, episodio y música, no es una *síntesis,* como Wagner pensaba, sino una coexistencia de elementos dispares e incapaces de ser mezclados, se continuó aceptando la convención teatral, sin hacerse ilusiones acerca de la fusión de sus elementos, que responden a diferentes ritmos y "tempi" psicológicos, sin pretender imponer al público (y menos por la vía filosófica) esa *ilusión,* elevada por Wagner a una categoría sacramental.

La práctica actual, tan extendida, del cinematógrafo ha renovado las ideas concernientes a un doblaje o superposición de la acción visual y su correspondencia acústica, y ha hecho comprender que cuanto más suelta y libre es ésta mejor se adapta a las circunstancias de aquella. La ópera tradicional no pretendió nunca sino ese modo de doblaje, en el cual la voz era un elemento de personificación fisiológica y la música otro elemento de expresión psicológica. Las óperas o los dramas sinfónicos de Ricardo Wagner no aparecen hoy al espectador de distinta manera. Sus diferencias con el teatro musical anterior son diferencias de grado, de matiz, de modo de sentimiento, de tratamiento específicamente sonoro; pero, genéricamente, no son otra cosa diferente. Es un teatro lírico y dramático, eminentemente romántico. Lleva al Romanticismo alemán a su apogeo. Una personalidad tan fuertemente acusada en todos sus rasgos como la de Wagner necesitaba que quienes vinieran después de él intentasen modos de arte perentorios, adecuados a un patrón menos exclusivo. Un eclecticismo de líneas democráticas sería más apetecible que las personalidades tiránicas, como la de Wagner y, más que en la originalidad propia, parecería apetecible reposar en las características generales del pueblo, de la nación, de sus tradiciones históricas y artísticas.* Wagner lo había hecho así, siguiendo la tradición romántico-nacional, pero no recurrió nunca a las formas poéticas tradicionales ni a las inflexiones musicales

* Para el movimiento *nacionalista* en el teatro y en la música general, véase el capítulo II de la Novena Parte.

populares. Es lo que diferencia el "nacionalismo" de la ópera popular y pintoresca respecto del sentido nacional de Wagner; "esencial", "fundamental", al arte y al país alemán tanto como al italiano y al francés el arte de sus propios artistas.

NOTAS

[1] NEWMAN, Ernst, *op. cit.*, II, pp. 78 *s.*

[2] Paul BEKKER, *op. cit.*, p. 226.

[3] *Ibidem*, p. 223.

[4] *Ibidem*, p. 476.

[5] Malwida von MEYSENBUG, *Rebel in Bombacine* (Memorias), Nueva York, 1936, cap. XVII, "Paris Salons and Richard Wagner".

[6] "Su proceso mental es una parte del proceso improvisador y no sirve para otro fin sino para estimular la necesidad creativa (de Wagner) y dirigirla hacia el propósito que tiene a la vista." Paul BEKKER, p. 468. Las ideas de Wagner no valen, pues, por sí mismas, sino en relación con lo que se propone él lograr, lo cual hace comprender sus transformaciones a lo largo de su producción musical.

[7] BEKKER, *op. cit.*, pp. 464 *s.*

[8] Compárese:

De luce, dun oritur	*Höre ich nur*
Castitatis cella	*Diese Weise,*
Nec leditur	*Die so wunder-*
Sed stella,	*voll und leise,*
Novella,	*Wonne klagend,*
Puella...	*Alles sagend...*

[9] Sobre Lola Montes: E. B. D'AUVERGNE, *Lola Montez, an adventuress of the forties*, Londres, s. f. A. AUGUSTIN-THIERRY, *Lola Montès, favorite royale*, París, 1936.

[10] Sobre Luis II de Baviera: Ernst NEWMAN, *op. cit.*, vol. III, cop. XXII, "The King and the triangle". Catulle MENDÉS, *Le Roi Vierge*, París, 1881. G. de POURTALÉS, *Louis II de Bavière ou Hamlet-roi*, París, 1928. Werner RICHTER, *Ludwig II König von Bayern, Zurich*, 1929. Sebastián RÖCKL, *Ludwig II und Richard Wagner*, Leipzig, 1903.

[11] Edouard Hanslick ejerció la crítica en los papeles de Viena entre 1855 y 1904. Según Max Graf, crítico vienés, que en su juventud, en 1890, se atrevió a atacar al dictador de la crítica musical vienesa, Hanslick no sentía entusiasmo por la música de Brahms, sino que, simplemente, utilizó a éste como cabeza de turco contra Wagner en primer lugar y después contra Bruckner y Hugo Wolf. Hanslick era tan temido que Bruckner no se decidió a estrenar su Sinfonía en Mi bemol por temor de que las críticas de Hanslick le fuesen perjudiciales. *Vid.* Max GRAF, *Two Hundred Years of Musical Criticism*, Nueva York, 1946, que es una historia de la crítica musical, principalmente en Alemania, desde Matthesson, Marpurg, Telemann y Scheibe hasta 1938, año en que Max Graf salió de Viena.

[12] EN., II, p. 36.

[13] La idea no era nueva y Liszt se había servido de ella para acompañar musicalmente el "diorama" que el pintor Gropius había ideado hacia 1847 para exhibirlo en Berlín, donde se mostraban en movimiento las escenas culminantes de *La divina comedia*, siguiendo el paso de Dante y Virgilio. El resultado fué malo. Liszt utilizó su música para la "Dante Symphonie", que dedicó a Ricardo Wagner.

[14] Ricardo Wagner y el conde Joseph Arthur de Gobineau, tres años más joven que él, se encontraron personalmente en Bayreuth en mayo de 1881, cuando el diplomático francés acababa de terminar su escrito titulado "Juicio sobre el estado actual del mundo", para el que Wagner escribe un prólogo. Al año siguiente murió el conde y Wagner moría en Venecia un año más tarde. Gobineau, que había estado largo tiempo en el Cercano Oriente, había escrito entre 1855 y 1875 algunos libros que contenían doctrinas etnográficas más bien literarias que de una ciencia rigurosa, pero que interpretadas tendenciosamente se convirtieron en postulados de las llamadas doctrinas racistas, en las que se basó en buena parte la política de los directores del Tercer Reich que tuvo tan tremendas consecuencias para ellos y para el resto del mundo. La obra más importante de Gobineau es su *Essai sur l'inégalité des races humaines* (1853-55), completado más tarde por una *Mémoire sur diverses manifestations de la vie individuelle.** Estas obras, más conocidas en Alemania que en Francia hasta una época reciente, han sido constantemente interpretadas de una manera viciosa, diciéndose que en ellas Gobineau proclamaba la superioridad de la llamada "raza aria", cuyo estado de pureza conservarían los alemanes actuales. Esta pureza, que no fué Gobineau sino Fichte quien la proclamaba, debería ser conservada celosamente por la política nacional alemana, cuya primera y más urgente medida habría de consistir en un expurgo de toda contaminación hebráica.

Tales consecuencias, sacadas principalmente por el profeta del wagnerismo, Houston Stewart Chamberlain, que renunció a su nacionalidad inglesa para hacerse alemán, al casarse con una hija de Ricardo Wagner, no se desprenden del texto mismo de Gobineau. Completamente al revés, lo que Gobineau dice es que no existe hoy en el mundo una sola gota de sangre "aria" (en primer término porque la raza aria es un símbolo y no una realidad étnica); que sus últimos descendientes fueron los "germanos"; que los alemanes de hoy son producto de un reiterado mestizaje que los ha alejado totalmente de los antiguos germanos, y que los que mejor representan a éstos en la actualidad son los anglosajones; por fin, que los judíos de nuestro tiempo no tienen menor proporción de herencia aria que los alemanes contemporáneos. El vocablo "inegalité", como primera providencia, no tiene en francés el concepto peyorativo con que se le traduce, incluso en el castellano "desigualdad", sino que más bien quiere decir "diferencia". Gobineau se daba cuenta del peligro a que conducía la imprecisión de su lenguaje y durante mucho tiempo estuvo dudando cómo titular su *Memoire*, porque su "vie individuelle", a la lectura de la obra, no responde a lo que nosotros entendemos por "vida individual" y, en efecto, los alemanes traducían unas veces la idea de Gobineau por "individuellen Lebens" y otras por "sporadischen Lebens".

Lo que se desprende del *Essai*, al que la *Memoire* completa, sobre todo en sus últimos capítulos, es que en nuestra época no existe una sola nación ni grupo social que pueda pretender una ascendencia específicamente "aria". La familia "aria", reitera, "dejó de hallarse absolutamente pura en la época en que nació Cristo". Los últimos aluviones arios se agotaron con las invasiones germánicas; después, con las normandas, en los primeros siglos de nuestra era. Dos mil años nos separan de esa época y un número infinito de cruzamientos raciales. Las migraciones finales de los arios escandinavos "vertieron las últimas gotas de la esencia aria en el seno de poblaciones diversas".

En presencia de este hecho nos explicamos no solamente por qué no existen hoy arios puros, sino incluso la "inutilidad de su presencia. Puesto que su vocación general consistía en producir la aproximación y la confusión de tipos, uniendo unos a otros a través de la distancia, ya no tendrían nada que hacer en adelante" (*Ensayo*, "Conclusión general").

---

* *Vid.* la introducción de A. B. Duff a su edición reciente, Desclée de Brower et Cíe., París, 1934.

Al analizar en los mestizajes modernos la consistencia étnica de las naciones actuales, Gobineau declara paladinamente: "Los alemanes no son de esencia germánica (*idem*, VI, nota en la página 387, vol. II, 2ª edición). Y esto, por dos razones: "Con la desaparición de los germanos, por una parte, y por otra, con el agotamiento de las aristocracias *wendas, las poblaciones de la Alemania* —compuestas con los diversos puntos de las mismas dosis étnicas en cantidades especiales— *se encontraron en definitiva muy poco germanizadas*" (*idem*, VI, 5).

"En Francia, el genio germánico fué asfixiado por el número. Alemania no quedó más favorecida... La sangre encomiada por Tácito no existe en Alemania ni en tanta cantidad ni en tanta extensión como se ha querido creer." Esta última opinión de Gobineau apareció en las *Bayreuther Blätter*, en 1881, precedida por una introducción de Ricardo Wagner... que era, como se ve, menos obcecado que sus prosélitos. Los alemanes de hoy no son los germanos de antaño, del mismo modo que los españoles que vivimos no tenemos nada que ver con los iberos, ni los franceses con los galos.

No es en Alemania, inundada por corrientes de sangre latina y de sangre eslava, ni en la Escandinavia actual donde subsisten los últimos ecos de la influencia germánica, sino que ésta "se transportó a Inglaterra, donde desarrolla todavía con mayor autoridad la parte que le queda de su antigua potencia" (*Ensayo*, VI, 5). Las últimas supervivencias no enteramente vencidas del elemento ario se encuentran, aunque extremadamente debilitadas, en los territorios actualmente habitados por islandeses, daneses, ingleses, alemanes, franceses del norte del Sena, algunos suizos y, sobre todo, los magiares. En cuanto a las razas nuevas, formadas por los detritos de mezclas variadas de las poblaciones de la vieja Europa, son "los irlandeses, los alemanes, *tan reiteradamente amestizados*, algunos franceses que no lo están menos y los italianos, que sobrepasan a todos" en este aspecto (*Ensayo*, VI, 8).

Por lo que a los judíos se refiere, Gobineau reitera que no puede hablarse de raza, que los actuales no descienden de los primeros hebreos, como los alemanes no descienden de los primeros germanos, más que a la vuelta de mil rodeos, que confunden entre sí a unos y otros, de tal manera que en un judío alemán actual se encontrarían noventa partes o más de sangre europea contra diez de sangre asiática. En varios capítulos de su *Ensayo*, Gobineau alaba reiteradamente a las viejas estirpes semíticas y a las actuales minorías israelitas, y añade: "Las ideas de los primitivos hebreos parecen haber tenido mucha mayor analogía con las de los arios que con las de los demás semitas" (*Histoire des perses*, I). En sus viajes diplomáticos por Oriente, Gobineau había estudiado con minuciosidad los diversos grupos judíos y había comprobado, a su manera, que tampoco ellos podían reclamar una ascendencia pura, encontrando en la mayor parte "un origen evidentemente mestizo, en el cual la sangre indoeuropea entra en gran proporción" (*Vid. Tres años en Asia y Las religiones y las filosofías del Asia Central.*)

El supuesto antisemitismo de Gobineau proviene del hecho de habérsele erigido en cabeza de turco metafísico para justificar el antisemitismo de Bismarck, cuyas manifestaciones flagrantes datan de 1880. Vibrante por los primeros anuncios del pangermanismo, Wagner se encontró con Gobineau en Venecia, y, en su entusiasmo, vió en el conde el mejor prosélito de una teoría que éste compartía poco, pero que, en su resentimiento hacia sus compatriotas, le servía en cierto modo de desquite. Con gran ligereza, Wagner enrola a Gobineau en su causa; pero ambos mueren poco después. Los prosélitos que los siguen exageran los principios, y más que nadie H. S. Chamberlain, el yerno de Wagner, en sus enormes dislates, que hacen de su libro sobre *Los cimientos del siglo* XIX una de las más grandes baladronadas de nuestra época.

En *Mein Kampf* no hay ni una sola alusión textual de Gobineau, sino que se basa en Chamberlain, como profeta. En cuanto a Chamberlain, la cuestión está clara: no hay arios

en el mundo; pero los habrá. Su libro es un manual para la fabricación de razas... retrospectivas. Sus procedimientos son los ya conocidos: eliminar la "infusión semítica"; sustraer a Alemania de la influencia de la iglesia romana; resucitar el "monoteísmo ario"; disciplinas endógenas (esterilización, leyes restrictivas para el comercio sexual), etc. El resultado se halla a la vista.

[15] "Les invasions et les troubles des IXe et Xe siècles ont determiné la creation des villes comme *Montpellier* ou Perpignan. Souvent ces agglomerations se cristallisent autour d'un centre de resistence defensive ou de protection morale: *château* ou *moûtier* (monastère). Ces dernières prennent volontiers un nom de saint: Saint-Dié, Saint-Claude. Ou bien encore, elles empruntent leur nom à la *Sauvété* (au midi *Salvetat)* qui leur a donné naissance". J. CALMETTE, *La société féodale,* París, 1932, pp. 160-61.

BIBLIOGRAFIA

Repito aquí la misma observación hecha con referencia a la bibliografía sobre Beethoven. Las obras fundamentales sobre Wagner o aquellas de publicación reciente que tienen un valor digno de destacarse y que son de fácil consulta, pueden reducirse a las siguientes:

Las obras en prosa de Ricardo Wagner sobre estética, crítica, monografías sobre sus obras o sobre otros compositores están publicadas en alemán en diez volúmenes, Leipzig, 1871-85; 2ª ed., 1887-88, con el título de *Gesammelte Schriften.* Hay traducción francesa de J.-G. Prod'homme (en colaboración con F. Holl, Fr. Caillé y L. Van Vassenhove), en 13 vols. Una traducción inglesa, no completa, por W. Ashton Ellis, se publicó en 8 vols. entre 1892 y 1899.

Bibliografía, memorias, correspondencia: BAKER's *Biographical Dictionary of Musicians* (4ª ed., Nueva York, 1940), con excelente bibliografía.

BEKKER, Paul, *R. W. his life in his work* (trad. ingl. por M. M. Bosman), Londres, 1931.

BURRELL, Mary, *R. W.'s Life and Works,* Londres, 1898.

CHAMBERLAIN, Houston Stewart, *R. W.,* Munich, 1896 (trad. ingl. por G. A. Hight, Londres, 1897).

DANNREUTHER, E., artículo sobre Wagner en el diccionario de Grove.

DU MOULIN-ECKART, *Cosima Wagner,* París, 1929.

DUMESNIL, René, *R. W.,* París, 1929 (con autógrafos, caricaturas, retratos, etc.).

CLOSSON, Ernest, *R. W.* (poemas, selección de sus escritos estéticos), París, 1934.

ELLIS, W. A., *Life of R. W.* (6 vols.; los 4 primeros son traducción de la biografía de Glassenapp; los 2 últimos son originales), Londres, 1902-1908.

FINCK, Henry T., *Wagner and his Works,* 2 vols., Londres, 1893.

GLASSENAPP, C. F., *Das Leben Richard Wagners,* 6 vols., 4ª ed., Leipzig, 1894-1911; es la biografía fundamental sobre Wagner.

HADOW, Sir H., *R. W.,* Londres, 1914.

JULLIEN, Adolphe, *R. W. sa vie et ses oeuvres,* París, 1886.

KAPP, Julius, *Wagner,* Berlín, 1922; *Richard Wagner et les femmes,* París, 192....

NEWMAN, Ernest, *Life of R. W.,* 4 vols., Londres, 1932-1946. Minuciosa bibliografía a la cabeza de cada volumen.

POURTALÉS, Guy de, *Wagner, histoire d'un artiste,* París, 1932.

GAUTIER, Judith, *Wagner chez lui,* París, 190...; trad. ingl. por E. D. Massie, Londres, 1910.

GRAND-CARTERET, J., *R. W. en caricatures,* París, 1891.

NEUMANN, Angelo, *Erinnerungen an R. W.,* Leipzig, 1907; trad. ingl. por A. Livermore, Londres, 1909.

PRAGER, F., *R. W. as I knew him*, Londres, 1892.

RICHARDSON, Henri Haudet, *The young Cosima*, Nueva York, 1939.

SCHURÉ, Edouard, *R. W., son oeuvre et son idée*, París, 1930.

WAGNER, Richard, *Mein Leben*, 2 vols., Munich, 1911; trad. ingl., 2 vols., 1911; trad. franc., 3 vols., 1918.

WEISSHEIMER, W., *Erlebnisse mit R. W., Franz Liszt und vielen anderen*, Stuttgart, 1898.

WOLZOGEN, Hans von, *Erinnerungen an R. W.*, Viena, 1883; trad. ingl. por A. y C. Dimpson, Bayreuth, 1894.

Las principales colecciones de las cartas, abundantísimas, de Wagner, son *Richard Wagners Briefe*, selección de Wilhelm Altmann, 2 vols., Leipzig, 1933; trad. ingl. de M. M. Bozman, 2 vols., Londres, 1927.

Richard Wagners Briefe nach Zeitfolge und Inhalt, por W. Altmann, Leipzig, 1905.

Richard Wagners Gesammelte Briefe, ed. de Julius Kapp y E. Kestner, Leipzig, 1914.

R. W. Briefe an Hans von Bulow, Jena, 1916.

R. W. an Mathilde Maier, Leipzig, 1930.

R. W. an seine Künstler, Berlín, 1908.

Briefwechsel zwischen Wagner und Liszt, 2 vols., Leipzig, 1919; trad. ingl. por F. Hueffer, 2 vols., Londres, 1897.

The Nietzsche-Wagner Correspondence, publ. por E. Förster-Nietzsche; trad. ingl., por C. V. Kerr, Londres, 1922.

R. W. Briefe an August Roeckel, Leipzig, 1894; trad. ingl. por E. C. Sellar, Bristol, 1897.

R. W. an Minna Wagner, 2 vols., Berlín y Leipzig, 1908; trad. ingl. por W. A. Ellis, 2 vols., Londres, 1919.

R. W. an Mathilde Wesendonk, Berlín, 1904; trad. ingl. por W. A. Ellis, Londres, 1899.

Lettres à Théodore Uhlig, Guillaume Fischer, Ferdinand Heine, trad. franc. por G. Knopf, Leopzig, 1908.

Estudios generales: G. ADLER, *Richard Wagner*, Leipzig, 1904; trad. franc. por Louis Laloy, Leipzig, 1909.

BAUDELAIRE, Charles, *R. W. et Tannhäuser à Paris*, ed. de La Pléiade, París, 1938.

CHAMBERLAIN, Houston Stewart, *Le drame Wagnerien*, París, 1894.

DANNREUTHER, E., *Wagner and the reform of the Opera*, 2ª ed., Londres, 1904.

D'INDY, Vincent, *R. W. et son influence sur l'art musical français*, París, 1930.

KAPP, Julius, *R. W. und Franz Liszt*, Berlín, 1908.

KREHBIEL, H. E., *Studies in the Wagnerian Drama*, Londres, 1891.

KUFFERATH, M., *Le thèâtre de R. W.*, Bruselas, 1898.

LAVIGNAC, *Le voyage artistique à Bayreuth*, París, 1897.

LICHTENBERG, Henri, *R. W. poète et penseur*, París, 1898.

idem, *Wagner*, París, 1909.

MANN, Thomas, *Past Masters*, trad. ingl. por H. T. Lowe Porter, Londres, 1933.

MARNOLD, Jean, *Le cas Wagner*, París, 1916.

NEWMAN, Ernest, *A Study of Wagner*, Londres, 1899; *Wagner as Man and Artist*, 2ª ed., Londres, 1923; *Fact and Fiction about Wagner*, Londres, 1933.

NIETZSCHE, Friedrich, *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*, Chemnitz, 1872; 2ª ed., 1878; trad. esp. por L. G. García de Luna, Madrid, 1900; *Richard Wagner in Bayreuth*, 1876; *Der Fall Wagner*, 1888; *Nietzsche contra Wagner*, 1889; trad. esp. en las *Obras completas de F. N.* por Pedro González Blanco, Valencia, ed. Sopena.

POHL, R., *R. W., ein Lebensbild,* Leipzig, 1883.

RÖCKL, Sebastián, *Ludwig II und Richard Wagner,* Munich, 1903.

RUNCIMAN, John F., *R. W. composer of operas,* Londres, 1913.

SAINT-SAËNS, Camille, *Germanophilie,* París, 1916; *Harmonie et Melodie,* París, 1885.

SHAW, George Bernhard, *The Perfect Wagnerite; a Commentary on the Nibelungen's Ring,* 2ª ed., Londres, 1903.

SOUBIES, A. y MALHERBE, C. T., *Mélanges sur Wagner,* París, 1892.

WEINGARTNER, Félix, *Bayreuth,* 2ª ed., 1904.

WOLZOGEN, Hans von, *Thematische Leitfaden... der Ring des Nibelungen,* Leipzig, 1876; trad. ingl. por E. von Wolzogen, Leipzig, 1892; *idem* sobre "Parsifal", Leipzig, 1882; Londres, 1889; *idem* sobre "Tristan und Isolde", Leipzig, 1880; Londres, 1884; *idem* sobre "El ocaso de los dioses", 1887.

WYZEWZA, Theodor de, *Beethoven et Wagner,* París, 1898.

Las obras y sus fuentes literarias: W. J. ENTWISTLE, *The Arturian Legend in the literatures of the Spanish Peninsula,* Nueva York, 1925.

BONILLA SAN MARTÍN, A., *Las leyendas de Wagner en España.* Madrid, 1913.

BOHIGAS BALAGUER, V. P., *Los textos españoles y gallego-portugueses de la demanda del Santo Grial, Rev. de Filología,* Madrid, 1925.

SANCHIS Y RIBERA, T., *La catedral de Valencia,* 1909 (sobre el Santo Grial).

CHAVARRI, Eduardo L., *El Santo Grial, Rev. Mus.,* Bilbao, 1913.

UNGER, Max, *The Gradle of the Parsifal Legend, The Musical Quarterly,* Nueva York, julio de 1932.

MITJANA, R., *La leyenda de Parsifal en España, en Discantes y Contrapuntos,* Valencia, 1905.

RAHN, Otto, *La croisade contre le Graal (Grandeur et chute des albigéois),* París, 1935.

GHEUSI, P.-B., *Les mystères du Graal, Figaro,* París, 9 de diciembre de 1923.

SALAZAR, Adolfo, *Parsifal in Romanic Lands, The Mus. Quart.,* Nueva York, enero de 1939.

WILMOTTE, Maurice, *Le Parzival de Wolfram d'Eschembach,* introducción, traducción y notas, con bibliografía sobre la vieja leyenda, París, 1933.

Libro del esforzado caballero don Tristán de Leonis y sus grandes hechos en armas, edición, prólogo y glosario por I. B. Anzoategui, Buenos Aires, 1943.

La Gran Conquista de Ultramar, anónimo de comienzos del siglo XV, con la historia del Caballero del Cisne, entre otras narraciones caballerescas.

Le roman de Tristan et Iseut, renouvelé par Joseph Bédier, París, 1939; trad. ingl. con adiciones de Paul Rosenfeld, Nueva York, 1945.

E. DESTRANCES, *Le Vaisseau Fantôme,* París, 1897.

DWELSHAUVER-DÉRY, *idem,* 1901.

SCHURÉ, E., *Tannhäuser,* carta a H. von Wolzogen.

DESTRANGES, E., *idem,* 1894.

VAN DER STRAETEN, *Lohengrin,* 1879.

KUFFERATH, M., *idem,* 1894.

HIMONET, *idem,* s. f.

LISZT, Franz, *Lohengrin et Tannhauser,* Leipzig, 1851; *Der Fliegende Hollaender,* 1854; *Das Rheingold,* 1855.

TARDIEU, E., *Lettres sur les représentations de Bayreuth en 1876* ("El anillo del Nibelungo").

CHAVARRI, Eduardo L., *El anillo del Nibelungo,* Barcelona, 1900.

HARRIS, A., *L'Or du Rhin,* 1898.

KUFFERATH, M., *La Walkyrie*, 1877-1891.
CLOSSON, E., *Siegfried*, 1890.
ROLLAND, Romain, *Siegfried* y *Tristan*, en *Musiciens d'aujourd'hui*, Paris, 1919.
KUFFERATH, M., *Siegfried*, 1891.
D'OFFOEL, *Le crépuscule des dieux*, 1901.
WOLZOGEN, Hans von, *Tristan et Iseult* (trad. franc.) 1894.
KUFFERATH, M., *idem*, 1894.
COTTARD, Ch., *idem, analyse des Leitmotiv*, 1895.
DINGER, H., *Les Maitres Chanteurs de Nurenberg*, 1892.
BARTHÉLEMY et BRINN'GAUBAST, *idem*, 1896.
KUFFERATH, M., *idem*, 1896.
TIERSOT, J., *idem*, 1899.
BENOIT, C., *idem, motifs typiques*, s. f.
HIPHEAU, E., *Parsifal et l'opéra wagnerien*, 1883.
DE MORSIER, Em., *Parsifal ou l'idéal de la Rédemption*, 1893.
KUFFERATH, M., *Parsifal*, 1893.
GAUTHIER, Jane, *idem*, 1893.
D'OFFOEL, J., *idem*, 1895.
ESPANYOL, M. D., *L'apothéose musicale de la réligion catholique*, 1902.
BERNARD, G., *Le Wagner de Parsifal*, s. f.
CLOSSON, E., *La Philosophie de Parsifal*, 1926.

NOVENA PARTE

EL SIGLO XIX

POST-ROMANTICISMO

La nueva época

1860-1890

CAPITULO I

El Romanticismo cierra su curva. Síntomas de retroceso. Eclecticismo. El joven Brahms y los músicos del Conservatorio de Leipzig. El grupo de Weimar. Antagonismo entre ambos. Joachim como elemento disyuntivo. El "manifiesto" de 1860. Ataques al grupo de Leipzig y al de Weimar. Brahms en 1860. El resurgimiento de la música de cámara en Londres, París y Berlín. Los últimos cuartetos de Beethoven.

Brahms. Su época de "Sturm und Drang". Su música para piano. Las primeras sonatas. Su carácter romántico. Ascendencia nórdica de Brahms. Poetas alemanes contemporáneos de Brahms. La música para piano posterior, en Brahms. Tendencia progresiva hacia la abstracción en el motivo. Renuncia a la expresión y al color en las obras sinfónicas. Su concepto instrumental. Expresivismo de las sonatas para violín y piano. La sombra de Beethoven. Gestación de las Sinfonías. Las tres BBB. Las épocas en la creación de Brahms. Leipzig. Detmold. Viena. Las grandes obras. Los lieder.

Antón Bruckner. Primeras enseñanzas. Su inclinación hacia la improvisación en el órgano. Sugestión de la armonía del acorde. Melodismo disuelto. La influencia wagneriana. Brahms frente a Bruckner. La vuelta a la forma o la disolución de la forma. Hanslick. Una nueva etapa sinfónica. El neo-sinfonismo vienés. Partidarios de Bruckner. Características de sus sinfonías. La generación posterior en los países germánicos.

Bélgica, país romántico. César Augusto Franck y sus contemporáneos. Franck en París. Reicha. El Conservatorio. Primeras obras de Franck. Organista y profesor. El neo-sinfonismo de Franck. Su entronque con la gran tradición beethoveniana. Frialdad de sus contemporáneos. Fundamento y características del arte de Franck. La evolución de la técnica tonal. Fuga, Variación y proceso cíclico en los motivos. La "Schola Cantorum". Discípulos de Franck y continuadores. La nueva generación en Francia y en Bélgica.

ENTRE el año 1831 en que Roberto Schumann saludaba la aparición de Chopin como un genio delante del cual había que descubrirse: "¡Fuera sombreros, caballeros! ¡Un genio!" * y el año 1853 en el que después de un silencio de casi diez años Schumann escribe su último artículo saludando en el joven Johannes Brahms a otro genio auténtico, toda una etapa del Romanticismo alemán ha transcurrido. Cosas y personas van a aparecer esta vez bajo una nueva luz. Una nueva etapa va a venir ahora y no puede decirse que, cualesquiera que hayan sido sus realizaciones, revelen una continuación creciente-

* *"Una Opus 2"*, en la *Allgemeine Zeitung*, de Leipzig. Las "Variaciones sobre el tema de Mozart *La ci darem la mano*" aparecieron impresas en 1830, en una revista alemana. Florestán y Eusebio conversan ya en aquel artículo entusiasta.

mente acentuada de lo que caracterizó esas dos décadas. Lo que continuaba avanzando en su camino con una fuerza arrolladora y una tremenda fuerza de invasión era el teatro wagneriano. En la primera de las fechas mencionadas, Ricardo Wagner no había escrito aún ninguna de sus obras. En la segunda, termina de escribir el poema de *El Anillo del Nibelungo* y comienza la composición de la música de su primera jornada. Por entonces se agitan en su mente las primeras ideas acerca de los amores de Tristán. Cuando *Tristan und Iseult* se termina en partitura, mediando el año 1859, otros sucesos significativos ocurren entre los músicos alemanes. Wagner escribe en 1860 su famoso folleto sobre *La Música del Porvenir,* y ese escrito decide a romper con él, y con sus teorías, al grupo de compositores que, en torno a Johannes Brahms, veía en este al profeta anunciado por Schumann en su artículo de 1853. Wagner hablaba de una música del futuro; Schumann de nuevos caminos, "Neue Bahnen". Sin duda, ambos artistas miraban delante de sí, pero las perspectivas eran diferentes.

La primera etapa romántica estaba desvaneciéndose en las personas de quienes le dieron existencia artística. En el año de 1832, Zelter muere, y al siguiente, nace Brahms. En 1834 muere Boieldieu y Borodin nace. 1835 es el año de la muerte de Bellini y del nacimiento de Saint-Saëns. En 1848, el año de las revoluciones, quien muere es Donizetti. Al siguiente, muere Chopin. Desde que en 1842 había comenzado Schumann a escribir su música de cámara, la música para piano había quedado atrás. Un sentimiento nuevo se produce en Schumann cuando al componer sus tres cuartetos se acerca a las obras maestras del género, de Haydn y Mozart. Poco después comienza a probar fortuna en la composición de sinfonías. El Conservatorio de Leipzig abre sus puertas en 1843 y parece como si ese vocablo trajese sobre Schumann una consecuencia reaccionaria. De hecho, el Schumann que al leer la partitura de *Tannhäuser* cree ver en su autor a un "amateur" en cuya música "superficial y perversa" no hay armonías puras ni una marcha correcta de las voces, no es ya el mismo que decía de los *Preludios* de Chopin (en 1839) que eran obra "del más atrevido, más orgulloso espíritu poético de la época". No es posible construir un cuarteto, ni menos una sinfonía, como se escribe la música para piano, y Schumann acusaría, en la transformación de su criterio, el hecho tantas veces puesto de manifiesto en revolucionarios juveniles cuando, pasados los primeros fervores, se acercan a las obras maestras del pasado. Berlioz mismo sonreía en sus años de madurez ante la orquesta desorbitada del *Requiem,* que tiene su contrapeso en las tres flautas y una arpa que, por junto, tocan el ballet de *L'enfance du Christ.* En la construcción arquitectónica de la música de cámara y sinfónica entran factores que el espíritu romántico no había tomado en cuenta en sus pequeñas piezas de carácter para piano y en sus canciones. Una solidez indispensable precisa. No pueden desconsiderarla los músicos como Mendelssohn o Schumann, que ahora tienen

la responsabilidad de sus enseñanzas, pero tampoco es posible renegar del pasado, porque ningún motivo hay para ello y porque el alma no ha cambiado. Menester será, pues, encontrar algo que acomode el espíritu del tiempo con lo imperioso de la arquitectura formal. Se levanta con urgencia la necesidad de contemporizar, de hallar un compromiso que salve lo romántico y que le dé una solidez semejante a la de las obras clásicas. Algo como lo que, tiempo después, diría Cézanne de sus pinturas post-impresionistas, a las que deseaba una solidez análoga a los cuadros del museo. Al aceptar ese compromiso, un nuevo punto de vista nace. Es el eclecticismo, que va a iniciarse en Alemania en este momento y va a continuar hasta su afirmación plenaria con Johannes Brahms, en quien Schumann vió al agrónomo de los caminos nuevos y al músico que habría de continuar lo que él ya, desgraciadamente, no podía intentar: una música de una solidez clásica, sin que por eso perdiese (todavía) el aroma de los bosques románticos, tan caros a Schumann. Se trataba de abrir caminos nuevos en esos bosques. ¿Pero a dónde habrían de dirigirse? Brahms será quien lo diga de allí en adelante. Son caminos que, marchando frente al caminante, le conducen, solapadamente, a redropelo. Son caminos de reacción.

El nuevo proceso que sigue al Romanticismo tras de su etapa de efervescencia para conducir a perspectivas más tranquilas, desde las cuales se vuelve a ver con placer el viejo paisaje clásico, no ocurre solamente en Alemania.* En Francia, por ejemplo, conduciría a sus poetas hacia aquél Parnaso que Byron veía brillar a lo lejos, y en otros países lleva a sus músicos nacionalistas a una disposición de técnica enteramente regresiva, pues que se trata ahora, no de sorprender al auditor con audacias, sino, simplemente, prepararle de la manera más fácil, cómoda y segura para que acepte lo que el arte nacionalista se propone, que no son novedades técnicas, sino puntos de vista pintorescos o sentimentales o políticos, o de cualquiera otro orden de cosas. Si andando el tiempo la música con caracteres nacionales da origen a nuevos modos técnicos, no es por el momento cuando ocurre. Ese momento es el que media entre la muerte de Chopin y la llegada de Brahms a Leipzig, en septiembre de 1853, con la aureola de sus veinte años como bagaje y unas sonatas, trozos de piano y canciones compuestas entre el año anterior y el mencionado. Schumann ya no habla de Jean Paul. Desde que se ha puesto a estudiar la forma de la Sonata lo ha olvidado por completo. Y el nuevo Mesías que ahora llega, trae una sonata en cada mano y viene cantando unas canciones de la tierra.

Brahms se presenta con una carta que le da para el caso su amigo Joseph Joachim, un violinista dos años mayor que él. Entre Brahms, Albert Dietrich,[1] otro joven músico de veinticuatro años, y el propio Schumann, que ahora tiene

* Al romanticismo burgués de las *Doloras* y *Humoradas* de Campoamor (1817-1901), género menor *de salón*, sucede en España el eclecticismo neoclasicista de Núñez de Arce

cuarenta y tres, escriben una sonata para violín que dedicarán a Joachim.* Es la respuesta a la presentación de aquél, de quien Schumann escribe en su artículo postrero que no es ningún talento en capullo, sino un genio en posesión de su plena maestría; aunque, siempre generoso, y esta vez lleno de un celo de partido, añada al pie del artículo los nombres de otros genios o medio genios en quienes veía "mucho nuevo", "bedeutende Talente", "eine neue Kraft der Musik". Entre una docena de nombres, Schumann menciona, el primero, el de Joachim y, después, el de varios estudiantes del Conservatorio de Leipzig y del grupo de la "Joven escuela alemana" que, como Ludwig Norman (1831-1885), Ernest Naumann (1832-1910), Woldemar Bargiel (1828-87) que era hermanastro de Clara Schumann, Theodor Kirchner (1823-1903), Julius Schaeffer (1823-1902), o Albert Dietrich (1829-1908),** no han justificado aquella generosidad crítica (en la que no creyeron ya desde entonces muchos de los lectores de la "Neue Zeitschrift"),[2] sino que fueron confirmando el proceso y afianzamiento del eclecticismo en una música en la cual toda veleidad romántica parece apagada por la gris disciplina de la "escuela de Leipzig".

El otro grupo de compositores jóvenes que rodeaba a Liszt en su gloria de Weimar no estaba ocioso, entre tanto. Wagner, desterrado desde su intervención en las revueltas de 1849 procuraba llamar la atención en torno suyo desde su refugio de Zurich, donde Liszt fué a visitarle al año siguiente, mostrándole sus Poemas sinfónicos y la Sinfonía sobre el *Fausto*, que iban a provocar en él una reacción no exteriorizada hasta años más tarde. Por el momento le importa mucho que se toquen sus obras en Weimar y en otros lugares, como ocurre cuando en ese mismo año de 1849 se celebra el festival de Karlsruhe, organizado por Liszt, en el que colaboran Hans de Bülow y Joseph Joachim. El grupo de los weimarianos irá a Basilea a visitar al ilustre desterrado. A más de Liszt y su princesa rusa, los acompañan Joachim, von Bülow, Peter Cornelius, Dionys Pruckner y Richard Pohl que con el seudónimo de "Hoplit" enviaba crónicas de los sucesos musicales a la "Neue Zeitschrift". Entre todos ellos, Joachim muestra una cara larga, y Wagner, que tendía a creerse siempre el centro del mundo, lo atribuye al artículo que acababa de escribir (1850) sobre *El Judaísmo en la Música* en el cual Joachim se habría dado por aludido. Pero fuese así o no, había otras razones de índole musical que trabajaban secretamente al violinista, consistentes en su creciente disconformidad con la "música del porvenir" a la vez que con el sinfonismo poemático de Liszt: en ambos casos era la música que había perdido su sombra, como

(1832?-1903), López de Ayala (1828-1879) y Tamayo y Baus (1829-1898), como más señalados.

* O a su amiga Gisela von Arnim, con cuyo nombre hacen el motivo de la Sonata. V. más adelante.

** Además Schumann menciona a Niels Gade, Robert Franz y Stephan Heller, sin duda un poco más importantes que los precedentes.

el hombre de Chamisso, y más todavía en Wagner que en Liszt, a quien Joachim llama por el momento su "ilustre maestro" y a quien dedica el Concerto para violín que acababa de figurar en Karlsruhe. Las obras de esta época de Joachim como su *Fantasía de la Primavera* acusan francamente la influencia lisztiana. Joachim es nombrado director de la orquesta de Hanover y el trato constante con las obras maestras del período clásico es para él una nueva fuente de enseñanzas, que le aleja rápidamente del poematismo. En el año 1853 Schumann se encuentra con Joachim en el famoso Festival del Bajo Rin donde aquel estrena su cuarta sinfonía. Una corriente de mutua simpatía se establece, que da por resultado el cambio de ideas de Joachim en un sentido semejante al que Schumann había estado incubando y, como consecuencia indirecta, el envío a Schumann del joven Brahms. En 1854 los Schumann marchan a Hanover donde Joachim dirige la sinfonía anterior de Schumann. Los lazos de comprensión y amistad se aprietan, de tal manera que, a partir del artículo sobre los "Neue Bahnen", Joachim abandona completamente al grupo weimariano y llega a confesar paladinamente a Liszt que es "enteramente impermeable para su música". Liszt tenía, desde tiempo antes, motivos para apreciar el rumbo que tomaba la juventud alemana fuera de sus más fervorosos adeptos, y fué precisamente Johannes Brahms quien, en aquel año mismo de 1853, se lo demostró de una manera lamentable. Antes de su visita a Schumann, Johannes había ido a ver a Liszt a Weimar. Liszt acababa de componer su gran *Sonata en si menor*, dedicada a Schumann, y la hacía oir en la intimidad de sus amigos. Brahms fué invitado a escucharla; pero... se durmió en la audición. Si fuese cierta la frase de Rossini que concede al sueño el valor de una opinión, en este caso la actitud de Brahms habría resultado trascendental, porque de ahí arranca el nuevo estado de cosas que se expondrá a la luz pública algunos años más tarde. Lo que la siestecita de Brahms indica es su incapacidad, como la de Joachim, para prestar atención e interés a las obras sueltas de forma, a la nueva forma de la sonata romántica que habían iniciado las Sonata y Fantasía de Schumann de 1835 y 1836, las dos Sonatas de Chopin de 1840 y 1845, cuyas tendencias se resumen en la de Liszt. La nueva generación repudia lo que con tanto esfuerzo habían ido realizando los grandes románticos en la época de floración del movimiento. Esta repulsa está alentada por Schumann mismo, según se acaba de indicar, y tiene su declaración formal en el "manifiesto" de 1860, el año de *La Música del Futuro*, que sigue inmediatamente a la terminación de *Tristán*. Cuando llegó su estreno, cinco años más tarde, las dos ramas de la joven música alemana estaban lejos una de otra. La de los neo-formalistas pudo hallar la mejor aprobación de su conducta en el cromatismo desbordado de aquella obra wagneriana, que ponía a punto de crisis la música del siglo XIX y quebrantaba en sus cimientos los principios que el período clásico consideró como dogmas.[3]

El "manifiesto" de 1860 estaba firmado por Brahms, Joachim, Julius Otto Grimm y Bernard Scholz, y estaba dirigido precisamente contra la "Neue Zeitschrift", que acababa de imprimir con la firma de uno de sus más modestos redactores, Karl Franz Brendel (1811-1868, autor de varias obras sobre la historia de la Música), que todos los músicos más importantes del momento aceptaban los postulados de la "Zukunftsmusik".[4] Esto indignó a los firmantes; pero, en realidad, llovía sobre mojado, porque Richard Pohl se había atrevido a escribir en la misma revista que Brahms no era un discípulo de Schumann, en el sentido estricto de la palabra, aun cuando los defectos que hacían resentirse las obras formalistas de este apuntasen también en las primeras sonatas de Brahms, en las cuales encontraba desigualdad en el estilo y falta de lógica (propio todo ello del eclecticismo) sin que esos defectos supusieran mucho en contra del joven autor, pues que no había que pedirle un acierto plenario desde sus comienzos. A pesar de esta disculpa, la crítica debió de dar en el clavo, porque Brahms destruyó más tarde varias obras de este período (una Fantasía para trío, una Sonata para violín y piano y un cuarteto) conservando solamente las tres Sonatas para piano *(Do mayor, Fa sostenido menor* y *Fa mayor),* un Scherzo *(Mi bemol menor)* y el Trío op. 8 que casi rehizo en las postrimerías de su vida (primera versión, 1854, segunda, 1891). Más tarde se hablará de ambas versiones, que ilustran notoriamente el cambio de criterio entre la juventud romántica de Brahms y su madurez o vejez conservadora. Por otra parte el primero de los conciertos de piano, en *re menor,* que Brahms en persona había presentado en 1859 en la Gewandhaus, fué un fracaso. Joachim, que lo había dirigido días antes en Hanover con buen éxito, escribe agriamente sobre el público de Leipzig, "blasé", sin corazón y de un espíritu mediocre. Clara misma dice que no hubo ni tres personas que se decidieran a aplaudir; pero aunque el grupo "neogermano" lanzó su desafío al respetable "Signale", donde se decía que el Concerto era "despiadadamente árido y seco, en tres cuartos de hora de estrépito y furia, de dar tirones y empujones, de juntar y separar frases y adornos", masa indigesta de "disonancias lacerantes y ruidos discordantes como postre", los incipientes "brahmines" echaron a aquél grupo la culpa del fracaso. Brahms no daría muchas ocasiones para que se le reprochasen esas asperezas armónicas ni esas sonoridades desgarrantes, pero por mucho tiempo se encontraría con las otras. Por el momento, Brendel cargaría con las culpas por una parte y la "clique" de los "neo-germanos" con el resto, en la gran lanzada que les asesta el "manifiesto". Los firmantes aseguraban que era falso que en el norte de Alemania la disputa en pro y en contra de la música del futuro se resolviera en favor de esta, declarando que, ellos por su parte, en calidad de alemanes del norte, rechazaban sus principios, defendidos por Brendel en la "Neue Zeitschrift", a los que condenaban como "contrarios a la esencia más fundamental de la Música". Bajo el anatema caerían las producciones de

"los directores y discípulos de la llamada escuela Neo-Germánica, algunos de los cuales llevan a la práctica los referidos principios, mientras que otros pretenden imponer la implantación de teorías más y más nuevas y prepósteras". Brahms añade al pie su dirección en Hamburgo, donde se reciben adhesiones. Entre tanto, el manifiesto, con sus cuatro firmantes, se imprimió en la prensa de Berlín. Allí no se comprendieron las razones que lo motivaban, sino que se entendió como un desahogo, lo cual produjo un resultado contraproducente. Desde entonces, Brahms y su grupo quedaron mórtalmente separados del grupo de Weimar, con Liszt y Wagner a la cabeza, y aun cuando Brahms explicó que los manifestantes no se referían a Wagner, sino a Liszt y Berlioz,[5] la oposición entre el defensor del sinfonismo dramático y el futuro capitán del sinfonismo *puro* quedaba planteada.

Futuro, porque a la altura de 1860 Brahms no había escrito aún ninguna de sus obras más significativas. En las veinticinco composiciones, aproximadamente, que había escrito hasta entonces, solamente figuran como obras de mayor empuje las dos Serenatas para pequeña orquesta op. 11 y 16; el primer concierto para piano antes aludido; los dos cuartetos con piano Op. 25 y 26, el trío op. 8 y un sexteto op. 18; las tres primeras sonatas para piano op. 1, 2 y 5 y algunas obras menores para piano, a más de varias colecciones de lieder para una voz o para coro mixto. Es bastante para un compositor de veintisiete años, y la plétora que siente dentro de sí justifica los arranques revolucionarios que había mostrado primero en el Concerto fracasado y después en el "manifiesto". Joachim, que aun no había cumplido treinta años, había escrito muy poco, pero sus triunfos como violinista eran grandes y, más que ellos, lo que justifica su actitud, aparte de lo indicado, es su propósito, no realizado hasta años más tarde, de levantar el estado de la música de cámara en Alemania, a lo que tanto contribuirá la fundación de su cuarteto (el Cuarteto Joachim, con Schiever, de Ahna y Wilhelm Mueller, en Berlín, el año 1869) para cuya labor contaba con la cooperación, que fué muy fecunda, de Brahms.

La revitalización, por decirlo así, de la música de cámara en Europa, partiendo, como base principal, de los últimos cuartetos de Beethoven, tan olvidados en todas partes, en Austria y en Alemania inclusive, no comienza en estas naciones, sino en París y en Londres. Un cuarteto formado por Ernst, Cooper, Hill y Rousselot fundó en Londres, en 1845, una *Beethoven Quartet Society* que descubrió a Berlioz, ya cincuentón, la música de la última época del gran sinfonista, lo cual comenta Berlioz en su artículo recogido en *Les Soirées de l'Orchestre.* En París, el violinista Maurin y el violoncellista Chevillard, padre del futuro director, fundaron en 1852 una *Société des derniers quatuors de Beethoven,* música reputada por absurdas aberraciones de un sordo.[6] En el otoño de 1853 Liszt y Wagner coincidieron en París, y con indecible asombro escucharon al cuarteto Maurin-Chevillard su interpretación de los Cuartetos en *Mi bemol mayor* y *do sostenido menor,* cuyo "melos" decía

Wagner modestamente que no había podido percibir hasta entonces, y así se lo escribe a Joachim. Merece recordarse el hecho, porque hace ver que aun tratándose de Wagner y de Liszt, es posible no comprender el "melos" de una obra hasta mucho tiempo después de su composición. ¿No lo demostraba Brahms por su parte cuando "escuchó" la Sonata en *si menor*? La intensificación de las audiciones de esta especie continúa con el cuarteto que en 1860 funda en París Emile Lemoine, transformado después en una sociedad de música de cámara, titulada, un poco anómalamente, como "La Trompette". Su influjo fué decisivo para la cultura musical más profunda del público parisiense, labor que vino a representar en Francia lo que en Alemania el *Joachim Quartett* desde la siguiente década, dentro de la cual Brahms añade a sus obras mencionadas de esta índole el Quinteto Op. 34 *a*, con piano, que había sido antes quinteto de cuerdas y luego sonata a dos pianos; después, el segundo Sexteto, op. 36, el trío de trompa op. 40 y sobre todo los dos Cuartetos para instrumentos de arco op. 51, que son, con el tercero con piano op. 60, el grupo decisivo de Brahms en este género de música. Ellos sirven de modelo durante largo tiempo a los compositores que se adherían a la idea de una repristinación de las formas puras.

A la altura del tercer cuarteto de cuerda, op. 67, Brahms tiene más de cuarenta años. Su primera sinfonía, que estaba gestándose desde veinte años atrás (entre 1854 y 1876), lleva el número de obra siguiente al mencionado, y va a aparecer un año después que aquél cuarteto, en 1877. Brahms es ya el Brahms "decisivo"; en esas obras su criterio estético y formalista está plenamente expuesto. Aun cuando su obra de piano y sus lieder figuren entre la producción más importante de ambos géneros en la Alemania inmediatamente posterior al gran período romántico, lo que da a Brahms el puesto que históricamente tiene en ella son sus sinfonías y su música de cámara. Para repasar su obra convendrá examinar primero la música de piano y, a continuación, aquellas otras dos grandes secciones.

El lugar preeminente que Brahms ocupa en la música moderna de Alemania procede de la importancia de su música sinfónica y de cámara, considerablemente superior a la de sus contemporáneos, y de una solidez en sus varios aspectos que pone a Brahms muy por encima de los sinfonistas que le preceden inmediatamente, Mendelssohn o Schumann. Pero sus cuatro sinfonías y sus obras de cámara principales son obra de su edad madura. La aspiración hacia un estado de cosas que equivaliese, en la época en que Brahms entraba después de la muerte de Schumann, a lo que la sinfonía y el arte del cuarteto supusieron en la de Beethoven, se concreta en las obras de ese género, de tal manera que, con ellas, y con lo que Antón Bruckner en Viena y César Franck en Francia van a realizar, Europa conoce una nueva etapa sinfónica,

un *neo-sinfonismo,* podría decirse. Brahms, sin embargo, procede en su creación musical del modo de sentimiento y del criterio expresivo y poético de la música general en su juventud en toda Europa, tan practicado por el grupo de Leipzig como por el de Weimar. Solamente que el romanticismo de Brahms tenía acentos más enérgicos, un impulso vehemente que iba bien con la calificación de "Sturm und Drang" que se le ha dado, y que aparece desde sus primeras obras para piano, la primera de las cuales, la Sonata en *Do mayor,* aparece impresa en el año de 1853 en que Brahms va a visitar a Liszt a Weimar, junto con el pianista húngaro Remenyi, con quien estaba haciendo una jira de conciertos por el norte de Alemania.

De ese tono romántico de las primeras obras para piano de Brahms, que no ponía en peligro su sentido de la forma clásica, heredado en parte de su maestro de Hamburgo Eduard Marxsen (1806-1887, ejemplo del músico nortealemán, quieto y reposado de espíritu), se ha dicho que es el color fantasista, imaginativo de sagas y leyendas cuyas intrincadas aventuras se desarrollan entre nubes, tormentas, auroras boreales y monstruos antidiluvianos. Un aspecto del romanticismo nórdico que había inspirado en tal sentido a Weber, nacido en Eutin, aún más al norte que Hamburgo, y de todo lo cual encuentran la huella en sus primeras sonatas los comentaristas más serios de Brahms como Walter Niemann. Sin embargo, Félix Mendelssohn fué también un artista del norte, que estudió en aquella región con un maestro estrechamente apegado a la tradición clásica; a pesar de lo cual, su imaginación le conduce a un Mediodía luminoso y sonriente, y cuando es un país brumoso el que le inspira, como Escocia, su música no puede ser ni mejor ordenada ni más transparente. La razón podría consistir, si es que hubiese para ello alguna razón, en la genealogía semita de Félix Mendelssohn, al paso que, desde el primer momento, Brahms exhibe en el modo de su inspiración al joven músico romántico, alemán profundamente. La sospecha de judaísmo con que persiguieron su memoria a la altura del centenario de su muerte (1933) quienes en ese año fundaban el Tercer Reich, de tan siniestra memoria, no fué sino un último eco de la separación de Brahms y sus amigos respecto del grupo wagneriano; escisión que tomó caracteres de batalla entre capillas o "cliques" de "brahmines", al lado de los cuales estaba el crítico Hanslick, "bête noire" de Ricardo Wagner, y principal defensor de Brahms desde que este, alrededor de sus treinta años, tomó a Viena como principal residencia, en vista de la indiferencia de sus paisanos hamburgueses, que reiteradamente le negaron los puestos musicales a que Brahms aspiraba. Viena supone un mediodía respecto del mar Báltico; pero esa latitud era para Brahms un episodio circunstancial mejor que cuestión de preferencia, pues lo que le importaba era el hecho de que la capital del Imperio reanudase directamente la tradición sinfónica de Beethoven y Schubert, a la que Brahms se adhería profundamente, sin que en sus obras de juventud dejase de mostrar la huella intensa de Schumann, más tarde des-

vanecida. Brahms, hijo de un instrumentista de trompa que profesaba en Hamburgo, y de quien aprendió los primeros rudimentos del arte, así como cierta práctica del violín y el violoncello, procedía de una familia cuyo apellido se ortografiaba de diversas maneras, conforme había ocurrido en la familia de Beethoven. La *hache* cambia de lugar o desaparece, y a veces se interpola una *ese* parásita, con lo que se encuentra entre sus mayores la forma Brahms, Bramst y Brams, todas procedentes, probablemente, de una forma más antigua que es la de Bram, simplemente, en la cual están implícitas centenarias resonancias nórdicas, porque *bram* es el vocablo que designa la triste hiniesta, la retama o gayomba de humildes flores amarillas y delicado perfume.

Hay una gran distancia, y con ella un profundo cambio de criterio, entre las dos grandes partes en que se divide la música para piano de Brahms, pues que desde la obra 39 —poco posterior a la llegada de Brahms a Viena (1865), alegremente inspirada por la música vienesa menor, de Schubert a los Strauss, que son los *Valses a dos pianos* dedicados a Hanslick— Brahms salta a la obra nº 76, piezas de carácter variado, de pequeño formato, y que bajo los títulos de *Capriccio* e *Intermezzo* conservan, como un resplandor tardío, las inspiraciones románticas de los buenos tiempos. Estas piezas van de 1877 a 1879. En ellas, Brahms ha cumplido cuarenta y cinco años. En los quince años que median, Brahms ha compuesto el *Requiem alemán*, como obra de gran dimensión, y una abundante cantidad de páginas breves para canto; pero ha ido meditando entre tanto lo que es el fundamento de su arte: su obra sinfónica y de cámara. Los tres cuartetos de arco y las dos primeras sinfonías aparecen en ese lapso de tiempo. Canciones y música de cámara siguen a aquellas piezas pianísticas breves; sonatas para dos instrumentos, conciertos y las dos sinfonías postreras; pero no más música para piano de gran dimensión sino las breves *Klavierstuecke* op. 118 y 119 (1893), ya al borde del sepulcro.

La obra pianística más considerable de Brahms es pues, de su primera juventud. Está tan presente en ella la inclinación sinfónica del gran músico, que Schumann veía como veladas transcripciones de posibles sinfonías. A sugerir algunos timbres orquestales tienden esas sonatas, sin duda inconscientemente, aunque con consciente desdén hacia el color propio del piano, cuya técnica complica en una textura que aunque esbozada en Schumann, con sus ritmos encontrados y su sugestión de una escritura polifónica, no era lo que en su tiempo se consideraba como música precisamente "pianística", lo cual las puso lejos del movimiento musical, sin que posteriormente se hayan tocado mucho. Dificultad técnica, vehemencia de un tono romántico todavía en boga en el centro del siglo y palidecido después; una densidad casi orquestal; una materia sonora grisácea que no compensa, en su falta de brillantez o eficacia, los esfuerzos de los pianistas por dominar sus dificultades. Fuerza

y densidad son sus cualidades principales, y aun cuando su color de leyenda nortealemana, según algunos comentaristas, les preste gran fuerza de carácter y una imaginación fogosa, la forma es sólida y ni en ella ni en su sentido armónico se planteó Brahms problemas especiales.

El modo de inspiración procede, en esas tres primeras sonatas, tanto de Beethoven, en su pulsación rítmica sobre todo, y de Schubert en el sentido cantante y popular de sus melodías lentas, como de Schumann en algunos rasgos de carácter. Mas no es quimérico encontrar en ellas, como concepción de su música, una influencia de Liszt, aunque no en la técnica pianística, que era, en cambio, lo que Brahms admiraba en aquél. Al escucharlas Liszt, en Weimar, pudo pensar que el joven hamburgués llegaba para entrar en el grupo de los weimarianos, con su poematismo, mientras que Raff, con su fino olfato, encontró la huella de Chopin en el Scherzo en *mi bemol menor* Op. 4, lo cual enojó vivamente al compositor, que aseguró formalmente desconocer las obras de esta índole del músico polaco. Esa huella de Chopin no es, con todo, única, por más que el sesgo de su inspiración en ambos músicos sea poco menos que antagónico; pero también Clara Schumann encontraba "chopinesco" el Intermezzo en *fa sostenido menor*, perteneciente a la op. 76, quizá por su materia más delicada de lo que es habitual en Brahms. Mas no es Chopin quien sugiere a Brahms las páginas líricas de esa obra, inequívocamente románticas todavía, sino el modelo de Schumann en otras análogas. Walter Niemann señala su parentesco con los poetas alemanes que habrían podido inspirar a Brahms en esas o en otras obras y que suponen, entonces, un renuevo en las fuentes inspiradoras. Ahora son Theodor Storm (1817-1888), un poeta del norte que pasó la mayor parte de su vida entre Kiel y Holstein, o Christian F. Hebbel, que era también del norte (Wesselburen, 1813-63) y cuyos poemas del ciclo nibelúngico caen fuera del ámbito wagneriano. El mismo Brahms anotaba bajo sus *Intermezzi* o piezas de análogo género, el modo de su inspiración, que unas veces es alguna balada escocesa traducida por Herder, o de una imaginación "nórdica", como en las cuatro *Baladas* de la op. 10, en 1854. Otras veces es algún pasaje de Liliencron, otro nórdico de Kiel (1844-1909), o simplemente alguna canción popular, como en el Andante de la primera Sonata.

Dos aspectos importantes de la música para piano de Brahms que aparecen desde el scherzo de la segunda Sonata son las transformaciones temáticas por medio de la alteración rítmica y, en las Variaciones, tan importantes en Brahms, la "variación de carácter"; procedimientos, ambos, que lo acercaban al Romanticismo de Berlioz y Liszt, pero que Brahms va a seguir por cuenta propia; no lejos, en espíritu, de Schumann y más dentro de una originalidad acusada a través de un tratamiento del piano que raya en la virtuosidad, sin sus coruscancias, en sus series de Variaciones, sean las basadas en un tema de Haendel, con fuga final (op. 24, 1861), o de Haydn, op. 56, (para dos pia-

nos o para orquesta), sean las motivadas por un tema de Schumann y dedicadas a Clara (Op. 9) en el año trágico de 1854, o bien los estudios sobre un tema de Paganini Op. 35, de 1866. Otros estudios escribió Brahms basándolos en Bach, Weber y Chopin, a más de cincuenta y un ejercicios, y publicados en 1893, el año de aquellas piezas breves con las que Brahms se despide de la música para teclado.

Las Variaciones fueron el terreno más propicio para que Brahms desarrollase su imaginación en lo puramente específico del teclado. En sus abundantes Valses es otro género de imaginación lo que mueve al músico y le inspira alguno de sus mejores o más delicados momentos. En ellos, Brahms siente preferencia por el dúo pianístico, o bien por la combinación poco frecuente de un cuarteto vocal acompañado al piano (Op. 39, 1865; Op. 52, 1868-69, Op. 65, 1874); colecciones, estas dos, que Brahms titula como *Liebeslieder* y de las cuales la primera procede del poeta Daumer y la segunda de poesías turcas ,persas, lituanas, rusas y polacas, sicilianas, españolas y malayas o serbias: una verdadera ensalada poética cosmopolita a la cual Brahms aplica una música que solamente de lejos se refiere a la calificación de "Waltzes" que lleva.[7] Las cuatro colecciones de *Danzas Húngaras* van, desde 1865 a 1880, siguiendo de cerca el modelo popular (aunque no folklórico); por lo cual, músicos húngaros, entre ellos Remenyi, que fué quien hizo conocer a Brahms esas canciones, le disputaron ásperamente su derecho a tales arreglos, "gesetz", que él, honestamente, advierte en sus páginas. A pesar de eso, la fidelidad al modelo no impide a Brahms alguna ligera incursión por el dominio del color pianístico, en un tono de facilidad y complacencia para el auditor (o mejor para el pianista casero, en su "salonmusik") que solamente ocurre en este músico en el campo abundantemente florido de sus canciones, tan próximas al lied popular unas veces y, otras, tan dócilmente continuadoras de la buena tradición alemana del lied de arte.

El atractivo de la improvisación, que comenzó siendo un arte, para terminar por ser un fruto prohibido, tienta sobre todo a los pianistas. Brahms no escapó a la tentación dentro del área de su música para piano; pero ese encanto desaparece en la música de cámara y en la sinfonía, cuando por ambas cosas se entiende un arte que basa en los modelos clásicos su declaración de principios. El equilibrio entre forma y materia que es propio de ese arte no se presta a improvisaciones, sino que es producto de una meditación profunda. La selección de medios sonoros propia del cuarteto de arco y de la orquesta de sinfonía indica que el compositor debe buscar el máximo de rendimiento en su limitación y ajustar a ella los efectos que derivan de una apropiación estricta del material temático. Apenas susceptible de efectos de color pintoresco, el material no debe sugerirlos; y como ambos instrumentos, el cuarteto y la orquesta de sinfonía (que es en rigor un cuarteto de cuerda ampliado a otras regiones instrumentales, sin que por ello deje de ser el cuarteto

la base permanente del equilibrio sonoro y de sus efectos), son los dos instrumentos que con el coro humano se vinculan más estrechamente a la esencia de la armonía, es adecuado pensar que el material temático ha de ser de una índole fundamentalmente armónica, en su estado de mayor sobriedad, economía y justeza. Si el motivo no propende a las digresiones melódicas, la armonía en que se funda tampoco aspirará a otra cosa sino a servirlo estrechamente, ciñéndose a sus cualidades formales y expresivas, y el instrumento no será sino el medio escueto de que el músico se vale para transmitir su obra al oyente. Esas condiciones generales del cuarteto y de la sinfonía, que son las del arte clásico, parecen definir con exactitud el arte de Brahms en ambos aspectos. Así ocurre que los dos grupos, tan breves, de sinfonías y de cuartetos para instrumentos de arco, aparezcan en el centro de su vida de compositor; que hayan estado elaborándose durante muchos años antes de su aparición y que, frecuentemente, adoptasen combinaciones instrumentales diferentes de la que, por fin, asumen y que es siempre la más económica de elementos.

Los diferentes ensayos que Brahms hace en varias obras suyas hasta que por fin encuentra el medio instrumental que le parece decisivo revela, por otra parte, su indiferencia hacia las cualidades de color o timbre que pueden caracterizar a unas u otras combinaciones de instrumentos. Brahms concibe al grupo instrumental como el agente sonoro propicio para exponer en él la "sonorización" de su obra; en cierto modo, como si el cuarteto o el quinteto en sus varias combinaciones, y aun la orquesta, tuviesen la unidad, homogeneidad y el contraste elemental de claroscuro propio del piano. Se ha indicado que las primeras sonatas de Brahms, unidas aún al espíritu romántico de su momento, daban a Schumann la impresión de transcripciones de posibles sinfonías. Entender que sus sinfonías o cuartetos están tratados instrumentalmente como si el medio sonoro fuese un gran piano es justo a condición de que no se entienda por eso que Brahms estuviese instrumentando obras para piano (por más que obras como el Quinteto en *Fa menor*, op. 34, fuera, primero, un quinteto para cuerdas; después, una sonata para dos pianos). Lo que se quiere dar a entender es el proceso selectivo con que Brahms enfocaba su instrumento hasta reducirlo a una cualidad neutra, ya que cuando quería explotar las posibilidades de juego de un instrumento especial, fuese el violín, el clarinete o la trompa, escribía la obra tomando dicho instrumento como eje del equilibrio, no en solista que se produce "en oposición" a los demás, en un estilo concertante, sino que Brahms lo encierra dentro de la textura general. Su obra en cuestión no será, por ejemplo, un quinteto "para" clarinete, sino "con" clarinete; un trío "para" trompa, sino "con" trompa, de tal manera que si quiere hacerse caso omiso del carácter peculiar que da a esas obras el instrumento insólito y los ejecutantes entre los cuales no se encuentra un cornista o un clarinetista quieren interpretar la obra por sus cualidades estricta-

mente musicales, Brahms indica que se puede sustituir la trompa y el clarinete por una segunda viola, como es el caso de sus quintetos con dos violas, en los cuales una de ellas tiene un carácter no de solista, sino de "conductor" de la obra. Al escribir obras así, Brahms no procedía, como los viejos compositores de cámara, en un modo inespecificado "for voices or viols"; escribe para clarinete porque va a utilizar las peculiaridades que ofrecen sus registros a un determinado tratamiento del motivo que no ocurre en los demás instrumentos, pero si el clarinete falta, su sustitución no afectará a la textura general ni a su contenido: únicamente resultará cierta extrañeza en el tratamiento del instrumento sustituto, por no ser la habitual; pero eso es todo.

El largo proceso que exije a Brahms la composición de las que pueden considerarse como sus obras tipos de la música sinfónica, sean para orquesta, sean para grupos de cámara, es un proceso selectivo del que muestran una especie de comprobación las dos versiones del Trío en *Si mayor* y *menor* Op. 8, de 1854, cuya segunda versión aparece en 1891. Brahms no dejó huella, en cuadernos de composición de ninguna especie, como Beethoven, del largo trabajo de formación de sus motivos, tan escuetos y a veces tan descarnados; pero tan llenos de una sustancia sinfónica, que en ellos se basa la armazón de la obra entera. Se sabe, sin embargo, que la música de cámara de Brahms que ha llegado hasta nosotros con sus veinticuatro números, apenas representa una cuarta parte[8] de su producción. Examinada por él con un criterio riguroso, destruyó gran cantidad de obras juveniles, salvo algunas como el Trío op. 8 de cuya transformación nos dan idea los comentaristas de Brahms como Tovey[9] al comparar ambas versiones; o, mejor dicho, ambas obras, pues que en unos casos se trata de sustitución completa, en otros de modificación de pasajes en diferente sentido de escritura. La idea general de Brahms en la segunda versión fué la de prescindir de ideas que tenían un carácter marmadamente "romántico" para sustituírlas por otras de un carácter "neutro" que le parecían más susceptibles de un tratamiento sinfónico, en contra de aquellas, que procedían por yuxtaposiciones, como en Schumann. Brahms tiende a la concentración de ideas, economía de fuerzas, unidad general, un todo compacto del sonido y una lógica puramente específica en el desarrollo de ideas crecientemente abstractas, de todo lo cual puede decirse que es un alejamiento constante de la idea expresiva y dramática o poética propia del período romántico.

Mas no en todas las obras de cámara de Brahms, sino justamente de aquellas en donde el equilibrio del material sonoro empleado conduce a un parejo equilibrio de la forma. La expresión precedente queda sustituída por el carácter del motivo; el color instrumental, por la adecuación de este carácter a las cualidades distintivas del instrumento, sea la trompa o el clarinete en las obras destinadas precisamente a estos instrumentos; sean los violines, la viola o el violoncello en el cuarteto y, por extensión, los instrumentos de su

orquesta de sinfonía, que no se diferencia de la clásica sino en la dosificación de sus masas, aunque el tratamiento de algún instrumento, como la trompa, sean tan peculiar en él. Brahms no se consideró satisfecho de su arte sinfónico hasta sentirse seguro del de sus cuartetos de cuerda, que preceden a la primera Sinfonía (el tercero es la op. 67 y la primera Sinfonía es la obra 68, ambas obras dadas por válidas en 1876, aunque la redacción de la sinfonía se remonte a 1854). Como solidez de forma, unidad de estilo y trabazón de escritura, esos cuartetos son, sin duda, las obras maestras, de su clase, en Brahms y en sus contemporáneos. Mas, pese a su seriedad, hay *música* en ellos todavía, y la textura no se ha hecho aún la preocupación dominante que, poco después, caminaba hasta Reger. Es de interés notar que Brahms, como Beethoven, no se decidieron a abordar la composición de cuarteto de arco hasta después de haber logrado seguridad en la composición de obras de cámara con piano, según Brahms lo hace, escribiendo para trío, cuarteto y quinteto con piano, incluso para sexteto con dos violas y dos violoncellos (op. 18, 1860). En sus obras de cámara con piano, Schubert procedía alternando el grupo de cuerda, como una unidad, y el piano como otra. La intervención del piano cuando el interés se encomienda a los instrumentos de cuerda es circunstancial y apenas pasa de ser un acompañamiento. Una colaboración del piano con sus compañeros no se logra de un modo suficientemente satisfactorio (aunque no en todos sus momentos) hasta el Quinteto de Schumann. Brahms tiende a considerar también separadamente ambos sectores, y por eso su Quinteto Op. 38 es, en rigor, una obra para dos pianos, cada uno de los cuales conserva todavía la fuerza y solidez maciza de la temática expuesta en su primera Sonata en *fa sostenido menor*, que es lo que le da el aspecto sinfónico a que Schumann aludía y a cuyo criterio responden, en efecto, las sinfonías con sus familias o pisos superpuestos y no fundidos, cada cual con una capacidad de fuerza análoga. El equilibrio se logra, pues, por oposiciones y superposiciones; pero cuando Brahms en su música de cámara para instrumentos de aire, quiere que estos destaquen por su valor cantante, los demás se subordinan a un papel que, por muy bien trabajado que esté, no deja de ser fondo, armonización o acompañamiento; no muy lejos de lo que Mendelssohn hizo en sus sinfonías, tan distintas a las de Brahms en color de las ideas y capacidad de fuerza en sus masas.

La intrusión del elemento expresivo o poético en este género de música era lo que, en el concepto de Brahms, rebajaba su calidad hasta un despreciable aspecto "lisztisch", según lo escribía a Joachim. Pero en las obras a dúo, como las Sonatas para piano y violín, el caso es distinto y lo que Brahms ve en ellas no es la "kammermusik" propiamente dicha, sino una música de salón que se mueve en un plano análogo al de sus cuartetos para voces y combinaciones menores. Desde la primera Sonata op. 78, de 1878, que Clara Schumann admiraba con un entusiasmo raro en ella, —porque la patética amistad

que Brahms le dedicaba no mermaba su minuciosidad crítica—, Brahms hace referencia a una inspiración poética que da a la sonata su título de *Regen-Sonate*, la sonata de la lluvia: *Walle, Regen, walle nieder;* texto que Brahms elaboró con el poeta Claus Groth para su lied de la op. 59 así titulado, *Regen-lied.* Esta alusión o incluso utilización de melodías de un lied en las sonatas para piano y violín recuerdan aquél procedimiento caro a Schubert y vuelve a encontrarse en la segunda Sonata de violín, cuya emoción suave y tierna es propia de los lieder de Brahms, quien parece tratar al violín en estas obras como si, en efecto, fuese una voz cantante, "ohne worte", como habría dicho Mendelssohn, pero sin perder por eso sus cualidades instrumentales propias; más "violinísticas" en la primera Sonata, más cantantes en la segunda; más llenas de una emoción de color romántico en la tercera, tanto como la segunda Sonata para violoncello op. 99, a la cual algunos comentaristas no dudan en calificar de "patética" frente al carácter "pastoril" o elegíaco de la primera, op. 38, (calificaciones que extienden a las sinfonías) viendo algún recuerdo de los *Magelone-Lieder* en el segundo tema del movimiento inicial que, en el central, recordaría a los *Liebeslieder-Walzer.* La alusión a una canción era textual en el primero de los tríos, en cuyo Adagio citaba Brahms la de Schubert *Das Meer erglänzte weit hinaus;* pero en la versión tantos años posterior, cuando las efusiones románticas se han evaporado, la citación desaparece, como tantas otras huellas del tiempo ya viejo entonces. El parentesco de este Adagio con el concierto en *Sol mayor* de Beethoven se acentúa con otra citación casi textual de un pasaje de los lieder de Beethoven[10] *A la bien amada ausente,* junto a otras reminiscencias de los dos grandes vieneses y de Schumann inclusive, y aun cierto color popular al que Brahms no renunciaba y del que sus danzas húngaras y su infinidad de armonizaciones de canciones populares alemanas (*Deutsche Volkslieder,* sin número de obra) son el mejor testimonio. El Trío en cuestión se menciona como en *Si mayor* y *menor,* alternativa que aparece muy frecuentemente en Brahms (segundo Trío op. 87; tercero, op. 101; primer cuarteto con piano op. 25 y en las Sinfonías, oscilación que fué típica de Schubert). La sombra del autor de la Sinfonía en *Do,* cuyas trompas cantantes produjeron tan hondo efecto a Brahms, asoma, como la de Beethoven, en multitud de rasgos de su música de cámara. Esos recuerdos, con los de Schumann, resumen los puntos de apoyo de la estilística de Brahms respecto del pasado. A ellos añade otros varios que toma a la canción popular alemana, húngara o eslava, a más de los que extrae de su peculio que, aun en los momentos de mayor severidad o sequedad y abstracción poseen fuerte carácter y una originalidad de un troquel propio.

Siendo abundantes los ejemplos de asimilación beethoveniana que pueden señalarse en Brahms, el más conocido, porque también lo es la obra, es

el del final de la primera Sinfonía, toda ella tremulante del recuerdo del "melos" de Beethoven, ansiosa por volver a encontrar, como él, su equilibrio en el desarrollo de una temática muy escueta, poderosa en carácter, sometida a las fuertes fluctuaciones de la dinámica. Brahms tenía conciencia de la responsabilidad que suponía escribir una sinfonía que no fuese ni un pasatiempo como las de Mendelssohn ni un compromiso como las de Schumann, sino una sinfonía real que mantuviese el concepto de esa forma levantado por Beethoven. Se ha mencionado la larga elaboración de la Sinfonía en *do menor* (a la que por su fluctuación modal se la ha denominado también, *moll-Dur*, menor-Mayor). También se ha hablado de las largas dudas y meditaciones de Brahms que le obligaron a demorar su audición durante tanto tiempo. Terminada la composición del primer movimiento, Brahms escribía a Hermann Levi, el famoso director, que no creía llegar a terminarla. El espectro de Beethoven se levantaba ante él, y no dejó de acusarle en su propia conciencia, incluso a la altura de la Sinfonía cuarta, de la cual dijo a Hermann Kretzschmar que la creía una obra mediocre.[11]

Las sinfonías van precedidas por ensayos orquestales preliminares. Son las Serenatas Op. 11 y 16 (1857 y 58) y, sobre todo, las Variaciones sobre el llamado "Coral de San Antonio" que había sido tratado por Haydn, (Op. 56, 1873), de cuya obra Brahms redactó (como en el caso del Quinteto op. 34) una versión para dos pianos, a cuya razón se ha aludido. Parece claro que si aquella sinfonía mostraba su entronque, a la par voluntario e involuntario, con Beethoven; su maceración en el espíritu de la Novena, y puesto que entre esta y aquella no se interponía ninguna sinfonía que realmente pudiera decirse que estuviese dentro de la tradición sinfónica beethoveniana, los admiradores más ardorosos de Brahms, que no dejaban de hacer política "antifuturista" al compás de Hanslick, proclamasen a la *Primera Sinfonía* (de Brahms) como una *Décima Sinfonía* (de Beethoven). La pretensión resulta ridícula, porque el hecho de semejante numeración delata la falta de autenticidad, y la sinfonía de Brahms merece algo más que una consideración de "caboose" o de furgón de cola. La frase procede de Hans de Bülow, que cuando la sinfonía apareció, en 1876, recordaría, sin duda, el día aciago de verano, diez años atrás, cuando en la Villa Triebschen, a orillas del lago de Lucerna, descubrió a qué extremos de ingerencias desagradables en el seno de las familias podían llegar los exaltadores del futurismo musical. Con la obra de Brahms el pasado revivía. Mas no por mucho tiempo; en esos términos, a lo menos. En la propia Viena iba a surgir un sinfonista que a través de admiradores no más discretos, azuzados por la inquina de Hanslick, que veía en Antón Bruckner un discípulo o continuador dentro de la sinfonía del "melos infinito" wagneriano, disputaron a Brahms su derecho a ser considerado como la tercera *B* tras de Bach y Beethoven, para dársela a aquel otro, a quien habría abrumado ese honor tanto como a Brahms. Como la primera sinfonía de

este, la primera de Bruckner está en *do menor*. Escrita en 1865-66 y escuchada un par de años después en Linz, el pueblo de la juventud de Bruckner, donde era organista, sufrió la profunda revisión con que fué conocida más tarde al reaparecer en 1891 a los oídos de los vieneses en los retoques, que hoy parecen inoportunos, aconsejados por aquellos admiradores excesivos que iban a dirigir las obras de Bruckner en Alemania, Hermann Lévy y Arthur Nikish, o los discípulos de Bruckner en Viena, Ferdinand Loewe y Franz Schalk.* Así ocurre que el neo-sinfonismo de estas últimas décadas del siglo XIX comience en realidad con Bruckner, que era casi diez años más viejo que Brahms, pero cuyas sinfonías sólo alcanzan su expansión en los países germánicos mucho más tarde que las de Brahms. Incluso su última sinfonía, no terminada aún en 1894, es posterior a la sinfonía única de César Franck, el mayor en edad de todos ellos, pues que había nacido en 1822, cuando Beethoven no había terminado todavía la Novena, y cuya Sinfonía en *re menor* data de 1886-88. Los admiradores de Bruckner, la tercera *B* para ellos, encontraron en su primera sinfonía una "décima" también. Nadie dijo otro tanto de la de César Franck, que, mejor que aquellas, continúa, sin imitaciones ni reminiscencias, el espíritu sinfónico beethoveniano.

En el año del triste accidente de Schumann, en 1854, Brahms aceptó un puesto que le ofreció el príncipe de la pequeña corte de costumbres conservadoras, muy a la vieja moda, de Lippe-Detmold, en el centro de Alemania, a medio camino entre Hamburgo y Dusseldorf. En la tranquila residencia del Príncipe los grandes clásicos del período vienés eran predilectos. Además, el espíritu de Schumann estaba constantemente en presencia, porque la princesa había sido discípula de Clara Schumann, así como la esposa del primer ministro, su Excelencia von Meysenbug, cuya hija Malwida habría de recordar ese nombre a través de sus amistades musicales y filosóficas, que llegaron, con su influencia, hasta Romain Rolland.** Bajo esa influencia, Brahms se incluye en el grupo de los "Beethovener", cuya misión fué la de ensalzar y revivir la memoria del gran sinfonista, que a través de Schumann mismo llega hasta la escuela de Leipzig como uno de sus postulados. En aquella corte, a la par que retiro, escribe Brahms sus obras hasta 1858, año del que datan los primeros trabajos para la segunda Serenata. De su importancia, o de lo que Brahms veía en ella para más adelante, proviene que desease mayor tiempo y vocación, a fin de consagrarse enteramente a sus composiciones. Joachim había inventado una frasecita que sale a relucir con frecuencia en las

* Una edición "expurgada" de las sinfonías de Bruckner se hizo en Viena entre 1932 y 1938, encontrándose así un "nuevo" Bruckner, más lógico, se dice, que el revisado, a pesar de sus mayores longitudes.

** Malwida von MEYSENBUG: *Der Lebensabend einer Idealistin* (1903). Romain ROLLAND: *Letters by R. R. and M. von M.* (1890-1891) trad. inglesa por Th. J. Wilson, Nueva York, 1933).

biografías de Brahms: *Frei aber einsame,* libre, aunque solo, y a esa soledad y desvinculación con la música de sus coetáneos aludía Brahms al querer retirarse a Hamburgo en dicha fecha, completando el "motto" de Joachim con otro que se había inventado él y que le servirá de norma para toda su creación posterior: *Fix oder Nix,* todo o nada; todo en el sentido de "hasta la raya", hasta el límite adonde un artista debe llegar.

En los dos primeros cuartetos Brahms se acerca al *"fix"*. Con el tercero pisa la raya, y con la Primera Sinfonía entra en el terreno ambicionado. Todos sus amigos de Leipzig quedan lejos. Materialmente también, porque, tras de varias andanzas, había fijado su residencia en Viena desde el año 1863. Los comentaristas de Brahms gustan examinar su producción dentro de cada década del siglo. La sexta se distingue por su música de cámara con piano, bastante música sagrada y mucha música vocal que consiste en *Geistliche Lieder, Lieder und Gesaenge* y *Romanze;* la colección más importante entre estas, las quince que componen el ciclo de poesías de Tieck tituladas *Liebesgeschichte der schoenen Magelone und Grafen Peter von Provence* (Op. 33, 1861-65). Durante casi los diez años de esta década Brahms trabaja en una de sus obras de mayor empeño, el *Deutsches Requiem* para voces, coros y orquesta con órgano ad libitum, que es el magnífico monumento sepulcral que Brahms dedica a la memoria de su madre, en 1865. Dos obras para coros y orquesta inauguran la séptima década: el *Schicksalslied* o Canto del Destino (1868-71), destino triunfal para Alemania en 1871. Para celebrarlo, Brahms escribe su *Triumphlied,* que dedica modestamente, como es menester, a S. M. Imperial Guillermo I. El movimiento ascensional de Alemania sigue sin interrupción desde 1866 y llega ahora a su apogeo. Wagner había sido uno de los grandes pesos que esa fuerza había arrastrado consigo en su impulso arrollador. Brahms será otro, no menos liviano. Ambos son las dos columnas del "Non plus ultra". Lo más importante que viene detrás de ellos no lo será en Alemania, sino en Austria, con Bruckner y con Mahler, aunque Alemania ponga su parte, bien que lo sea en Viena, con Richard Strauss, a quien no dejó de dominarse como Richard II.

Los dos primeros cuartetos de cuerda, op. 51, que habían nacido en la sexta década aparecen en la séptima (1873), que es la de las dos primeras sinfonías (la segunda, en *Re mayor,* op. 73 aparece en 1877) mientras que la tercera y cuarta son de la década siguiente (tercera, op. 90, en *Fa mayor,* 1883-84; cuarta, Op. 98, en *mi menor,* 1884-86). Muchas canciones preceden inmediatamente a las dos primeras sinfonías. A la segunda seguirán las *Klavierstuecke,* y las dos *Rapsodias* op. 79, el Concierto para violín, el segundo para piano, la primera sonata para violín, las dos grandes overturas: *Akademische Festouverture* op. 80 y la *Tragic Ouverture* op. 81, potentemente romántica en sentimiento esta; llena de reminiscencias de canciones estudiantiles, la primera, según convenía al encargo; el segundo trío con piano y el primer

quinteto con dos violas, a más de las abundantes colecciones de canciones para una voz sola o en grupo, que llevan a la cuarta sinfonía, cuya chacona final estaba anunciada por el "basso ostinato" de la Overtura Académica. "Sinfonía elegíaca", se ha dicho de esta, conforme se había dicho "Sinfonía Patética" a la primera; idílica y pastoril la segunda; heroica, la tercera, para mostrar que, aun cuando el propósito fuese el de encerrarse en una forma abstracta, con unos pensamientos adecuados, los auditores de Brahms no podían dejar de asociar el pathos de los primeros tiempos románticos a unas sinfonías voluntariamente "beethovenistas"; pero que, al serlo, así, arrastrarían consigo las consecuencias expresivas a las que dieron ocasión las nueve creaciones de aquel genio poderoso. Después de la Cuarta Sinfonía siguen principalmente el doble Concierto para violín y violoncello op. 102, más sonatas para uno u otro instrumento, el trío, quinteto y las dos sonatas con clarinete (op. 114, 115, y 120), obras de cámara para cuerda sola, obras para piano de cierta magnitud como las *Fantasien* op. 116 y los *Intermezzi* op. 117, o de breve dimensión como las *Klavierstuecke* op. 119. Cuatro cantos "serios" *(Vier ernste Gesaenge)*, op. 121), en 1896, que toma de pasajes del "Eclesiastes" y los once preludios de coral para órgano op. 122, reunidos en 1896, cierran la lista de obras de Brahms. Al año siguiente, el gran músico alemán muere, en Viena. Muchas canciones populares para niños (que Brahms había escrito para los hijos de Schumann) o gentes mayores, los 51 ejercicios para piano, algunas obras para órgano como una Fuga y un Preludio de coral y Fuga, y el *Regenlied* anteriormente aludido no fueron incluídas en la serie numerada de sus obras. Varias más quedaron inéditas. En sus últimos años, Brahms destruyó, como se ha dicho, muchas composiciones de varias épocas, principalmente de su juventud. Algunas obras tan graciosas de esta época temprana se han salvado, así la llamada *Souvenir de la Russie*, que es un potpourri de aires rusos y bohemios firmado por Brahms como G. W. Kranz al enviarla a una editorial hamburguesa. Brahms, además, cuidó la edición de obras revisadas por él de Mozart, Schubert, Schumann y Chopin (aunque no de todas las obras) para editoriales de Leipzig, así como otras de Couperin, Haendel y Felipe Manuel Bach.

Una mención especial merece que se haga de las canciones de Brahms. No menos de doscientas páginas originales con acompañamiento de piano no son cantidad desdeñable, a más de las canciones a dúo o cuarteto con acompañamiento de uno o dos pianos. Pero la calidad no va en zaga y después de los lieder de Schumann los de Brahms son los que más enaltecen la tradición. En este sentido, el lied de Brahms, que no puede por menos de estar influído por el de Schumann, se acerca en general más gustosamente al primer romanticismo schubertiano, conforme Hugo Wolf y aun Robert Franz son de Schumann de donde proceden en derechura, para continuar en un sentido que no es el que Brahms quiere. Toda la importancia está dada a la

voz. El piano, aunque sea rico en invención y expresivo armónicamente, guarda, respecto del cantante, la posición que el piano de Schubert tenía en sus canciones, por importante que fuese la intervención del instrumento; sobre todo como paisaje, pintura del ambiente o complemento del sentido expresivo del texto, dramático o de otra índole. Lo mismo que en Schubert y Beethoven la elección que Brahms hizo para sus canciones no es un modelo de antologías poéticas. La razón es la misma que en ellos; unas veces el músico pone lo que le falta al poeta; en otros casos, es un ritmo, un giro silábico lo que determina a aquél. Goethe, Heine, Hölty, Ruckert, Möricke, Eichendorf, Tieck, von Platen y G. F. Daumer proporcionan a Brahms la mayor parte de sus textos de mejor calidad. Las perspectivas hacia donde puede abrirse la imaginación de un músico que viene inmediatamente después de los más fervientes románticos, se refugian en los lieder de Brahms como una compensación a su voluntad de restricción, a la profunda abstracción de pensamiento que Brahms acentúa progresivamente en sus obras sinfónicas, de cámara o para orquesta. La línea vocal de Brahms es siempre lírica, rara vez declamatoria. Brahms escribe sus canciones en el tono confidente y en la intimidad sentimental que Schumann había puesto en alguna de las suyas, pero sobre todo en su música para piano. Si Brahms hubiera llevado un "diario" al modo de Amiel, la mayor parte de sus canciones no habrían sido escritas. Si Amiel hubiera podido componer canciones, su Diario no existiría tampoco. Eso es lo que da tanta emoción, rara en las demás obras de Brahms, a sus lieder, los cuales muestran a un Brahms "menor" por contraste con el Brahms monumental de las obras sinfónicas. Lo que en estas es meditación y reserva, en las canciones es espontaneidad que se entrega fácilmente al auditor. Los lieder son el "respiro" de Brahms en contraposición a las palpitaciones sobrehumanas de su obra sinfónica que, vista así, parece encerrar dentro de ella una cantidad ingente de voluntad, de sentimiento del deber, de obligación. Brahms es en ésta, el hombre que nunca ríe ni llora, aunque comprenda, como en la máxima de Spinoza. Pero en las canciones es el hombre que siente en un tono ni *dur* ni *moll*, sino en el simplemente humano. Es su ventaja y, en muchos casos, la nuestra.

Johannes Brahms se instaló definitivamente en Viena en unos años en los que, desde la próxima ciudad de Linz, sobre el Danubio, llegaba a la capital un organista llamado Antón Bruckner. Estaba por su edad alrededor de la cuarentena (pues que había nacido en Ansfelden, Austria superior, en 1824), y buscaba a uno de los maestros más reputados desde tiempo atrás, Simón Sechter, (1788-1867), que había enseñado el contrapunto a Franz Schubert, Nottebohm, Vieuxtemps, Pauer, C. F. Pohl y Thalberg; enseñanzas que com-

pletó con las que Otto Kietzler (n. 1834) le daba, ya tardíamente, en aquella ciudad danubiana a la que había llegado como aprendiz en 1840. Sin grandes conocimientos musicales, porque a pesar de los maestros locales y los de la pequeña localidad vecina de San Florian, Bruckner era casi un autodidacta, cuya técnica fué siempre más propia que aprendida. Pero en 1856 había logrado ya un grado notorio de virtuosidad en el órgano y fué nombrado organista de la catedral de Linz.

Bruckner ansiaba ser compositor. Lo era, en rigor, a su modo, porque en la catedral, sentado ante su "bufete" de órgano, improvisaba durante horas enteras y, a veces, lo hacía durante el servicio divino, con protesta de los clérigos que no se daban cuenta de que, quizá, el músico se hallaba más cerca de la divinidad en esos momentos que ellos mismos. La inspiración de Bruckner, en efecto, era de un carácter religioso, porque provenía de su manera de entrar en éxtasis ante la contemplación de los divinos misterios. Su éxtasis tenía, naturalmente, una expresión musical específica, que consistía en la repetición indefinida de los sonidos que componen el acorde, cuyos intervalos aparecían acá y allá en las distintas regiones del órgano, y entre cuya atmósfera, casi hipnotizante, se entretejían frases simples derivadas del acorde mismo. Tal género de éxtasis, producido por el acorde en un estado casi puro, era cosa ya conocida en otros sectores de la Música. Ricardo Wagner había basado en esa insistencia acordal, apenas un par de años antes de que Bruckner ingresase en la catedral de Linz, el preludio para *El Oro del Rin*. La tesis wagneriana consistía en que el acorde representa las fuerzas cósmicas del Universo que se convierten en sustancia humana al tomar forma en la melodía. Otto Kitzler, entonces director del teatro de la ópera en Linz, mostró a Bruckner las primeras partituras de Wagner, y Bruckner se quedó absorto ante ellas. Pero *El Buque fantasma* y *Tannhäuser* eran "óperas", y Bruckner no sentía ninguna inclinación hacia el teatro, sino a las formas donde cupiese, sin coerciones de tiempo y espacio, una música de carácter abstracto, íntima evocación sonora de sus sentimientos, predispuestos a la contemplación mística. Para conocer más profundamente la técnica de la formación melódica y de su estructura en términos sinfónicos acudió al que había sido maestro del incomparable autor de la Sinfonía en *Do mayor*, cuyo melodismo y cuyo éxtasis acordal, expuesto tan frecuentemente en los trémolos de la orquesta, que responden a ciertos registros del órgano, Bruckner admiraba en el mismo grado y por razones análogas que la Sinfonía Novena de Beethoven.

En ambas obras era la orquesta y sus posibilidades agógicas y dinámicas lo que sugestionaba a Bruckner,* no las voces, que, a su entender, eran vehículo más propicio para un linaje de ideas propio a la música religiosa de su catedral católica. Su vocación iba del lado de la sinfonía y lo que ponía

* Sobre la composición de la orquesta de Bruckner y de Mahler véase el Capítulo v.

dentro de ella con grave quebranto de la forma, era tan parecido a sus improvisaciones en el órgano que cuando tiene compuesta la primera el resultado parece, en sus trozos principales, una larga improvisación sobre las notas del acorde; y, más tarde, cuando escribe otra sinfonía, la idea del acorde y su sugestión está tan arraigada en él, que la nueva sinfonía está en el mismo tono que la anterior; sus frases son casi idénticas a la de la primera; su sistema de desarrollo del acorde también; sus fórmulas instrumentales, las mismas. Y más todavía, a lo largo de sus ocho sinfonías y de una novena, incompleta, Bruckner es tan igual a sí mismo, tan fiel a su "idea" única, que todas ellas casi parecen diferentes versiones, largas, dilatadas, de lo que hubiera podido concentrarse en una sola. Si hoy se encuentra en ellas algunas diferencias es porque quienes habían de ser sus posteriores admiradores e intérpretes, como Franz Schalk, el notable director vienés, le indujeron a hacer cortes, interpolaciones y desarrollos contrapuntísticos que, Bruckner, desdeñado, escarnecido, hizo dócilmente (y aun no parece que todos los arreglos fueron de su mano) a fin de lograr alguna supervivencia para sus sinfonías.

Simón Sechter murió en 1867, y al año siguiente Bruckner fué nombrado en su lugar en el Conservatorio vienés, lo cual le obligó a cambiar de residencia. Brahms llevaba ya varios años en la capital austríaca y había formado en torno suyo un círculo de admiradores, a quienes sus adversarios denominaban los "brahmines" y cuyo pontífice era Eduardo Hanslick. Los primeros ensayos de composición de Bruckner habían llamado la atención de algunas gentes y le habían dado la reputación que vendría a confirmar su nombramiento en la alta institución pedagógica. Esas composiciones consistían en una sinfonía en *fa menor* de la cual sólo se ha conservado el tiempo lento, una overtura, una misa y la Sinfonía en *do menor*, compuesta entre 1865 y 66, que Bruckner lleva a Viena pero que, bajo el temor de Hanslick, ese "feo crítico", prefiere volverla a Linz para dirigir su primera audición, el año de su nombramiento en la vacante de Sechter. Brahms, que estaba componiendo su primera sinfonía desde 1854 sin decidirse a "hacer sonar sus trompas", como decía Schumann, y que creía continuar en ella el mensaje de Beethoven, tendría forzosamente, que estremecerse ante la idea de un sinfonista que pretendía reanudar la gran tradición de Beethoven y Schubert en obras donde la técnica de la composición era en extremo precaria (sobre todo para el criterio de Brahms y sus admiradores) y que, incongruentemente, a su juicio, proclamaba su admiración hacia el arte "sinfónico" de Ricardo Wagner.* La ejecución de la sinfonía en Linz ocurre en mayo de 1868 y en el mismo año Bruckner dirige una versión de concierto de trozos de *Los Maestros Cantores*, encargado para ello por el propio Wagner antes del estreno de la obra en Mu-

* La tercera sinfonía de Bruckner, en *re menor* (1873, estrenada en Viena en 1877) es conocida como *Wagner Sinfonie*.

nich. El cartel de desafío estaba lanzado y desde entonces la "clique" brahmsista perseguiría despiadadamente la ingenuidad de Bruckner, que recibía los ataques con mansedumbre y los devolvía bajo la especie de nuevas sinfonías donde palpitaba su fe de aldeano; su fuerza también de hombre puro, sin prejuicios estéticos que determinasen si las sinfonías debían ser de esta o de la otra manera. Bruckner elevaba su alma en ellas como Dios le daba a entender,[12] y al buen Dios dedica una de sus vastas creaciones sinfónicas. Si el soplo venía del lado wagneriano, y a veces, lisztiano, acentuado por fórmulas de orquestación y el empleo de los instrumentos "nibelúngicos", Brahms lo recibiría como bien venido; si era, en otros momentos, el aire popular de su región nativa, del manso paisaje en que transcurrió su adolescencia y su juventud, no lo admitiría con menor predirección. Al escribir sus sinfonías realizaba una necesidad para él vital y se acomodaba plácidamente a la falta de interés que el público en general sentía por su música y aun a los ataques de los tradicionalistas de la acera de enfrente.

Sin embargo, Bruckner no estaba tan solo. Gentes de creciente importancia como Hugo Wolf, Ferdinand Loewe, Josef y Franz Schalk, Josef Herbeck y Josef Hellmesberger se apasionaron progresivamente por ese tipo de nuevo sinfonismo en el que creían ver revivido el del tercer estilo de Beethoven y el postrero de Franz Schubert; un *neo-sinfonismo*, pues, enteramente vienés, frente a la abstracción del de Brahms, que empieza a conocerse en 1877, pero cuya música anterior había dado a Brahms una reputación sólida. Entre esta figuraba el Quinteto en *fa menor*, en el año 1864-65 y los dos primeros cuartetos de la misma época, publicados en 1873. Acicateado al parecer por sus amigos, Bruckner escribe su Quinteto en *Fa mayor*, su única incursión en la música de cámara, en 1879, tan poco estimada que su edición autógrafa, que se publica en 1902, viene a ser una especie de desagravio u homenaje.

Fuera de Viena la reputación de Bruckner se extendía por el país alemán. Los directores más notables en la floreciente actividad orquestal como Hermann Levi, Arthur Nikisch, Siegfried Ochs, hacen de Bruckner la figura contrapuesta al sinfonismo de Brahms, con lo cual rinden tributo, de paso, al genio de Wagner, de quien se suponía que el de Bruckner emanaba, aunque con equivocación notoria, porque si Bruckner se dejaba teñir de algún color wagneriano lo fué en el mismo tono con que Brahms se teñía del schumanniano, sin que ni lo uno ni lo otro atañiesen al fondo de la idea "sinfónica" de cada cual.

La inspiración sinfónica de Brahms procede por intervalos irregulares y a veces por parejas. La segunda y la tercera sinfonías están terminadas en 1872 y 73. La cuarta y la quinta en 1880. La sexta sigue a las anteriores a un año de distancia. La séptima está terminada en 1883, pero la octava no vendrá hasta 1886, en un período de incertidumbre de Bruckner, que revisa su

obra en 1890. Poco después comienza la novena, que queda sin terminar a la altura del Adagio, en 1894. Dos años después, Bruckner muere. El resto de su producción es música vocal para el servicio católico, alguna Fuga para órgano, páginas menores para voz y órgano y otras obras anteriormente mencionadas. El *Te Deum* de 1884 y el *Salmo 150* de 1892 son la música coral más importante de Bruckner; la única que le sobrevivió en este sector, aunque no fuera de Alemania, donde el sinfonismo de Bruckner se mantuvo en pie por algún tiempo, y que, al ser llevado por sus directores germánicos fuera de ese país, no logró encontrar arraigo en ninguno.

La mentalidad de Bruckner es tan hondamente germánica (con el matiz austríaco que los naturales de aquellos países puedan distinguir en ella) que es casi inaprehensible al auditor de otras procedencias. Sin embargo, hay mucho en sus sinfonías que merece ser escuchado, y si no lo es más se debe a su longitud, indisculpada por su monotonía y, justamente, por la ausencia de un concepto "sinfónico", ya que esas obras no querían ser otra cosa sino puras sinfonías. Sus ideas son, desde luego, de una abstracción propia para ser tratadas sinfónicamente, pero Bruckner carece de sentido para el desarrollo temático y se contenta con inagotables repeticiones. Su sentido de la progresión tonal no le falla menos, de manera que esto, en relación con lo anterior, le hace caer en lo que ya Schumann había querido evitar en sus obras de gran forma: la yuxtaposición de fragmentos. Brahms, en cambio, había dedicado toda su vida y todo su esfuerzo a lograr un arte sinfónico tan orgánicamente desarrollado y tan lógicamente dispuesto como el de Beethoven. Si le faltó la vibración vital, el "pathos" beethoveniano, es otra cosa. En Bruckner no hay ni sombra de desarrollo orgánico ni de lógica, y en cuanto a su "pathos" es una mezcla de reminiscencias del gran clasicismo, de Wagner o de otras fuentes menos señaladas, sin contar la suya propia en momentos de una originalidad indudable, pero que quedan aislados en el fluír casi informe de sus peroraciones sobre el acorde. Un romanticismo "en el tono", mejor que no una expresión dramática al modo romántico. Como la forma sinfónica quedaba amplificada o hinchada extraordinariamente en él, hasta hacer casi irreconocible su fundamento, que es la forma Sonata, otros músicos que vendrían pisándole los talones, como Gustav Mahler, verían en su principio la posibilidad de defender un sinfonismo poemático suelto de forma, estático; cañamazos gigantes donde se podría pintar inacabables episodios, lo cual haría de la sinfonía de Mahler algo posiblemente comparable al sinfonismo wagneriano y su "melos indefinido", con un propósito dramático menos concreto que el suyo, porque se liberaba de la servidumbre de la escena, todo lo cual suponía un retroceso a la sinfonía dramática de Berlioz, dentro de los nuevos matices orquestales de que el post-romanticismo, después de Wagner, podía disponer.

Las consecuencias del neo-sinfonismo de Bruckner y más tarde de Mahler[13] serían nefastas para el arte alemán. Para contrarrestar su "course à l'abîme", el sinfonismo de Brahms habría de parecer el único remedio. Dos soluciones, igualmente peligrosas, se abrían delante del joven músico alemán: la disolución de la forma y de la tonalidad con propósitos expresivistas o, según se ha dicho, "expresionistas"; o recurrir a la tabla de salvación de la "escritura por la escritura", la escritura como "motive-power", cuyo campeón más distinguido fué Max Reger, (1873-1916). Su arte, como el de los sinfonistas modernos de Alemania en sus figuras más caracterizadas, cae fuera ya de este volumen.[14] La mención de los sinfonistas menores no añade nada a las líneas generales que acaban de trazarse para el neosinfonismo germánico, pero no omitiré los nombres de Robert Volkmann (1815-83); Joachim Raff, el colaborador, orquestal de Liszt, de un romanticismo mendelssohniano y pintoresco de débil pulsación (1822-82); Félix Draeseke (1835-1913); Max Bruch, mejor conocido por su concierto para violín, (1838-1920); Josef Rheinberger (1839-1901); Hermann Goetz (1840-1876) y, dentro de la música de cámara, en la que forman legión los compositores alemanes o centroeuropeos, Ludwig Thuille (1861-1907); Edgar Istel (1880); August Reuss, Walter Courvoisier, Hermann Zilcher, Walter Braunfels, más conocido por su ópera "Don Gil de las calzas verdes" *(Don Gil von den grünen Hosen,* 1924) y, acá y allá en Alemania, dentro de grupos conocidos por la localidad donde principalmente manifestaron sus actividades, Max Ettinger, Julius Weismann, de clara genealogía brahmsista, Hugo Kaun, Paul Juon, Walter Niemann. Y en Viena, más cerca de la tradición de Brahms, Carl Prohaska, Robert Fuchs, Egon Kornauth, que oscila entre Brahms y Mahler, Hans Gal, Robert Lach, Max Springer, Karl Hasse, que responde directamente a la influencia de Reger, Guido Bagier, Heinrich Kaminski, Hermann Grabner y tantos más cuya mención puntual por orden cronológico o alfabético no entra en el propósito de esta obra.[15]

Bélgica, la entidad política que nosotros entendemos por ese nombre, es un producto romántico nacido justamente en el año de 1830. El pueblo belga es otra cosa y Julio César lo conocía ya, en calidad de provincia romana. A medio camino entre los países germánicos y los latinos, Bélgica está integrada por dos grandes sectores de población, uno germánico, los flamencos, a los cuales pertenecía la familia Beethoven; otro, más afín a los latinos: los walones. Sus vicisitudes fueron largas, tan largas como la historia misma, y cuando el siglo XIX llegó, los aires románticos se manifestaron, como en los demás países, poco a gusto con su situación política, bajo un aspecto liberal que tuvo su "leader", dentro de la música, en Van der Ghinst que, en 1810, compuso una ópera con texto flamenco. Lengua nacional flamenca, canciones populares y tradiciones de larga fecha atrás formaron el repertorio del nacio-

nalismo flamenco romántico. Progresando en las obras y en las personas, llegó hasta un músico de consideración indudable, Peter Benoit, autor de música religiosa, concerti para diversos instrumentos, cantatas en lengua flamenca, canciones y baladas; por fin, operetas... para los "Bufos parisienses".

El movimiento liberal culminó en 1830 cuando Bélgica se separó decisivamente de Holanda y cada país comenzó a regirse por un nuevo sistema político que, por cuanto se refiere a Bélgica, no hizo problema de la convivencia de las dos razas, las dos formas suficientemente diferenciadas de cultura ni, sobre todo, de los dos idiomas. Flamencos y franceses del norte habían integrado desde antaño una forma cultural cuya importancia fué determinante sobre todos los países del sur, de lo cual se habló con el detalle posible en su momento oportuno.[16] De las ciudades walonas, Lieja es la más próxima a Alemania, apenas a unos cuantos kilómetros de la ciudad imperial de Aquisgrán (Aix-la-Chapelle, Aachen), donde vió la luz Carlos el Magno. Mientras que los flamencos tenían vuelto el rostro hacia Alemania, y el éxodo de la familia Beethoven lo demuestra, los walones, desde los viejos tiempos de la casa de Borgoña, se sintieron más a su gusto dentro de los términos de la cultura francesa. Hucbaldo, Josquín des Près, Dufay, Orlando de Lasso ceden, al cabo de algunos siglos, su alto prestigio a Gossec y Grétry, dos figuras eminentes en medio de la profunda agitación desencadenada por la Revolución francesa.

Un joven paisano de Grétry, nacido en Lieja en 1822 reanudaría la gran tradición que aproximaba el arte walon al francés. Ese músico que muy tempranamente daba muestras de su talento era César Augusto Franck, en quien algunos comentaristas ven un precursor del moderno "Renacimiento" de la música francesa, puesto que, instalado en París desde su juventud, solicitó la nacionalización francesa y en ese país creó su música y su escuela. Biógrafos suyos, René Lyr y Paul Gilson,[17] dicen que la familia de Franck era de origen alemán. Harvey Grace[18] dice que la familia, flamenca de procedencia, estaba establecida desde tiempo atrás en la población de Gemmenich, en el distrito walón. Vincent d'Indy, el discípulo más afín al maestro y su biógrafo "oficial", admite la idea familiar de que la dinastía fuese efectivamente walona y que en ella se incluyesen varios pintores, notables desde el siglo XVI, uno de los cuales, Hyeronimus Franck llegó a ser pintor de cámara de Enrique tercero, en su corte francesa. Cierta o no, la historia agradaba a los sentimientos de César Augusto Franck, que conservaba en su casa una pintura religiosa de aquél o de otro de sus antepasados.

Una ciudad provinciana como Lieja, atenida a su principal fuente de vida que son sus minas de carbón, derivaría probablemente sus mayores inquietudes espirituales de su contacto con la gran ciudad alemana vecina, mejor que de las ciudades más al sur, en las cuales las agitaciones románticas habían entrado con Etienne Constantin, barón de Gerlache (1785-1871), magistrado en Lieja por los años de infancia de Franck, y entre cuyas obras históricas

importantes se encuentra una "Historia de Lieja" publicada en 1843. Karel Ledegang fué un nacionalista en poesía, nacido en los primeros años del siglo (1805-1847), pero que escribió en flamenco, como Hendrik Conscience (1812-1883), el Dickens flamenco. Charles Potvin (Mons, 1818) es el poeta belga de la generación de 1830 que escribe en francés sus abundantes colecciones de poemas y cuya actividad se prolonga hasta entrado el siglo presente, historiador del arte y de la literatura de su país, no importa de qué rama nacional. El mismo año en que Franck nace en Lieja, Emile de Laveleye nace en Brujas. Escritor sobre materias económicas, religiosas e históricas, Laveleye es una de las grandes figuras belgas de la generación de Franck que va a conducir a las figuras más universalmente conocidas de Lemonnier, Rodenbach, Verhaeren, Van Lerberghe, Maeterlinck, Cammaerts o Van de Woestijne, dentro ya de nuestros días.

Si el ambiente musical de Lieja en las primeras décadas del siglo acusaba una influencia francesa más que alemana es cosa que sabemos mal aunque podemos hacer deducciones en favor de la francesa. D'Indy nos informa del temperamento autoritario del padre de Franck, hombre de banca, pero con aficiones artísticas. Al revés de lo que es común en las historias, decidió que sus dos hijos fueran músicos. Uno de ellos, César Augusto, mostró tan buenas condiciones que en 1833, en plena euforia nacional, emprendió una jira como pianista por el interior de Bélgica. El padre de la familia decide en 1835, en vista de los triunfos del joven pianista, trasladarse a París. César, recién llegado allí, recibe particularmente clases de composición de Antón Reicha, a través del cual puede pensarse que le llegaba sin muchas distorsiones la buena tradición beethoveniana. Pero Reicha muere en 1836 y César Franck ingresará en el Conservatorio en las clases de Aimé Leborne, que había sido discípulo de Cherubini, para la composición, y en las de Pierre Joseph Zimmermann, continuador de la tradición de Boieldieu y de Catel, para el piano. Más tarde estudiaría el órgano con Benoist, cuya cátedra llegó a ocupar, ya tarde en su vida. Cuando Franck cumple veinte años, una orden súbita del padre le obliga a suspender sus estudios y a reanudar su carrera de concertista, para cuyos conciertos escribe las páginas de virtuosidad que eran de rigor, fantasías, caprichos, transcripciones de óperas, varias de las cuales se encuentran incluídas en la lista de sus composiciones. La primera entre ellas es, con todo, una obra decisiva. Data de los diecinueve años de Franck y está integrada por tres *Trios Concertantes* que dedica a Leopoldo I, rey de los belgas. Ese título es de interés por sí mismo y quizá sea un reflejo de la música de cámara de Spohr, que con tanta frecuencia acudía, en sus obras de ese género, al calificativo "concertante", aplicado a sus dúos, preferentemente; tríos (op. 119 y 123-24) y aun cuartetos como el que toca en Aquisgrán en 1840, el año antes de los de Franck, que van a verse seguidos por un cuarto *Trío Concertante* en 1842. En 1843 viene un *Souvenir d'Aix la Chapelle* para

piano, y no mucho después un *Dúo Concertante,* esta vez sobre motivos de Dalayrac.

Toda la primera etapa de la producción de Franck sigue a no mucha distancia el romanticismo en tono menor de su época, con sus transcripciones de lieder de Schubert, alguna Balada para piano, algunas páginas para canto, una pequeña ópera cómica, *Le Valet de ferme,* ya en 1852, y más importantemente la "égloga bíblica" para solos, coros y orquesta *Ruth,* entre 1843-1846, y la sinfonía de este último año titulada *El Sermón de la Montaña.* En la "égloga", los críticos del tiempo encontraron reminiscencias deFeliciano David o de Méhul, mientras que la sinfonía parece referirse más directamente a los Poemas sinfónicos de Liszt; en ella se encuentran gérmenes que florecerán mucho más tarde en el oratorio sobre "Las Bienaventuranzas" *(Les Béatitudes).* Cuando el año de 1848 llega con sus perturbaciones, Franck no encuentra mejor remedio que encerrarse en su hogar, que acaba de fundar, y en sus lecciones, que prefería a una carrera de concertista. Diez años transcurren. En 1858 Franck, organista en varias iglesias de París, obtiene el puesto, más importante, de la de Santa Clotilde. Un grupo considerable de obras para órgano seguirá durante otra etapa de más de diez años, entre ellas las *Seis Piezas* op. 16 a 21 (1860-62); las agradables *44 piezas pequeñas* para órgano o armonium; alguna melodía como *Le Mariage des Roses,* que es del año trágico de 1871, y, como obra cumbre de este "segundo período" tan poco agitado, el "poema-sinfonía" *Redención,* con cuya versión de 1874 se cierra esa época.

La actividad de Franck en su calidad de maestro era agotante. Su descanso consistía en improvisar en el órgano de Santa Clotilde, en una iglesia vacía, aunque a veces, un visitante mostrase una asiduidad complacida. Ese auditor era un viejo amigo a quien César Franck había dedicado en 1842 el cuarto de sus *Tríos Concertantes* y se llamaba Franz Liszt. Con su buena memoria y mejor voluntad, Liszt hacía tocar en Weimar los tríos juveniles de Franck, cuya fresca vena melódica y equilibrada estructura los mantienen en pie todavía. El influjo directo de Liszt es perceptible en *Redención,* no solo en el corte de sus frases, sino en su orquesta y disposición general del proceso emocional; pero pocas gentes pudieron apreciarlo en su momento porque, aun cuando Franck completó su oratorio en un par de ocasiones, añadiéndole pasajes sinfónicos y coros nuevos, la obra completa, que Colonne tocó en 1873, no volvió a oírse hasta catorce años después, tres antes de la muerte de Franck.

El desdén o la frialdad de sus contemporáneos persiguió a Franck durante toda su vida, en cierto modo como a Bruckner mismo; de tal modo, que una muestra sensible de aprecio, como fué verse interpretado por Colonne, sirvió para darle ánimos y un inagotable optimismo que se derrama en las obras de su tercera época, a partir de 1876, con el "poema sinfónico", basado en Leconte de l'Isle, *Les Eolides.* Una serie ininterrumpida de obras maes-

tras sigue desde entonces, con las *Tres piezas para órgano,* el Quinteto en *fa menor, Las Bienaventuranzas,* oratorio para solos, coro y orquesta, en ocho partes y un prólogo; la escena bíblica *Rebeca;* el poema sinfónico *El cazador maldito,* donde el eco de Liszt sigue mostrándose de una manera persistente, en un sesgo que servirá de puente a los compositores franceses más jóvenes, aunque no salieran directamente de sus enseñanzas. Otro poema, con texto de Hugo, *Les Djinns,* muestra en su fase postromántica el estro de Franck. Por esta época es cuando medita las obras que han de hacer de él la contrafigura en Francia de la "vuelta a la forma", basada en una temática de carácter abstracto, en la cual la variación beethoveniana "de carácter", unida a un proceso cíclico de los temas, ya iniciado en Beethoven, van a ser los rasgos predominantes; mas sin que ello suponga una "vuelta a Beethoven" ni una inspiración más o menos acentuada en su espíritu sinfónico. El comienzo de esta gran etapa de Franck, la más grande de la música francesa en las últimas décadas del siglo, se inicia en las obras para piano *Preludio, Coral y Fuga,* cuyo título alude tan claramente al arte de Bach en el teclado, y el *Preludio, Aria y Final,* dos años posterior a aquella obra (entre 1884 y 1887). Entre medias, las *Variaciones sinfónicas,* para piano y orquesta, de 1885, indican, en su título también, el resumen del movimiento orgánico del sinfonismo clásico, que incorpora a la unidad "sinfónica" la diversidad de la "variación", arte que desde Beethoven había dejado de ser una sucesión aritmética o acumulativa para ajustarse al principio evolutivo, orgánico, base de la idea "sinfónica". Melódicamente, el pensamiento de Franck se va depurando en esas obras para aparecer con una claridad llena de transparencia en la Sonata para violín y piano, en *La mayor* (1886), sin duda la más grande de las sonatas a dúo desde la dedicada a Kreutzer, concebida por Franck en el plano del arte de cámara más concentrado. Un último poema sinfónico de 1888, *Psyché,* interesa porque parece el punto catalítico de la inspiración melódica de Franck y de sus tan personales giros cromáticos, aspecto exterior de su concepción de la forma que es a la vez una consecuencia del último período de Beethoven; profundamente romántica en esencia y poderosamente original en concepto; todo ello, dentro de una solidez robusta, no exenta de cierta superelaboración, como en el Cuarteto en *Re mayor* (1889), pero que en la Sinfonía en *re menor* (1886-88) alcanza el plano radiante de su perfección y soberbio equilibrio, en su generosa inspiración asequible a todos los públicos. Algunos ensayos escénicos *(Hulda, Ghisèle)* se interponen sin que sirvan de obstáculo a las obras realmente representativas del pensamiento de Franck; el "viejo Franck" ya, circunstancia que no dejará de aportar una nota especial a esta música; arte de un autor cuya época de madurez ha pasado ya, tras de una carrera corta o larga, pero no sin fatiga. Sin duda la idea es luminosa en su elevada serenidad, y los últimos cuartetos de Beethoven, el Quinteto para dos violoncellos de Schubert, los últimos oratorios de Schu-

mann, las últimas obras de cámara de Brahms y quizá también sus sinfonías, las sinfonías de Bruckner, en fin, muestran ese desprendimiento del mundo. Pero, música provecta, es música de ancianos o casi ancianos, como *Los Troyanos, Parsifal, Falstaff;* óbras de genio, cuyas simientes carecen ya de fuerza germinativa. La razón por la cual no siguió ninguna nueva etapa creatriz en compositores jóvenes a la que en su tiempo representaron esas obras, debe de proceder de eso: de que son obras senectas; geniales, sin duda, los puntos más excelsos de cada instante musical: sin embargo, impotentes para engendrar nuevos seres. Después de ellos, la nueva generación marchará por otros caminos: Schumann, después de Beethoven; Strauss, después de Brahms; Debussy, después de Franck. ¡Ay de los "sucesores", de los "epígonos"! Son los jóvenes-viejos, los caducos prematuramente, los reblandecidos. Su arte es cuna y sepulcro, como el clásico decía, aunque cantase la frescura de una rosa, que esos jóvenes decrépitos no conocieron nunca, demasiado sabios, demasiado buenos músicos, probablemente estériles.

El arte sinfónico de Franck, entendiendo como tal tanto sus dos obras de cámara como su sinfonía y, hasta cierto punto, el *Preludio Coral y Fuga,* realizan en Francia un tipo de neo-sinfonismo que sirve de contrapeso al neo-sinfonismo alemán de Bruckner y Brahms. Menos desvaído que el austríaco, menos austero que el alemán; más concentrado que aquél, más generoso que este otro, el arte de Franck tiene todas las ventajas que Brahms quería para el suyo y carece de los inconvenientes del de Bruckner. Su fusión con la gran tradición beethoveniana se produce por la virtud de su alta temperatura espiritual; sin embargo, no cae en la efusión wagneriana ni en la disolución de sus continuadores en el terreno de la sinfonía. Técnicamente, sus dos grandes puntos de entronque, la variación de carácter y el sinfonismo cíclico aparecen en aquellos otros compositores; pero lo que los diferencia de Franck es que, en ellos, no dejan de ser procedimiento y en Franck son precisamente la fuente de su inspiración. Es posible, y justo, reprochar a Franck sus limitaciones melódicas, su persistencia en el empleo de fórmulas motívicas que van a aparecer en todas sus obras de la última época, su debilidad rítmica, su cromatismo melódico un poco ñoño; pero todo eso viene a demostrar la unidad entre todas ellas que, a su vez, aparecen como fases distintas de un pensamiento único o general; en cierto modo como los últimos cuartetos de Beethoven. Franck incide también complacientemente en procedimientos armónicos que, un poco más allá, habrían ido a parar en el amaneramiento. Su gran tino consistió en no haber querido escribir sino "una" sinfonía, "una" sonata, "un" cuarteto, "un" quinteto. De haber escrito más, la segunda obra habría guardado quizá, respecto de la primera la relación que el *Preludio, Aria y Final* tiene con el *Preludio, Coral y Fuga.* Una especie de trémo-

lo vibra en las 59 piezas para armonium, ya en las postrimerías de Franck, como los 51 ejercicios para piano de Brahms, al borde de su enfermedad mortal. La inspiración de ambos se hace inmaterial; su tono, es fácil pensarlo, parece transubstanciado. Ambos, en su tránsito, vuelven al órgano su mirada. Franck escribe en 1890 sus *Tres corales* y muere. Brahms, en 1896, sus once *Preludios de coral* y, apenas entrado el año siguiente, baja a la tumba. Con ellos moría también un mundo, que había nacido en la flor romántica.

El proceso evolutivo de la música romántica, perceptible con evidencia desde Beethoven, consistió en una progresiva ampliación del sentido de la Tonalidad y, consecuentemente, de la forma. Para el concepto formal de Brahms, una ampliación del concepto tonal habría sido contraproducente. En él, el equilibrio de las relaciones tonales mantiene sin graves quebrantos los preceptos clásicos* y no se arriesga sino a los contrastes *moll-Dur* o *Dur-moll* que ya estaban en Schubert conscientemente entendidos, y a los que tanto aluden los comentaristas de Brahms como Niemann. El hecho insólito que este musicógrafo señala en la segunda Sonata para violoncello, en *Fa mayor*, op. 99, es, en Brahms, un caso aislado, pero nada ilógico o experimental. El tiempo lento aparece en *fa sostenido menor*, pero el mismo Niemann advierte que la anomalía no es sino aparente, porque ese tono es la escritura enarmónica, más fácil, de *sol bemol menor*, subdominante de *Re bemol*, que es la submediante de *fa menor*. Esta relación *(fa, re bemol (si bemol) sol bemol)* se emparenta con el esfuerzo por sentar tectónicamente las relaciones tonales en terceras que es un hecho característico de la música romántica, desde Beethoven a la Sonata en *si menor* de Liszt. Proceso tectónico que es una consecuencia pareja de la ampliación del sentido tonal que lleva a la construcción las relaciones de tercera (no solo por el juego de los tonos relativos, como en el "concerto" barroco) después de haberlas estado basando en dominantes y subdominantes. En Franck, la novedad de su tectónica tonal es uno de los hechos más significativos de su música. Franck no procede intuitivamente o por tanteos, como Chopin, sino que hace de su construcción tonal la piedra doctrinal de su arte de compositor y así lo transmite a sus discípulos. Con ello, la forma en Franck resulta, como el proceso tonal, una ampliación de la clásica, que él lleva hasta un plano de tanta novedad que parece plantear ya un concepto nuevo de la forma, aunque su anticipo esté en los últimos cuartetos de Beethoven. Por eso es justo el punto de vista de Vincent d'Indy cuando dice que en Brahms hay sólo una "continuación" y en Franck un "progreso".

* "Como las relaciones tonales le son con demasiada frecuencia indiferentes, muchas obras suyas resultan fastidiosas a la audición" (V. D'INDY: *Cours de Composition Musicale*. Vol. II pp. 415 y 417.)

Solidariamente, el desarrollo de los temas mostrará lo uno o lo otro, en ambos compositores, porque las relaciones tonales deben presentarse como consecuencias del juego temático, a fin de que a determinadas transformaciones del motivo correspondan determinadas modulaciones. Franck procede por grandes planos tonales, y el mejor sistema para el desarrollo de las ideas consistirá en proceder asimismo por grandes planos temáticos. El Quinteto y el Cuarteto llevan a sus últimas consecuencias este doble juego que, en el primero, es más fácil de analizar y, como el tono de la obra es el mismo (salvo el modo) que el de la Sonata op. 99 de Brahms la comparación puede resultar útil. Por lo pronto, el planteamiento temático se hace entre un tema *A* de carácter dinámico y un tema *B* de carácter expresivo. Cuando aparece el Allegro en la forma sonata, el tema *B* se inicia en *do sostenido,* que no es sino *re bemol,* pero que con esa escritura conduce a un ciclo modulatorio que lleva a *mi,* a *sol* y a *do menor.* Ahora aparece *La bemol mayor* como tonalidad básica de la segunda sección en juego con *Re bemol,* tras de la cual *fa menor,* por *do menor, si bemol menor* y *Re bemol* llevan a *Fa mayor.* Más que *fa menor,* el eje tonal de la forma parece consistir en el *Re bemol* central,* que viene preparado por un juego tonal que parte de *fa menor,* y que por otra serie tonal va a llevar a *Fa mayor.* D'Indy dice que en realidad hay dos juegos tonales, uno que procede de *fa menor* y otro de *Fa mayor,* cada cual con un proceso distinto. El tiempo lento, en tres secciones, se basa en el juego tectónico en terceras: *la menor, fa menor-Re bemol- (la menor),* cuya tonalidad "polar" es el *Re bemol* del primer tiempo, ahora con el equívoco del *do sostenido* (para jugar con *La mayor* y *menor)* que había sido esbozado en el primer movimiento y que había ordenado una serie modulatoria especial. Ese equívoco enarmónico determina el último tiempo que "aparentemente", como diría Niemann, está en *si menor-fa sostenido;* pero *si menor* es *do bemol,* tercera de *la,* tónica del tiempo anterior, lo cual amplía las sucesiones de tercera y quinta a tercera y quinta disminuída (la sección central del tiempo se basa en tercera y quinta disminuída, también por *do-la-fa sostenido). Fa sostenido* es *sol bemol,* que se relaciona con *Fa* por *Re bemol,* tonalidad "polar" del Quinteto.

La tonalidad nominal del Cuarteto es la de *Re mayor,* pero su paisaje tonal se traza por *Fa mayor* y *menor.* Si este lleva a *si bemol menor,* su propio desarrollo preferirá una escritura fugada que termina brillantemente en *Si bemol mayor.* La reexposición comienza en *re menor. Fa sostenido menor (sol bemol,* en relación con *si bemol)* y de ahí a *Si mayor* y *Re mayor* dando por supuesto un *si menor* intermedio que aboca en su relativo. Es curiosa la atracción que los tonos de *Fa* y *Re* ejercen sobre Franck. Cuando explicaba la

* El predominio de la tonalidad "central" o "polar" de *Re bemol* aparece también en la Sonata en *fa menor* op. 5 de Brahms.

construcción tonal de su Sinfonía a sus discípulos les decía que, en realidad, el primer tiempo está construído en dos tonos, *re menor* y *fa menor*, "por lo cual la exposición inicial es doble y se reproduce íntegramente en cada uno de esos tonos",[19] mientras que la segunda sección guardará la misma relación, pero en las modalidades mayores, *Fa-Re mayores*. El tiempo lento se construye sobre *si bemol*, menor y mayor, y *sol menor*, en cuartas respecto de los tonos principales, con alusión a *si menor*, fácilmente comprensible aunque la tonalidad de *Si bemol mayor* recapitule el trozo. Finalmente, en el juego de *re* y *fa*, *Re mayor* predomina sobre *fa menor* y la obra termina en aquel tono brillante. En su orquestación, Franck no procede por suma o contraste entre las tres familias orquestales, sino por duplicaciones de unos instrumentos de una familia con otros de las otras; mal sistema, que D'Indy no puede disimular a su maestro venerado, pero que es un resabio de organista y su mezcla de registros. La intervención del arpa es útil, porque, aparte de sus bellos efectos, sirve para aclarar las mezclas sonoras un poco densas, al paso que el timbre del corno inglés, instrumento wagneriano y nada ligado con la tradición sinfónica, tiene un color propio, peculiar de esta sinfonía, y se produce con limpieza y transparencia, en un melodismo inconfundible.

Franck, como Brahms, desde su primera obra acudieron al sistema cíclico de construcción temática, ampliando la idea beethoveniana. Más cerca del modelo, en el alemán; en Franck, más cerca de lo que en su escuela se denominará la "variación amplificatriz", que es una consecuencia de las imitaciones "por aumentación" propias de la Fuga, a lo cual la Variación aportará sus propias circunstancias. Fuga y Variación, y, en rigor, el criterio cíclico, que estaba en las suites del XVII basadas sobre un tema único,[20] son procedimientos propios del período Barroco. Se ha visto con qué consecuencias trascendentales estaban empleados por el Beethoven de su tercera época. Brahms y Franck van a tomar esos tres modos de trabajo, a los que Brahms añade la Chacona, tan característica de aquel período; pero su manera de trabajar la Fuga es episódica y sin consecuencias, al lado de las que tiene en Franck la mezcla de los tres procedimientos en el *Preludio, Coral y Fuga*, y del final en "cánon perpétuo" de la Sonata para piano y violín, donde la vieja forma revive con admirable frescura melódica.

Las enseñanzas de Franck se centraron en la "Schola Cantorum", que bajo la inspiración de las capillas para la enseñanza de clerizones fundadas por San Silvestre, iba a haber sido, bajo la dirección mancomunada de Alexandre Guilmant, el gran organista, Vincent d'Indy y Charles Bordes, en 1896, una entidad dedicada al cultivo de la vieja música polifónica, como había sido también la idea de Niedermeyer, de cuya escuela salió la rama de la música francesa que a través de Camille Saint-Saëns lleva hasta Gabriel Fauré. Pero el propio D'Indy, que fué quien mantuvo con mayor constancia e intensidad el fuego sagrado de las enseñanzas del "padre" Franck llevándolas a la

"Schola" (la famosa institución todavía existe en la parisiense rue de Saint Jacques), dice que Franck intervino de una manera importante en la fundación de la Societé Nationale de Musique, en 1871, de la cual Saint-Saëns sería el agente dinámico y que, a través de esa entidad, su influjo se extendió a otros como Emmanuel Chabrier (1841-94), amable autor de originales piezas para piano *(Pièces Pittoresques);* la escena orientalista *La Sulamita* (1885); operetas, entre ellas *Une éducation manquée* (1879) y, sobre todo, las óperas *Gwendoline* (1886), con su argumento de leyenda nórdico que le había perjeñado Catulle Mendés, y *Le roi malgré lui,* de 1887, su obra maestra. Paul Dukas y Gabriel Fauré mismo, con D'Indy, son las figuras eminentes de la etapa musical francesa contemporánea de Franck, que tan tardíamente produjo sus obras maestras, y sus sucesores inmediatos. Fauré es el "senior" de ellos y, en rigor, su figura queda aparte de la corriente franckista; más cerca del romanticismo alemán de la época schumanianna, que tiene en sus canciones y en algunas piezas para piano, afines al romanticismo de Chopin, una continuación netamente francesa caracterizada por el corte suave y elegante de la frase y la blandura delicada de las armonías, en ritmos llenos de sensualidad discreta. Fauré, nacido en 1845, era un meridional, pronto llegado a París, donde la Escuela Niedermeyer le reclama como a uno de sus más altas glorias y allí recibe las enseñanzas de Dietsch, organista notable cuyos méritos va a heredar, y los de Saint-Saëns. Su música de cámara es, en la música francesa "entre dos siglos" (de 1876 a 1924), un jardín pequeño, lleno de flores suavemente perfumadas: dos sonatas para violín y dos para violoncello, un trío, dos cuartetos con piano y dos quintetos, a más de un cuarteto para instrumentos de arco que es su obra póstuma. Su ópera *Penélope* (1913) posée esas cualidades distinguidas a falta de un cuerpo dramático, y otro tanto puede decirse de su "música de escena" que ya realiza la idea de un "acompañamiento" *inobtrusive,* como dicen los ingleses. Vincent d'Indy, el pontífice del franckismo, sigue después, nacido en 1851, en París; discípulo, en el Conservatorio, de Diemer, Marmontel y Lavignac. Junto a Franck, las predilecciones de D'Indy le llevan a Alemania. Va a ver a Liszt a Weimar, en su juventud, y aunque no pase allí más que quince días se considera uno del grupo; así que cuando va a visitar a Brahms, se comprende que este no le reciba cordialmente, a pesar de llevarle la partitura dedicada de *Redención,* a la que Brahms no hace mucho caso. Frecuentador asiduo de Bayreuth creía que la influencia de Wagner en Francia había sido a más de poderosa, profunda, y la cree extendida hasta *Pélléas et Mélisande...*[21] Sin duda, él no dejó de quedar penetrado por ella, pero en *Fervaal* (comenzado en 1889 y terminado en 1895, estrenado en Bruselas en 1897) o en la trilogía de *Wallenstein,* la influencia wagneriana es más superficial que profunda, y, por suerte para su autor, el espíritu francés, ligero, flota sobre la textura espesa de aquella otra procedencia. Así ocurre que la "leyenda" *Sauge Fleurie* (1884) y la

Sinfonía de los Cévennes *(Symphonie Cévenole)*, sobre un tema popular de esa región francesa, (con piano, 1886), sean las obras más atractivas de D'Indy, junto al *Jour d'été à la montagne* (1905). D'Indy escribió mucho y fué, además un conocedor profundo de la música antigua, de cuyo estudio histórico sacaba consecuencias pedagógicas que llevó a la "Schola", sustituyendo en buena parte los procedimientos de la pedagogía oficial por el análisis de esas obras; lecciones o, mejor dicho, disertaciones, entre 1897 y 1902, a las que su discípulo Augusto Serieyx dió forma de libro, en los tres volúmenes del llamado *Cours de Composition Musicale* (París, 1912), no sin errores de varia índole que no sería generoso atribuir solamente al discípulo. Algunas obras de D'Indy están analizadas en ese curso, con las de Franck, sus contemporáneos más eminentes y los alemanes de la época.

En su poema sinfónico *Istar*, de 1896, en forma de variaciones sinfónicas que presentan la novedad de no mostrar el tema hasta el final de la obra, D'Indy cae en una textura compleja, apretada como música y como orquestación, que lo aproxima a dos compositores entre los más notables que le siguen. Paul Dukas, (1865-1935) menos fecundo que aquél, y que, acuciado por un espíritu crítico exigente destruyó, como Brahms, una parte muy numerosa de su producción, ha dejado una obra escénica, *Ariane et Barbe Bleu*, con texto de Maeterlinck (1907), de una orquestación abigarrada en su sapiencia y de una inconsistencia vocal rayana en la inocuidad. Ni sus obras para piano *(Variations, Interlude et finale*, sobre un tema de Rameau: *Prélude Elegiaque*, Sonata en *Mi bemol)*, ni su Sinfonía en *Do* (1896), ni sus overturas sobre asuntos favorecidos por los románticos, son apenas conocidas. El éxito triunfante del "scherzo" sinfónico sobre la balada de Goethe *L'Aprenti Sorcier* (1897) servirá, él solo, para mantener viva la memoria de Dukas. Su música de ballet sobre el tema oriental *La Peri* (1910) le sitúa entre D'Indy y *La Tragédie de Salomé*, de Florent Schmitt, un alsaciano nacido en 1870. Esta obra, (reorquestada en 1910) es también la única que mantiene vigente el nombre de su autor, fecundo en toda suerte de composiciones entre las cuales hay que destacar algunas piezas para piano (los diez preludios titulados *Soirs, Musiques intimes)* y bellas páginas para la voz. Sus seis episodios sinfónicos para *Antonio y Cleopatra*, de Shakespeare, (1921) son uno de los puntos más altos de la producción de Schmitt, entre la que cuentan un Quinteto con piano (1908) y algunas otras obras de cámara.

La "familia" franckiana se integra, como es de comprender, por los músicos nacidos al cálido influjo de sus enseñanzas, a partir de 1872. El más destacado de todos ellos fué Ernest Chausson (1855-1899) cuyo Concerto para violín, piano y cuarteto de cuerda es una obra de alto valor, concentrada de ideas, trabajada en una dirección netamente franckista, con una textura que está al borde de la superelaboración, como tantas otras de esta época y escuela, en donde hay algo como un deseo de atrapar el tiempo perdido y, me-

diante la virtud del esfuerzo, ponerse a la par de la Alemania post-romántica, lo cual se consigue en la medida que ese país desciende de nivel, a partir de Brahms, hasta llegar a Max Reger. Pierre de Bréville, Guy Ropartz y sobre todo el malogrado Guillaume Lekeu, belga como el maestro (1870-1894) son las mejores figuras del grupo "scholista". La Sonata para piano y violín de Lekeu pasó algún tiempo como la digna sucesora de la de Franck, honor sin duda exagerado, pero que se atenúa por el hecho de que la época actual sea tan escasa en obras de ese tipo. Siguiendo esas huellas no vuelve a encontrarse otra gran sonata para piano y violín hasta la del español Oscar Esplá, (n. 1886), una de sus primeras obras (en *si menor*, op. 9, 1904).[22] Un trío, una Sonata para violoncello y piano y un Cuarteto con piano figuran entre la música de cámara de Lekeu; estas dos últimas, terminadas por D'Indy. De sus obras para orquesta destacan los *Dos estudios sinfónicos* (sobre *Hamlet* y sobre el segundo *Fausto)* y la *Fantasía sinfónica sobre dos aires populares angevinos.* Se conoce mal a los contemporáneos de Lekeu de su propio país. Merece mencionarse a Eugène Samuel-Hollemann, refinado en sus armonías pre-impresionistas que le llevaron a utilizar desde 1887 la escala de tonos enteros.[23] Su padre, Adophe Samuel, natural de Lieja, amigo de Berlioz, Liszt y Wagner, había escrito siete sinfonías, cantatas, oratorios y, como fundador de los Conciertos populares de Bruselas y director del Conservatorio de Gante, ejerció un influjo penetrante en la educación musical de los belgas. La noble figura de Ernest Closson (Bruselas, 1870) domina la actualidad belga desde la colina donde se levanta el Museo de Instrumentos Antiguos, en el Conservatorio de la capital. Musicólogo importante, su colección de canciones populares de las provincias belgas (1905) y sus *Noels français anciens* (1911) recuerdan el alto prestigio del gran Gevaert, (François-Auguste, 1828-1908) historiador de la categoría más elevada en tiempos modernos; compositor de obras ligeras, cuya intervención en el despertar de los músicos españoles al estudio de sus propias tradiciones populares se recuerda en otro lugar de este libro. Joseph Jongen (Lieja, 1873) y su hermano León (Lieja, 1884) ocupan un lugar distinguido en la música belga actual. El mayor, principalmente por sus obras de cámara, serias, severamente trabajadas. Su *Concert à cinq* (flauta, violín, viola, violoncello y arpa) op. 71, es una obra de distinción.

NOTAS

[1] Walter NIEMANN (WN), *Brahms,* 1920; trad. ingl. por C. A. Phillips, Nueva York, 1929-37, p. 42.

[2] El artículo o carta en su integridad se publica en WN., p. 43.

[3] Ernst KURTH, *Romantische Harmonik und ihre Krise im Wagners "Tristan"*, Berlín, 1919.

[4] WN., p. 77.

[5] *Ibidem*, p. 78.

[6] Romain ROLLAND, *Musiciens d'aujourd'hui*, París, 1919. "Le Renouveau. IV. Les Sociétés de Musique de Chambre", pp. 255 *ss.*

[7] Ernst NEWMAN, "Brahms and the Waltz", en *A Musical Motley*, Londres, 1919.

[8] COBBETT, *op. cit.*, II, p. 158.

[9] *Ibidem*. Artículo sobre la música de cámara de Brahms, por Donald F. TOVEY.

[10] WN., pp. 262, 266.

[11] *Ibidem*, p. 323. SCHAUFFLER, *op. cit.*, pp. 237, 416 *ss.*

[12] Guido ADLER, *Handbuch der Musikgeschichte*, Berlín, 1930; 2ª ed., vol. II. Alfred OREL, *Die katholischen Musik seit 1750*, pp. 860 *ss.*

[13] Adolfo SALAZAR, *La Música Moderna*, Buenos Aires, 1944, caps. V, VI.

[14] *Ibidem*, caps. XXI *ss.*

[15] G. ADLER, *op. cit.* Paul A. PISK, *Die Moderne: Deutsche.*

[16] Vol. I, tercera parte, cap. I.

[17] *Encyclopedie du Conservatoire de Paris*, vol. III, p. 1843.

[18] GROVE, *Dict.*, art. sobre Franck.

[19] D'INDY, *op. cit.*, III, p. 161.

[20] Vol. II. *Vid.* la Variation-Suite, nº 7 de Paul Peurl, p. 176.

[21] *Vid.* D'INDY, *Richard Wagner et son influence sur l'art musical français*, París, 1930, pp. 78 *ss.*

[22] Sociedad Nacional de Música, Madrid, año I, concierto 8º, (1º de junio de 1915). Adolfo SALAZAR, *La Sonata en si menor de Oscar Esplá.* Conciertos 25 y 30 (29 diciembre de 1916 y 20 de marzo de 1917). *idem, concierto en Re mayor* op. 21 y *Cuarteto inacabado en mi menor* op. 35 de Ernest Chausson.

[23] *Enc. du Cons. de Paris*, III, p. 1844.

BIBLIOGRAFIA

Sobre Brahms: La biografía fundamental es la de Max KALBECK, *Johannes Brahms*, 8 vols., Berlín, 1904-14. También: A. THOMAS-SAN GALLI, *J. B.*, Munich, 1912. Más fáciles de encontrar en América: Walter NIEMANN, *B.*, 1920; trad. ingl. por C. A. Phillips, Nueva York, 1937. Interesa principalmente por cantidad de datos y curiosidades biográficas: Robert Haven SCHAUFFLER, *The Unknown Brahms*, Nueva York, 1940.

CHOP, Max J. H., *Brahms' Symphonien*, Leopzig, 1921.

COLLES, H. C., *The chamber music of B.*, Oxford, 1933; *The Oxford Hist. of Music*, vol. VII, 1934.

DEITERS, Hermann, *J. B.*, Leipzig, 1880 (vol. I), 1898 (vol. II).

DIETRICH, Albert y WIDMANN, V., *Recollections of J. B.*, trad. ingl. por D. E. Hecht, Londres, 1899.

FULLER MAITLAND, F. A., *Brahms*, Londres, 1911.

HAMMERMANN, *J. B. als Liedkomponist*, Leipzig, 1912.

IMBERT, Hughes, *Etude sur Johannes Brahms avec le catalogue de ses oeuvres*, París, 1894.

JENNER, Gustav, *J. B. als Mensch, Lehrer und Künstler*, Marburgo, 1905.

KUNZ, Paul e Isler, E., *J. B. in Thun*, Zurich, 1915.

KRETZSCHMER, Hermann, *Führer durch den Konzertsaal*, Leipzig, 1886.

LANDORMY, Paul, *Brahms*, París, 1920.

FRIEDLÄNDER, *Brahms' Volkslieder*, Leipzig, 1902 (en Peters Jahrbuch).

KÖHLER, Louis, *J. B. und seine Stellung in der Musikgeschichte,* Hannover, 1880.
LA MARA (Marie Lipsius), *J. B.,* Leipzig, 1878.
LITZMANN, Berthold, *Clara Schumann-Johannes Brahms, Briefe aus den Jahren 1853-1896,* 2 vols., Leipzig, 1927.
NAGEL, Willibald, *Johannes Brahms als Nachfolger Beethovens,* Leipzig, 1892.
REIMANN, Heinrich, *J. B.,* Berlín, 1897.
SPITTA, Phillipp, *J. B.,* Stuttgart, 1923.
SCHMIDT, Leopold, *J. B.,* Berlín, 1908.
GEIRINGER, K., *Brahms, his life and work,* trad. ingl. por H. B. Weiner, con extensa bibliografía, 1936.
SPECHT, R., *Brahms,* 1928; trad. ingl. por E. Blom, 1930.
SCHUMANN, Eugenie, *Memoirs,* trad. ingl. por Marie Burch, 1928; trad. esp. por E. Germain, *Schumann,* 1944.
RIEMANN, Hugo, "Symphonien, etc.", en *Der Musikführer* de Bechtold.

Sobre Bruckner: AUER, Max., *A. B. als Kirchenmusiker,* Ratisbona, 1927; *A. B. sein Leben und Werk,* Viena, 1934.
BRUNNER, Franz, *A. B. ein Lebensbild,* Linz, 1895.
DECSEY, Ernst, *Bruckner,* 1920.
ENGEL, Gabriel, *The Life of Anton Bruckner,* Nueva York, 1931.
GRÄFLINGER, Franz, *A. B., sein Leben und seine Werke,* Regensburg, 1921.
GRIESBACHER, P., *Bruckners Te Deum,* Regensburg, 1919.
HALM, August, *Die Symphonie A. Bruckners,* Munich, 1914.
KRUG, Walther, *Die neue Musik,* Zurich, 1919.
KURTH, Ernst, *A. B.,* 2 vols., Berlín, 1925; *A. B., das Werk, der Künstler, die Zeit,* Viena, 1925.
MOROLD, Max, *A. B.,* Leipzig, 1912.
OREL, Alfred, Wellesz, E., *The Musical Quarterly,* Nueva York, julio de 1938.
William RITTER, *Les tendances de la Musique en Allemagne et en Autriche depuis la mort de Wagner* (Encyc. du Cons. París, 2ª parte, vol. I.).
SCHALK, Franz, *Briefe und Betrachtungen,* Viena, 1935.

Sobre Franck: EMMANUEL, Maurice, *César Franck,* París, 1930.
BRÉVILLE, P. *C. F.* (Encyc. du Cons.). París, 2ª Parte, vol. I.
HAAG, Robert, *C. F. als Orgelkomponist,* con bibliografía, 1936.
D'INDY, *C. F.,* París, 1906; trad. esp. por E. L. Chavarri, Valencia, 1917.
JARDILLIER, Robert, *La musique de chambre de C. F.,* 1929.
Revue Musical, La, nº 2, París, 1922.
Revue de Musicologie, nº 4-5, París, 1922-23.
SALAZAR, Adolfo, *Trío en fa sostenido menor,* Op. 1, nº 1, Sociedad Nacional de Música, año I, 3; *Quinteto en fa menor,* año III, 4; *Preludio, Coral y Fuga,* año II, 6; *Cuarteto en Re mayor,* año III, 10.
SERÉ, Octave, *Musiciens français d'aujourd'hui,* París, 1921.
TOURNEMIRE, Charles, *César Franck,* 1931.

Sobre Fauré: CHANTAVOINE, J., *De Couperin à Debussy,* París, 1921.
KOECHLIN, Ch., *Fauré,* París, 1927.
MARLIAVE, J. de, *Etudes Musicales,* París, 1917.
TIERSOT, J., *Un démi-siècle de musique française,* París, 1918.

CAPITULO II

Los movimientos nacionalistas. Lo nacional y lo nacionalista. Su sentido político. Caracteres nacionales utilizados en la política nacionalista. El teatro. Fusión de caracteres nacionales. Los pueblos de culturas autóctonas. Pueblos de culturas recientes. La ópera nacional polaca.

Elementos pintorescos en el teatro lírico ruso. Su injerto en el teatro de importación. Vertovsky y Cavos. Glinka. Primeras óperas. Glinka en Francia y en España. El canto de la iglesia rusa. Glinka en Berlín. Estudios con Dehn. Dargomijsky. Color nacional romántico. El "cuadro de género" oriental.

Liszt y Berlioz en Rusia. Balakiref. Los críticos: Serof y Stasof. La Nueva Escuela Rusa de Música. Los "cinco". La generación de 1860. Su carácter liberal y nacionalista. El arquitecto Hartmann. Oulibichef. El color oriental en Balakiref. César Cui. Su extracción francesa. Sus óperas cómicas. Borodin. El "gran color". "Igor". Mussorgsky. Influjo del canto de la iglesia rusa. "Boris Godunof". Música poemática de color exótico. Música para canto. La sensibilidad armónica de Mussorgsky. Peter Ilitch Tchaikowsky. Orientalismo de Mussorgsky y occidentalismo de Tchaikowsky. Operas de Tchaikowsky. Obras sinfónicas y poemáticas. La significación de Tchaikowsky en el sinfonismo post-romántico. Rimsky-Korsakof. Intensificación de sus estudios técnicos. Operas y poemas. Orientalismo de fórmula. Su orquestación. Hacia el nuevo siglo.

Smetana y el nacionalismo bohemio. La revolución de 1848. Protección de Liszt. Smetana en Gotemburgo. Obras románticas. El teatro nacional en Praga. Regreso de Smetana. Operas nacionalistas. Obras menores. Antonín Dvorak. Música vocal. Primeras óperas. Obras sinfónicas. Dvorak en los Estados Unidos. La música de los negros americanos. Leos Janacek. La música religiosa en Checoeslovaquia. Pavel Krizkovsky. Operas y obras vocales de Janacek.

UN TEATRO lírico de tan fuertes esencias como el italiano, que en alguno de sus aspectos puede arrogarse una antigüedad milenaria, no tenía necesidad de hacer una campaña "nacionalista" para afirmarse. Antes de pasar más lejos conviene recordar que "nacional" y "nacionalista" no es la misma cosa. Lo nacional es una suma de caracteres en la cual pueden entrar o no los artísticos; pero es una cualidad pasiva que existe siempre que tales caracteres existen. Lo "nacionalista" es la acción política que convierte a lo nacional en una posición dinámica; en una actitud de combate. Una política nacionalista se produce cuando los caracteres nacionales, ocultos, reprimidos o desconocidos quieren ascender a una consideración que, por su misma fuerza ascendente, aspira a colocarse en un primer plano. Con ello, los demás caracteres, los artísticos entre ellos, quedan en una posición subordinada, subvertida, podría

decirse, porque la eminencia que ahora alcanzan los caracteres nacionales se debe a su fuerza de reacción contra los de amplitud general o universal. El valor de estos, fuera como fuese, estaba contrastado; el de los que vienen a sustituírlos, no lo está todavía. El tiempo decidirá acerca de si en el terreno artístico los caracteres nacionales valen más que los generales (llámense clásicos o románticos) y si el arte de un país sale ganando o perdiendo con el movimiento nacionalista.

Por lo pronto, el nacionalismo en el arte no es sino una secuela de los nacionalismos políticos. Los que se levantan en el siglo XIX están estrechamente ligados a la dinámica del Romanticismo, contra la cual reaccionan en la misma forma que el Romanticismo había reaccionado contra el mundo "clásico". Los primeros nacionalismos europeos, según se ha visto, son los que nacieron en Alemania por la época del Sturm und Drang contra el clasicismo, universalismo de la Ilustración. Artísticamente, el Sturm und Drang valió poca cosa; pero, felizmente para los países germánicos, el Romanticismo llegó inmediatamente después, creando un mundo nuevo en la sensibilidad y las técnicas. ¿Logrará otro tanto el movimiento nacionalista? Pronto veremos que su acción es efímera y que es más provechosa cuando lo que consigue consiste en poner de relieve los caracteres autóctonos de pueblos que no tenían una cultura musical eminente. Con ello, estos pueblos asumen una especie de mayoría de edad. Ya están en un plano de semejante nivel al de los otros pueblos cuya tradición musical estaba secularmente cimentada. Al tomar contacto con ellos el impulso dinámico del nacionalismo se aplaca. Tiende a tomar elementos o valores que había olvidado en su lucha. El resultado posterior consistirá en una etapa de eclecticismo, de mezcla de cosas, que coincidirá poco más o menos con la eclectización que la decadencia del Romanticismo fué acarreando en aquellos otros pueblos. La nueva etapa, cercana ya a nuestros días, iguala a unos y otros en el ras de su medianía. Ya no habrá países de cultura musical predominante, pero el arte "nacionalista" de ningún país tampoco tendrá fuerza suficiente para imponerse a los demás. Si se examina el cuadro que Europa presenta una vez cuajados los movimientos nacionalistas se podrá apreciar sin grandes dudas que los países cuya producción asume una mayor robustez son aquellos donde los caracteres nacionales no necesitaron apelar a la forma política combativa; en esencia, Francia, Alemania e Italia.

En la corriente de los caracteres que ahora se destacan en los países nacionalistas fluyen determinados valores que estos caracteres intensifican o ponen en prevalencia; caracteres secundarios en los otros países, pero cuya más alta dosis es condición primaria en las artes nacionalistas. Unas veces consisten, dentro de lo musical, en el predominio constructivo o tectónico de determinados ritmos y de giros melódicos especiales, los cuales atraen recurrencias armónicas típicas; otras veces el recuerdo de instrumentos populares

sugiere el empleo de timbres cuyo efecto se extiende, por generalización, a lo que se conviene en llamar el "color" en la armonía, en el acorde, en el sabor exótico de la melodía, tan favorecido por los gustos románticos. Pero es de notar que, con todos los elementos de novedad que los nacionalismos hayan aportado a la música europea desde el Romanticismo en adelante, no se ha conseguido en ningún caso crear un tipo nuevo de expresión (como por ejemplo el Romanticismo en el piano) ni un nuevo tipo de forma, por simple que sea.

Ha de comprenderse que el dinamismo nacionalista comenzase en medios sociales de sentimientos muy claramente definidos y en un medio artístico tan claro y concreto como fuese posible, dejándose para más tarde cualquier aspecto de arte abstracto. Aunque los caracteres que pueden considerarse por nacionales en el arte sean comprensibles mejor a la intuición que al examen, porque sus esencias son convencionales, no siempre susceptibles de ser definidas, en cambio, los caracteres nacionalistas son siempre muy señalados y concretos: de otro modo reducirían desventajosamente su capacidad combativa. La tradición, el color local, el sentimentalismo de las costumbres y, con ello, el del paisaje evocativo, el de los interiores con los viejos muebles ancestrales, las leyendas, los héroes populares, la fábula: un terreno existe donde todo ello se junta y donde todo a la vez puede presentarse a los ojos del espectador cuyo espíritu se animará si escucha la voz local de las antiguas melodías de la infancia, de la canción campesina, de las danzas y las fiestas cuya alma son. Ese terreno, está claro, es el del teatro. El singspiel, la ópera cómica, la ópera bufa lo prepararon; ellos mismos eran géneros donde el alma popular ascendía a una consideración de la que el teatro de alto porte les había privado durante siglos enteros, pero de lo que habían procurado desquitarse con sus burlas e ironías. En el teatro popular nacionalista, la burla o la ironía quedan desplazadas, porque es más urgente atender a la captación de voluntades, y el medio más adecuado para ello es el sentimentalismo, que el Romanticismo había hecho madurar.

Para ser nacional le bastaba a Italia, que tantos motivos tenía para buscar reivindicaciones en el orden político, volver la vista a la ópera bufa, la hija más joven de la vieja comedia latina. Francia, que había dado carácter propio a tantas importaciones, tampoco necesitaba hacer gran hincapié en ello para afirmar la cualidad nacional de su ópera cómica. Alemania estaba muy satisfecha, entrado el siglo XIX, por haber dado en el clavo con su teatro romántico, que era sustancialmente alemán, cualesquiera que fuesen sus orígenes inmediatos. Sólo los países donde la mano extranjera se había sentido con mayor insistencia y más extensa fué su influencia en las zonas sociales que recaban para sí la dirección de la cultura, respondieron vivamente al romanticismo nacionalista, creando en ellos un movimiento ad hoc. Esos países tenían también un fuerte substractum genuinamente autóctono; hondas

raíces no desecadas que se adentraban en una tradición prestigiosa; pero esta tradición se ignoraba casi totalmente en su aspecto musical y aquellos acentos propios del pueblo o de las zonas inferiores del país no hallaban acogimiento en los niveles sociales directivos. Por eso España, como el más significativo de los países europeos en este sentido, tuvo que acogerse, sin darse cuenta, a un régimen de eclecticismo (como el de su zarzuela de mediados de siglo, basada principalmente en la ópera cómica francesa y en la que se daba entrada a elementos populares propios del teatro menor de siglos anteriores), a fin de sacudirse del italianismo operístico dominante. El conocimiento, estudio y aplicación de la música popular y tradicional no ocurriría en España hasta mucho tiempo después de que los movimientos nacionalistas hubiesen cuajado en otros países y, en gran parte, tomándolos como modelo, aun sin que hubiera tenido rigurosa necesidad de hacerlo. En Rusia, en Polonia y en Bohemia su teatro nacional fué a la vez político y popular; en España fué popular solamente, porque toda la política que podía hacer consistía en afirmarse popularmente. Pero mientras que los eslavos pudieron crear un teatro nacional de alto nivel artístico, España, cuando quiso hacerlo, tuvo que tomar por modelo aquellos que se le presentaban como más prestigiosos en Europa, otra vez como en tiempos del italianismo; o sea para que, en resumen, no haya logrado crear un teatro nacional de altura. Las fluctuaciones por donde pasa el teatro nacional de los diversos países europeos son las mismas en todos ellos y van del italianismo a la gran ópera a la francesa o al wagnerismo. Finalmente, lo nacional se evapora casi enteramente y se cae en lo mismo que había querido evitarse.

Los escritores polacos hacen datar su movimiento nacional en el teatro por el tiempo en que se funda en Varsovia, en el año 1779, el Teatro Nacional donde Maciei Kaminski (o Kamienski, 1734-1821) estrena su ópera *La Pobreza recompensada.* Tanto él como sus sucesores Jan Stefani (1746-1829) y Joseph Elsner (1769-1854) practicaban en sus compañías un tipo de singspiel a la alemana en el que injertaban canciones y danzas populares polacas. Cuando llega Karol Kurpinski, que vive hasta entrada la segunda mitad del XIX, no sabe evadirse de la influencia rossiniana y ese primer teatro popular, que debió de parecerse bastante a las primeras zarzuelas españolas de mediados del siglo, deja de tener consecuencias.

Al lado suyo, el teatro nacional ruso y bohemio tiene una importancia decisiva en el arte de la Europa oriental desde los años en que cuaja, en la del centro, el movimiento romántico, hasta su declinación. En Rusia, donde ese teatro va a asumir un papel brillante, su nacimiento se debe a una reacción casi superficial contra el italianismo de la corte zarista, pero se afirmará décadas después al unirse con los movimientos liberales que culminan al mediar la centuria.

Rasgos populares rusos, en calidad de elementos de color romanticista, habían sido utilizados en Rusia por los compositores italianos e italianizantes de la gran época zarista; como tipicismo pintoresco y por simple deseo de agradar a un público de señores a quienes no parece mal ver como salen a escena sus vasallos, con tal de que se porten "comm'il faut". Nada inconveniente había en ello. Los alemanes, los ingleses, los franceses y los italianos sacaban a escena a sus pequeñas gentes y el Romanticismo sacaba sus grandes gestas. El enorme país ruso tenía en sus costumbres, en sus leyendas, en lo pintoresco de las fantásticos países a donde se extiende su dominio, casi desconocidos por la Europa romántica, un inmenso arsenal en donde hallar originalidad y variedad inagotable para su teatro, lo cual logró, en efecto, desde los tiempos de Catalina a los actuales. El siglo XVIII ruso, con la emperatriz Ana o con la emperatriz Isabel Petrovna es, normalmente, extranjero. Al italiano Araja, operista de la escuela napolitana, suceden episódicas influencias alemanas o francesas; pero la suya predomina, y su gran audacia consiste en escribir una ópera, rusa en la lengua, que era italiana en la música, y que incluso en el argumento no era sino una imitación de la manida historia de *Céfalo y Procris*. La compañía era de actores rusos, y aun cuando el repertorio italiano continuó predominando en la corte de la gran Catalina, de vez en cuando aparecía alguna ópera concebida en los mismos términos que la de Araja. Su influencia luchó contra la del alemán Raupach, la de los italianos Manfredini, Galuppi, Paisiello, Sarti y Cimarosa que le sucedieron y, entre los italianos no nacidos en Italia, Vicente Martín y Soler, "Martin lo Spagnuolo", merece una mención destacada. Sarti fué otro de los compositores de una "ópera rusa" que tituló *La Gloria del Norte*, cuya franca adulación no oculta muchos misterios. Comenzando el siglo, la compañía de óperas cómicas francesas que dirigía Boieldieu actúa durante ocho años en la corte (desde 1813) para verse sucedida por otra que dirigía Steibelt. Aunque Fomín, que murió en 1800, fuese un músico de un carácter nacional indudable, estaba pospuesto a los extranjeros; en realidad, su ópera *Aniouta* es ya una de las que predicen un futuro próximo en el que van a cambiar las cosas. La otra trataba de los abusos del sistema feudal y no dejó de producir efecto en los sectores sociales no enteramente aristocráticos. La música de Ablessimof para una ópera popular titulada *La bruja del molino* tuvo mucho éxito, aun cuando se diga que su autor era apenas un aficionado: la calificación surge ya y va a continuar durante largo tiempo. Así se dice de Paskievich y de Matinsky, que ensartaban canciones populares rusas en el hilo alemán para sus óperas un momento gustadas, pero olvidadas rápidamente. Así se dice también de Vertovsky cuya *Tumba de Askold* significa una fecha importante en la historia de la música rusa.

Por lo que concierne a la cualidad nacional de la música empleada en el servicio de libretos basados en episodios patrióticos, tiene importancia notoria la que escribe Caterino Cavos —un joven veneciano que llega a Petrogrado durante el breve reinado del emperador Pablo, (el sucesor de Catalina) pero que se radica allí hasta 1842— para acompañar los argumentos de diverso mérito que se le ofrecen. Cavos había llegado a Rusia como director de una compañía itinerante, invitado por el príncipe Yusupof, en 1798, y tenía un conocimiento real de la escena. Entre sus óperas a la italiana, mezcladas con motivos rusos, una estaba destinada a la celebridad. Era la titulada *Ivan Susanín*, más tarde conocida como *Una vida por el Zar*. Su éxito en la época de su estreno, en 1815, provenía en gran parte de los recientes episodios que arrojaron malamente de Rusia a Napoleón, tres años antes. El incendio de Moscú es el hecho inmediato que levanta la conciencia nacional rusa, como ocurría en Alemania con las "guerras de liberación". Episodio seguro de producir su efecto, no dudará en reaparecer en la escena operística. Parece que la primera versión de esa obra por Cavos indicó a Glinka qué motivos rusos debía emplear. Otra obra del veneciano, basada en *Russlan y Ludmilla* de Pushkin, vendrá también a sus manos. Cuando Glinka lo hizo, su técnica, su sentido musical eran todavía italianos. Lo ruso estaba en las decoraciones y en el indumento de los personajes; con todo, el paso era decisivo. La modesta, aunque abundante labor de Vertovsky, es el lazo que une aquellas óperas de Cavos con las nuevas versiones de Glinka, y la debilidad de la técnica de Vertovsky, que no le impedía una gran popularidad, uno de los estímulos que acicatearon a este otro, seguro de lograr algo mejor con un trabajo que tampoco era considerable, pero que suponía un criterio más firme en las voces, la orquestación y la redondez de la forma, por cercana que se hallara del modelo italiano.

El papel que la historia ha reservado a Glinka como fundador del teatro nacional ruso no ha sido discutido por nadie, a lo menos fuera de ese país, pero en realidad tampoco ha sido examinado de cerca. Por eso importa citar las líneas que Igor Strawinsky le consagra en un escrito reciente.[1] "Desde luego, a partir de Glinka es cuando puede observarse el empleo consciente del folklore en la música rusa. En la ópera *La vida por el Zar* el melos popular se introduce de una manera natural en la música sabia. Glinka no obedece con ello a ninguna regla de conducta. No piensa preparar un vasto tinglado destinado a la exportación al extranjero. Toma el motivo popular como materia prima y lo trata instintivamente según los procedimientos de la técnica italiana entonces de moda. Glinka no toma un baño popular, como alguno de sus sucesores, para vigorizar sus fuerzas al contacto de la verdad. No busca sino los elementos de un placer musical. De su cultura adquirida al contacto con los italianos siempre conservó un gusto natural por la mú-

sica italiana; cuando introduce en sus obras melodías de origen o de sentimiento popular lo hace sin ningún espíritu sistemático".

Más tarde utilizarán compositores como Mussorgsky elementos de fuerte color modal que proceden de la música de la iglesia rusa; pero su vinculación a las masas vocales es tan característica que al emplearlas Glinka consigue simplemente con ello un punto de color. Reminiscencias de giros de instrumentos populares, como la balalaika, lo acentúan, y el carácter histórico de la pieza, su apelación a la indumentaria tan viva de carácter, hacen que, aun dentro de su técnica débil, *La Vida por el Zar* logre dar una impresión de ópera nacional. Glinka, que según el viejo aspecto del calendario ruso había nacido en el 20 de mayo de 1804 era, pues, casi coetáneo de Berlioz. Muy sensible en su infancia para la música, sus primeros estudios estuvieron dirigidos por una aya alemana; después, mientras se educaba en una escuela privada aristocrática de San Petersburgo recibió algunas lecciones de John Field. A los veinte años viaja por las montañas del Cáucaso, y, vuelto a la casa familiar examina de cerca las partituras de los clásicos, de Haydn a Cherubini, a Beethoven también. Entonces intenta componer algunas obras de cámara; pero según lo que será de norma entre sus colegas más tardíos, Glinka entra en la burocracia rusa, como empleado en el ramo de Comunicaciones, en la capital zarista. Vive en un medio aristócrata e intelectual y uno de sus amigos es Pushkin. Después se cansa de su empleo y en 1828 marcha a Italia. Su amistad personal con Donizetti y Bellini decide el sesgo de su afición musical; a pesar de todo, encuentra demasiado floja aquella técnica y se traslada a Berlín para estudiar algo más consistente con Siegfried W. Dehn, cuyos tratados de Armonía, Contrapunto, sus análisis de las fugas de Bach, sus estudios sobre los viejos polifonistas le dieron una reputación justa, aunque sus méritos fuesen un tanto excesivos para lo que Glinka necesitaba pedirle.[2] Antes de un año Glinka vuelve a su casa. Lleva consigo la idea de escribir una ópera nacional, que sus amigos acogen calurosamente, recomendándole el argumento de *Ivan Susanín* arreglado por cierto Barón Rozen. La idea de Glinka consistía en que la música popular rusa y la polaca se destacasen con facilidad; pero lograrlo en la partitura no era tan fácil, y la composición de la ópera, que llevaría finalmente el título en lo sucesivo célebre de *La vida por el Zar* pidió no menos de dos años. Sus amigos logran que la familia imperial asista al estreno, en noviembre de 1836. La impresión que causó fué muy grande. El gran público la aceptó con entusiasmo. Los aristócratas la desdeñaron pronunciando el famoso veredicto de ser una "música para cocheros". La respuesta de Glinka es a la moda del tiempo: "los cocheros valen más que sus señores".

El triunfo le trae su nombramiento de director de los coros de la Capilla Imperial, que desempeña hasta 1839. Entre tanto escribe despacio su segunda ópera: *Russlan y Ludmilla*, labor que estorban su mala salud y disgus-

tos familiares que terminan en una separación conyugal. En su composición de *Russlan*, Glinka quiere introducir motivos de una música que los rusos de la corte desconocen, pero que tienen un acento profundo. Son temas del Oriente cercano, persas, turcos y tártaros. La forma de la ópera, con todo, era la francesa tradicional; el tratamiento de la voz se aproximaba a los modelos italianos. Sin embargo, la técnica de su armonía procedía de su maestro alemán, y la de la orquestación venía directamente de Berlioz. El nacionalismo de Glinka, pues, apunta hacia un eclecticismo que no tardaría en extenderse por Europa, pasadas las vehemencias románticas. *Russlan y Ludmila* se estrena en noviembre de 1842, pero es un fracaso. El público no encontró ni el movimiento sentimental de la ópera anterior ni su patriotismo. Para los auditores más distinguidos, había demasiadas cosas mezcladas y difíciles de deglutir. Glinka cae en una depresión profunda. Vuelve a soñar con los países románticos y, como ya conoce Italia, ahora irá a España por la vía de París, que es la de Berlioz.

Berlioz, en efecto, lo acoge cordialmente y su folletín del Journal des Debats (1845) es la consagración del músico ruso.[3] En mayo de este año está en Madrid y se hace inscribir en el Correo como Don Miguel de Glinka. En el verano, tiene el humor de irse a Valladolid, donde un guitarrista llamado Castilla le inicia en la música popular española. Después va a Pamplona y en Granada hace amistad con otro guitarrista, Francisco Rodríguez Murciano (o "el Murciano"),* natural de Granada o de Ronda, que para poder cantar las rondeñas de las que era autor había añadido a su guitarra una cuerda más al grave.** Los gitanos del Albaicin conocían al ruso por sus frecuentes visitas y le hicieron oir su repertorio. Mitjana dice que Glinka continuó visitándolos hasta 1852,[4] pero la música española popular que le impresiona no es esa, sino la que recoge en algunas páginas de clara y efectiva orquestación, de fácil efecto sobre el público, como son las tituladas *Una noche en Madrid* y *La Jota aragonesa**** ("Dos overturas españolas", ambas escritas a su regreso a Rusia en 1851, así como la página de forma semejante a aquellas, pero esta vez sobre motivos rusos, titulada *La Kamarinskaia*, que había redactado de primeras en 1848). En 1852 regresa a París, y acaso a Granada, ahora con un poema sinfónico basado en el *Tarass Boulba* de Gogol, que no termina nunca. Esta página rusa es un comienzo de la música pintoresca de conciertos, de la "página" suelta, que en los programas sinfónicos servirá de entremés entre las composiciones de mayor andadura y que, por lo pronto, van a tener

* V. PEDRELL. *Cancionero Musical Popular Español* (Valls 1923) Tomo II pp. 54 *s.* Sobre Rodríguez Murciano (1795-1848), v. Mariano VÁZQUEZ. advertencia preliminar a la *Colección de aires populares para guitarra*, de INZENGA (Madrid, 189..)

** Así se conservan todavía en Portugal.

*** En España pudo haber conocido la *Sinfonía de aires españoles*, de Mercadante, que es de 1843.

en Francia su mejor acogida. Aquellas otras comienzan, a su vez, el españolismo pintoresco "para gran orquesta", que si va a ser abundante, no será de un caudal profundo; pero como de él parte la nueva época en la música española que llevará hasta el momento presente será oportuno mencionarlo un poco más adelante.

La salud de Glinka cada vez es más precaria. Su interés le lleva hacia un análisis más hondo de la contextura modal del canto religioso, tan lleno de carácter en su país. Siente que carece de la técnica necesaria para analizarlo y vuelve a Berlín en 1856 a reanudar sus estudios con Dehn. Allí le acometen vértigos y ataques, al parecer epilépticos, y muere casi repentinamente, a la salida de un concierto de sus obras, en una madrugada de febrero, en 1857.

Por modestas que fuesen las sugestiones que Glinka hacía en sus obras, ellas, y las que dejó advertidas, aunque no pudiese realizarlas, abren el camino que conducirá a las dilatadas perspectivas de la música rusa de mediados del siglo. Entre Glinka y sus sucesores más caracterizados se interpone la interesante figura de Alejandro Sergeivich Dargomijsky. Diez años más joven que Glinka, fué un hombre curioso, como, en otros aspectos, sus colegas de profesión o aficiones musicales. Su primera singularidad consistió en no haber comenzado a hablar hasta la edad de cinco años, en seguida de lo cual comenzó su educación musical, en San Petersburgo. A los once, intenta algunos conatos de composición y a los dieciocho entra en la Administración, en un puesto que solamente aguanta cuatro años. Perteneciente por su familia a una sociedad de cierto rango, donde brillaba como pianista, encontró en ese círculo a Glinka. El le estimuló para que cultivase las dotes dramáticas que claramente demostraba, en un sentido cuyos rasgos denunciaban el carácter ruso de hondas raíces. Glinka prestó a Dargomijsky sus cuadernos de composición redactados con Dehn y parece que eso fuera todo lo que Dargomijsky aprendió en materia técnica; lo suficiente para que en 1839 compusiese un drama sobre la novela de Hugo "Notre Dame de París" *(Esmeralda)* trazado según el patrón de la ópera cómica francesa, en un estilo que derivaba de Halévy y Auber, dice Rosa Newmarch,[5] pero donde hay pasajes de expresión dramática justa y buena caracterización vocal de los personajes.

Dargomijsky marcha a París por la misma época que Glinka. Allí siente el aguijón de la nostalgia, y cuando en 1845 regresa a Rusia se pone a la composición de un cuento popular que ha estimulado también a otros compositores como Rimsky y aun Dvorak. Es la historia de la ondina hecha mujer, que se enamora de un hombre mortal.* *La Roussalka* contiene varias novedades: color nacional bastante acentuado; su orquesta, que exhibe un colorido original, y un sistema de canto que se aparta de las fórmulas italianas,

* Cavos había empleado a su vez este argumento en su ópera *La ondina del Dnieper.*

aproximándose a un recitativo de más llano andar, lo cual sorprendió desagradablemente a los aficionados, porque suponía una disolución en las formas rígidas de la ópera. Este aspecto de la personalidad de Dargomijsky llegará a su punto más acentuado en su versión del "Don Juan" cuyo libreto toma, como el de *La Roussalka,* del genio nacional: de Pushkin.

Pero *El convidado de piedra* tardará todavía en llegar, porque el mal éxito de la ópera anterior lleva a Dargomijsky por el camino más ceñidamente nacional, o aun folklórico, en cuyos cantos y acompañamientos pianísticos se encuentran fórmulas de acentuado colorido oriental, muy vivas de efecto. Dargomijsky escribió cerca de un centenar de canciones, algunas de ellas dentro del tipo de la balada romántica, *El viejo caporal* y *El caballero errante,* que lleva consigo, así como las partituras de sus óperas anteriores, en un viaje que realiza en 1864 al occidente europeo, sin despertar interés salvo en Bélgica, donde se le escucha quizá por influjo de Gevaert, a quien interesaban tanto como las más viejas músicas europeas los diferentes aspectos folklóricos. Gevaert, en efecto, que es uno de los padres de la Musicología actual y uno de los fundadores del arte moderno de la orquestación, tras de Berlioz, fué, después de Glinka, uno de los "descubridores" del canto popular español. Su *Fantasía sobre motivos españoles* data de 1852, a seguida del viaje que realiza por la Península pensionado por el Gobierno belga con objeto de estudiar nuestra música de esa índole, la cual, tras de haber sido uno de los puntos favoritos del Romanticismo, se quería ahora estudiar más de cerca, siguiendo el movimiento cientifista del siglo. Dedicado entre esa última fecha y el año de la guerra franco prusiana a la composición de operetas a la francesa, Gevaert era, desde 1867, director musical de la Gran Opera de París; pero se sabe que París y Bruselas están tan cerca que su puesto no habría impedido al belga interesarse por las obras del ruso.

"El Convidado de Piedra" *(Kamennoï Góst),* procuraba dar cuerpo a los principios de un nacionalismo popularista a la Glinka; también de un nacionalismo de alta estética, más al tono del tiempo. Si no logró convencer al público diletanti, a lo menos hizo un efecto profundo entre los músicos jóvenes, que vieron en esa obra (no estrenada hasta 1872), el "evangelio de la nueva escuela", aun cuando los aficionados no escuchasen en ella sino un largo "recitativo en tres actos". Tenía la música de Dargomijsky otra desventaja, por mucho que fuera el respeto que inspirara a sus contemporáneos jóvenes como Mussorgsky y Borodin, y consistía en que su estilo estaba envejeciendo. El color nacional, los demás aspectos del nacionalismo incipiente estaban superpuestos a la estructura del estilo, sin formar parte sustancial de ella. Rápidamente, las bases del estilo y sus maneras de expresión cambiaban. Con todo, los cuadros orquestales de Dargomijsky titulados *La danza de los bufones, Kazachok* (fantasía sobre temas de la pequeña Rusia), la fantasía oriental *Baba-Yaga,* son una contribución importante por su colorido

y su tratamiento orquestal, por el género de su imaginación melódica y rítmica que tanto impresionó a los auditores occidentales, al "cuadro de género" orquestal que tan característico valor tuvo en la música para conciertos de las últimas décadas del siglo.

Liszt, que había visitado Moscú y Petrogrado en sus años de exuberancia virtuosista (en 1843, poco antes de su viaje a España) y Berlioz cuya gran exhibición como director de orquesta ocurrió en 1847,[6] fueron protagonistas de sucesos que tuvieron que impresionar a las mentalidades jóvenes,* aunque las que iban a intervenir más decisivamente en la formación del arte nacionalista ruso estuvieron todavía, en aquellas fechas, demasiado tiernas, porque Balakiref sólo contaba diez años en 1847, Borodin tres más y Mussorgsky dos menos. En cuanto a Tchaikowsky, había nacido en 1840: todos ellos, pues, debieron de tener de Berlioz y de Liszt una idea ilusoria, aunque brillante, que servía para contrastar los avances de la música de Wagner, quien tuvo en Alejandro Nicolaevich Serof (1820-1871) su defensor más preparado, en un terreno literario. Cuando Serof comenzó a escribir sobre la música rusa de su tiempo, en 1851, todavía no conocía sustancialmente la música de Wagner; pero a raíz de su viaje a Alemania, en 1858, volvió con la cabeza llena de las teorías y las prácticas wagnerianas, poniéndose enfrente del grupo nacionalista, cuyos músicos habían adquirido en esta fecha la suficiente consistencia para presentar y recibir batalla. Frente a Serof, levantó bandera en favor de los eslavófilos otro crítico, Vladimir Vassilievich Stasof (1824-1906) que con Balakiref entran dentro de nuestro siglo, en alto el gonfalón de sus entusiasmos, por lo cual parece que sus teorías o realizaciones sean mucho más recientes de lo que en realidad son. Todavía en 1869 Serof fué a visitar a la familia Wagner en su villa de Triebschen y en ese año mismo Dargomijsky moría en Petrogrado. Los músicos jóvenes creían plenamente en este último, mostrándose indiferentes a las ideas de Serof, según las cuales era posible mezclar el sentido nacional de Glinka, la utilización del material folklórico y los procedimientos wagnerianos.[7] Otros músicos, jóvenes también, no verían tan indiferentemente como los nacionalistas esas ideas de Serof. En otros países, en España misma, ideas análogas nacerían en otras mentes, sin el menor contacto con el crítico y compositor ruso, porque en épocas de eclecticismo es fácil concebir esa mescolanza.

En temperamentos generosos, más propensos a la literatura que a la música propiamente dicha en su sentido acendradamente técnico y objetivo, es comprensible que produjese mayor efecto la palabra escrita que la nota impresa. Es lo que ocurrió con los aficionados, profesores o empleados en la Administración rusa, que integraron en plena juventud el grupo conocido como la Nueva Escuela Rusa de Música (que es el nombre que le daba Stasof)

* Una segunda visita, veinte años más tarde, presentó ya a Berlioz otro panorama.

o la "poderosa Kuchka" (*kuchka* es lo que se entiende en castellano por una peña de amigos o de artistas), o más corrientemente por el "grupo de los Cinco", aludiendo a los cinco amigos de Petersburgo que capitaneaba Balakiref con Mussorgsky, Borodin, César Cui y Nicolás Rimsky Korsakof.* Desde la época del Renacimiento no hubo en Europa un grupo de aficionados-artistas que haya ejercido tan fuerte impresión —extensa más que profunda, pero de prolongadas consecuencias sobre el arte moderno— como este conjunto tan variado, de tan distinta capacidad y de tan distintos talentos y medios técnicos de realización.

Los años centrales del siglo fueron de gran agitación política e intelectual en el Imperio zarista. Los hombres de la "generación de 1860" son los que en esa época estaban en la flor de su edad y tomaron parte, más o menos directamente, en el movimiento liberal que culminó con la abolición de la esclavitud o "liberación de los siervos" llevada a cabo en Rusia por el zar Alejandro II entre 1858 y 1863.** Es la época de la guerra de Sebastopol, que Tolstoy ha contado de manera tan admirable en varias de sus novelas, donde se describe con fuerza de carácter la vida en las grandes capitales rusas en esos años llenos de sucesos apasionantes, cuando el Imperio se veía en lucha contra las potencias de la Europa central y occidental. La paz de París, en 1856, había terminado con el estado de guerra, pero había dejado tras de sí en el Imperio una intensa fermentación que se traducía en los diversos sectores de la vida pública, en el artístico, sobre todo, por una afirmación de los valores nacionales que, correlativamente, son los populares: artes decorativas, danzas, música, poesía popular, tradiciones y, en parte interesante, el canto tradicional de la iglesia rusa, tan fuertemente original. En su aspecto decorativo, uno de los hombres del 60, el arquitecto Víctor Hartmann, trazó modelos de casas rústicas, de grandes puertas monumentales, de objetos de arte que se inspiraban directamente en los estilos populares tan variados y característicos esparcidos por las diversas regiones del país. Hartmann murió joven, a los treinta y nueve años, en 1873, y al año siguiente de su muerte Stasof organizó una exposición de sus pinturas y dibujos por los cuales[8] nos es fácil darnos cuenta del modo de estilo que los rusos de la época estimaban como netamente nacional. Dargomijsky estrenó en ese año de 1856 su *Roussalka*. Aunque no tuviese éxito entre el gran público, produjo un efecto penetrante en los artistas jóvenes, que inclinaron toda su atención hacia el teatro basado en las tradiciones populares, con la música adecuada. Hartmann hizo los bocetos para *Russlan y Ludmila* en nuevas versiones, y acentuó el color demoníaco de sus personajes, tal el rey Chernagor, en un color de fantasmagoría

* La mayor parte de estos apellidos son vocablos graves en lengua rusa. En la española se acostumbra a acentuarlos como vocablos agudos, por influjo francés.

** La abolición de la servidumbre en el imperio austro-húngaro, con José II, data de ochenta años antes.

extravagante que ha llegado hasta nuestras experiencias con *El Pájaro de fuego* de Igor Strawinsky y, antes que eso, en la música de las diversas *Babas-Yagas;* en la fantasía orquestal de Mussorgsky *Una noche en el Monte Pelado* y en alguna de las páginas para piano que escribió inspirándose en los dibujos de Hartmann, en la exposición mencionada.

Cuando Dargomijsky volvió a Petrogrado después del viaje a Bélgica e Inglaterra del que se ha hablado, se encontró con el grupo de músicos que presidía Mily Balakiref y cuyas primeras tentativas parecían prometer algo más de lo que podía esperarse de su cualidad de aficionados. Mily Balakiref era, en 1860, un joven de veinticuatro años, dirigido musicalmente por el crítico Oulibichef (el autor de una *Vida de Mozart* y contradictor de W. de Lenz y sus ideas acerca de Beethoven), cuya biblioteca campesina era muy rica. A más de la experiencia que sacó de la pequeña banda que Oulibichef tenía a su servicio, Balakiref poseía a esa edad temprana una suma de conocimientos y una práctica en el oficio musical que completaba su estudio del piano. Balakiref procedía de una región rusa poco abierta a los aires extranjeros (Nijny-Novogorod, hoy llamada Gorki), pero el sitio de Sebastopol había comenzado en 1854, cuatro Balakiref tenía dieciocho años, y, en su ardor juvenil, marchó a la capital, donde por lo pronto se dedicó a atacar a los aficionados a las óperas románticas italianas y franco-judaicas, desde Bellini y Donizetti a Meyerbeer. Glinka le tomó simpatía. Para dirigir sus primeros pasos como compositor le ofreció algunos temas españoles que había encontrado en la Península y que Balakiref transformó en una *Overtura sobre un tema de marcha española* op. 1, al paso que cierta *Serenata española* combina otros temas análogos.[9] Varias composiciones para piano sobre motivos orientales constituyen sucesivos ejercicios que Balakiref simultanea con la transcripción de alguna overtura de Berlioz, de la *Cavatina* del cuarteto op. 130 de Beethoven, de fragmentos de *La Vida por el Zar* y *La Kamarinskaia,* que "arregla" en manera de Fantasías, al modo de Liszt.

Las composiciones orquestales de Balakiref son pocas en número, pero todas ellas están basadas o en temas españoles, lo cual se ha visto, o en motivos rusos como su *Overtura sobre tres temas rusos;* sus "poemas sinfónicos" (así titulados) *Rusia, Thamar,* y una overtura para la ópera *Undine,* de Lvov, (1846), que Balakiref orquestó, según lo que también va a ser costumbre en el grupo de músicos que tenían en Balakiref su cabeza visible. Su interés por la música popular comienza a tomar sentido cohesivo y cierto método de clasificación en cuatro colecciones no muy nutridas (de diez a treinta) pero que son la base, muy sustanciosa, de nuestros conocimientos en ese campo folklórico tan atractivo.

La idea concreta de un grupo de músicos nacionalistas cuaja en la mente de Balakiref en 1861. El primero de sus adeptos fué el menos significado entre todos, un joven teniente de ingenieros de ascendencia francesa, César

Cui (1835-1918), cuyo padre, soldado de Napoleón, herido en Vilna, se quedó allí. Cui propendía hacia la ópera cómica a la francesa, basando sus argumentos, un tanto retrasados ya, en los temas a la moda romántica: *William Radcliff* (1869), *El hijo del mandarín* (1859), *El Filibustero* (1894). *El Sarraceno* (1899), *Mateo Falcone* (1908), etc. Las composiciones para orquesta de Cui entran dentro del cuadrito de género favorecido por los franceses de las últimas décadas del siglo y ellas, tanto como algunas páginas de cámara y canciones, todas fuera del carácter nacional ruso, salvo por excepción, tienen el tono de la música menor internacional en la Europa de esas décadas, en un corte elegante, fácil y agradable que es algo más que el de un "amateur". Por otra parte, el folletito que Cui escribió en 1880 sobre *La Música en Rusia,* hablando principalmente de quienes fueron sus camaradas de grupo, es el primer informe que Europa conoce acerca de la "poderosa Kuchka".[10]

Sus componentes más fuertes de carácter y de perfiles mejor dibujados se acercan a Balakiref, después de Cui. Eran Modesto Mussorgsky, primero, y en seguida Nicolás Rimsky Korsakof y Alejandro Borodin. Este era un poco mayor que todos ellos, porque había nacido en 1934, en Petrogrado, hijo de un príncipe oriental cuya mujer ilegítima educó al muchacho en un ambiente refinado donde la música era el principal elemento. Pero el joven Alejandro Porfirievich mostró mayor inclinación por las ciencias y decidió hacerse médico. Sirvió en un hospital militar y en 1862 era nombrado profesor auxiliar de Química en la Academia Imperial de Medicina.

Al año siguiente se encontró con Balakiref. Sus sentimientos musicales se encendieron de nuevo. Aunque trabajase con seriedad en la técnica de la música, sus ocupaciones profesionales le llevaban la mayor parte del tiempo: a ellas se debe el viaje que en 1877 realizó por Alemania con algunos discípulos de la Escuela Femenina de Medicina, que él había fundado. El viaje terminó en Weimar, donde Borodin fué a visitar a Liszt. El grande hombre, cercano ya a la vejez, le causa un efecto profundo, y así se lo escribe a Stasof. Por su parte, Liszt se siente también interesado por ese fresco retoño musical que brota en Rusia, y llena de ánimos a Borodin. Años después, él y Cui marchan a Bélgica a repetir las experiencias de Dargomijsky; Borodin, con sus dos sinfonías y el boceto, desde entonces famoso, de *Las Estepas del Asia Central (tableau vivant* se denominaba en el momento de su estreno, en 1880) que resume con tanta justeza como equilibrio y perfecto gusto el placer del orientalismo romántico, ya en sus postrimerías.

Borodin tocaba bien el piano y el violoncello, de lo cual hay claro testimonio en su música de cámara, fina, atractiva, un tanto fácil, pero musical sin equívoco. No escribió páginas del virtuosismo lisztiano de *Islamey,* la obra maestra de esta clase de Balakiref y su grupo nacionalista, pero en sus páginas breves reunidas bajo el título común de *Petite Suite* (1885) hay momentos de la musicalidad más delicada, en su aspecto de "salonmusik" todavía no de-

caída en su decoro. Entre las obras menos conocidas de Borodin hay una *Serenata Española* (para piano a cuatro manos) y una *Melodía árabe* no más auténtica. Pero la gloria de Borodin se cifra en las páginas de espléndido colorido oriental de su ópera *El Príncipe Igor* que, incompleta a la hora de la muerte, (1887) fué puesta en condiciones de ser representada, por Rimsky Korsakof: ópera nacional en su viejo argumento alusivo a las gestas heróicas de los rusos contra las invasiones tártaras, y de un acento que resume lo que el mundo musical de nuestro tiempo entiende como "color" ruso. En sus inflexiones, acentuadas por Rimsky, si no dentro de una autenticidad indiscutible según lo que su imaginación le dicta, hay cierta sugestión de melodías orientales que nada tendrán que ver ya con Rusia. Una sinfonía (nº 3), incompleta, de Borodin fué terminada en su orquestación por Glazunof, y una "ópera-ballet" *Mlada*, por Rimsky.

El color nacional de Mussorgsky marcha por otro lado distinto del de Borodin. La música de la iglesia rusa ha comenzado a conocerse fuera de ese país en época reciente; su melodismo, basado en escalas que proceden del sistema modal bizantino,[11] se deja ver como una de las fuentes predilectas de Mussorgsky, que no procedía, sin duda, sistemáticamente, sino que unía la peculiaridad de algunos giros a su sentimiento tan personal del ritmo y aun del color de la disonancia. Su obra más considerable, *Boris Godunof*, basada en la tragedia de Pushkin y que como la de Borodin se refiere a la historia de la Rusia medieval, está llena de inflexiones modales, desde el preludio y los primeros coros, cuya intervención es tan característica en esta obra. A la muerte de Mussorgsky en 1881 (había nacido en 1839, en el departamento de Pskov) fué revisada su escritura y su orquestación de pies a cabeza por Rimsky. El libro sufrió también constantes cambios de escenas, de tal modo que la obra estrenada en vida de Mussorgsky (en Petrogrado, 1874) apenas tenía que ver con las versiones que han llegado a nuestros teatros, hasta que en los primeros años del nuevo régimen, el Gobierno Soviético decidió restituirle su pristinidad, imprimiendo de nuevo la versión original.

Mussorgsky comenzó, como los compañeros suyos aludidos, el estudio del piano en su casa familiar, en la posesión de su padre, entre bosques y vastas llanuras nevadas la mayor parte del año. Todavía niño tocaba algunas obras de Liszt y un concierto de Field. Su vida de adolescente transcurre en los salones de la burguesía petersburguesa, en donde encuentra a Dargomijsky en 1857, y este lo presenta a Balakiref. Mussorgsky cantaba bien, con una bonita voz de barítono, y se aficionó al lied alemán que le proporcionaba agradables éxitos; pero Balakiref encontró en su talento un aire dramático que se propuso cultivar, sugiriéndole la composición de un *Edipo*, recién traducido al ruso. Mussorgsky estaba ocupado por el momento en un *Hans de Islandia*, según la novela de Hugo; parece que los proyectos no fueron muy lejos. La situación económica de Mussorgsky no era brillante; sus deberes

militares le ocuparon durante bastante tiempo, pero tenía gran fe en sí mismo y en su capacidad inventiva y no se desanimó por el momento; por fin, tuvo que aceptar un empleo subalterno en la Administración. A diferencia de sus colegas, duró por largo tiempo en él, en constante pugna con las costumbres a que su genio, y no su genio solo, obligaban a Mussorgsky, en una "bohème" que terminó con su carrera y con su existencia.

En 1868 había terminado una versión provisional del *Boris Godunof*. Desde entonces comenzó a sufrir cambios y retoques; primero, con objeto de dar a los cantantes un lucimiento que los solistas no tenían, porque todo el interés se cifraba en los coros que son, como se ha dicho, el verdadero protagonista de la obra. El estreno, en el Teatro Maryinsky, en 1874, fué un buen éxito pues que la obra se representó veinte veces durante la temporada. Hasta 1889 no volvió a ver la escena, esta vez en Moscú. Tras de ella, Rimsky decidió revisarla, en una versión que se estrenó en 1896, y que es la que recorrió el mundo en boca del bajo Chaliapin.

Wladimir Stasof sugirió a Mussorgsky, después del estreno del *Boris*, la desgraciada historia de la princesa Khovantchina, en cuya composición trabajó Mussorgsky desde 1870 hasta su muerte. La obra se desarrolla, como la anterior, en la plaza roja de Moscú y sus iglesias, cuyos carillones se escuchan desde el preludio, ahora en los tiempos heróicos de Pedro el Grande. Mussorgsky mismo pidió a Rimsky que terminase la obra, como lo hizo. El estreno no se verificó hasta 1880.

El carácter modal de la música de *Boris Godunof* existe así mismo en *La Khovantchina*, donde tiene como causa inmediata la música religiosa que se canta en escena; pero ese carácter influye, aunque sea indirectamente, en las obras menores de Mussorgsky: en sus páginas para piano inspiradas en los *Cuadros de una Exposición*, de Hartmann, y en sus espléndidas páginas vocales, que no sería exagerado considerar como lo mejor logrado y de más intensas esencias entre toda la producción de este músico: así las siete canciones de *El cuarto de los niños*, de 1868-70, momento de plenitud en el talento de Mussorgsky, antes de la caída de su salud, arruinada por el alcohol; o los seis cantos titulados *Sin Sol* (1874-75), inspirados ya, se diría, por el diablo de Dostoiewsky, y, finalmente, las cuatro *Danzas de la Muerte*, de 1875, a más de otras páginas sueltas.

Se ha aludido anteriormente al cuadro o poema sinfónico titulado *Una noche en el Monte Pelado*, donde la influencia como género y en su orquestación proceden directamente del Berlioz de la *Fantástica*, traducido todo ello al idioma vernáculo del país de Mussorgsky: página brillante, llena de hallazgos geniales en la orquesta, aguda, mordaz en sus efectos y que parece condensar el espíritu de los músicos rusos nacionalistas en su punto de mayor intensidad imaginativa, antes de que Rimsky Korsakof le diese un aspecto "oficial" e hiciese en su "Tratado de Orquestación" una especie de catálogo

de efectos pintorescos de logro fácil y seguro, tan copiados hasta fecha reciente en el mundo entero. Algunos fragmentos para una ópera basada en Gogol sobre *La feria de Sorotschink;* una cantata sobre *La destrucción de Senacherib* (1867), que como otra de 1877, *Joshua Navin,* están basadas en temas hebreos; varios coros para aquel *Edipo* sugerido por Balakiref y pequeñas páginas para piano constituyen el acervo de este genio poderoso, cuya capacidad de invención quizá no ha tenido semejanza en la historia de la Música sino en el genio de Monteverde. Este, en los albores del Barroco; Mussorgsky en las postrimerías del Romanticismo.

La armonía de Mussorgsky está llena de rasgos originales que un momento pudieron parecer anárquicos. Entre los más singulares cuentan su gusto por los enlaces de acordes en posición directa; su empleo de las pedales interiores; sucesiones de acordes de novena, undécima y decimotercia; las alteraciones a que somete a los mismos, sin preparación ni resoluciones; sus sucesiones cromáticas internas, que inducen a tan sorprendentes como impensadas perspectivas. Cada caso parece sugerido a Mussorgsky menos por el valor armónico en sí mismo que por una razón procedente del sentido melódico, con sus inclinaciones modales, lo cual da fuerza y sentido lógico a aquellas "licencias", que el oído del auditor no necesita que se le justifiquen con otros argumentos. El carácter modal conduce a Mussorgsky a fórmulas cadenciales de una originalidad que parece personal, y es, justamente, nacional. Así tiene su recitativo una modulación que le es propia. Aunque Mussorgsky la hallase, en principio, en Dargomijsky, conduce a soluciones nuevas. Melódicamente, la conducción es diatónica, de preferencia; pero la marcha interior de la armonía sugiere modulaciones que introducen un constante cambio de color por debajo del llano nivel de la superficie. Las relaciones tonales en terceras, a las que se aludió en capítulos anteriores y que tan decisivamente entran en la construcción tonal romántica se convierten en Rimsky en mera fórmula. Mussorgsky no siente hacia ellas la misma simpatía, sino que prefiere como Chopin, las modulaciones a la segunda inferior o superior. Los intervalos "románticos" como la quinta aumentada, aparecen en algún momento de señalado efecto que Mussorgsky extiende con sentido modulatorio. Mussorgsky era finamente sensible para estos cambios de color tonal. El estudio de sus partituras desde este punto de vista es fructífero, denunciando aspectos "modernos" de su sensibilidad que un músico de nuestros días puede recoger mejor que sus contemporáneos. Rimsky inclusive. La originalidad rítmica de Mussorgsky es lo que pone todo ello en movimiento, le da vida, palpitación, y sostiene en pie una construcción melódica que prefiere los motivos breves, yuxtapuestos, a la gran línea, generalmente en correspondencia con la prosodia del texto ruso.[12]

Junto a la personalidad de Mussorgsky, la de Peter Ilitch Tchaikowsky* constituye el otro eje de la elipse en cuya curva se mueve esta etapa del arte nacional ruso. Tchaikowsky no fué un compositor "nacionalista", pero es tan nacional como cualquiera de ellos, aunque estos profesasen un odio santo a los occidentales y Tchaikowsky pensase de una manera enteramente opuesta. Unos años más joven que los músicos acabados de mencionar, pues que nació en 1840 (en Votinsk, departamento de Viatka), Tchaikowsky era hijo de un inspector de minas en cuya familia no había aparecido ningún brote musical. Se dice que su "gouvernante", una joven francesa, inclinaba al niño hacia la literatura, en un ambiente casero poco aireado, parecido al de la casa maternal de Borodin. Como el piano figuraba en calidad de "clase de adorno" en una persona bien educada de la burguesía rusa (o de la de los demás países europeos, España incluso) se puso a Peter Ilitch una profesora que, a los siete años, le dió las primeras lecciones. El resultado fué superior a lo normal y cuando la familia se trasladó a San Petersburgo, en 1850, se dió a Tchaikowsky un profesor serio, Philipof, sin que sus progresos hiciesen pensar a la familia otra cosa sino que el muchacho continuase los estudios habituales, haciéndolo ingresar a los diez años en la Escuela de Jurisprudencia, sin abandonar por eso el piano. A los veinte años era el joven elegante que, como sus colegas que hemos visto, improvisaba valses y mazurkas en los salones burgueses. Pero el año 1861 es decisivo en la vida rusa. Nicolás Zaremba inaugura sus cursos en la Sociedad Rusa de Música, convertida años después en Conservatorio. Tchaikowsky, que había asistido a los primeros, simultaneándolos con sus estudios de Derecho, abandona estos para consagrarse decisivamente a los musicales. La situación económica de la familia, en donde faltaba la madre desde hacía algunos años, era mediocre. El talento de Peter Ilitch iba afirmándose, por lo cual Antón Rubinstein, su maestro, le proporcionó algunas clases particulares que le ayudaban a llevar una vida sumamente modesta, mientras continuaba sus estudios en el Conservatorio. Zaremba le enseñaba Contrapunto y el análisis de las modalidades eclesiásticas de la iglesia rusa; con Rubinstein estudiaba Composición y Orquestación. Tchaikowsky se quejaba de su maestro porque sólo le mostraba frialdad y rechazaba sus composiciones que en Moscú despertaban entusiasmo. Así ocurre que cuando termina su aprendizaje en 1865 y cuando Nicolás Rubinstein, el hermano de Antón, abre un Conservatorio en Moscú, Tchaikowsky ingrese en él como profesor de Armonía. Un par de años más tarde Tchaikowsky volvió a Petrogrado encontrándose por primera vez con el grupo de Balakiref. Una sinfonía de Tchaikowsky (la segunda) basada en temas de la Pequeña Rusia parece reflejar este contacto, mientras que dos páginas de un romanticismo berlioziano,

* A veces se ortografía este nombre como Chaikovsky, siguiendo el modelo italiano "Ciaikovski" que no parece justificado imitar en castellano.

Romeo y Julieta y *La Tempestad* hacen ver que no quiere romper sus amarras con el Occidente, aunque guarde un contacto cordial con el grupo nacionalista, pues que *La Tempestad* está dedicada a Stasof, su panegirista oficial. De cualquier modo, Tchaikowsky no se dejó incluir en el grupo. Reclamó su independencia y, personalmente, dejó ver su escasa simpatía hacia las personas, con no más amistosos comentarios hacia sus obras, según se lo escribe a Madama von Meck, su futura ninfa Egeria y su providente administradora de por vida. Tchaikowsky comienza a interesarse por el teatro. Comienza una ópera sobre la historia de *El Voyevode,* argumento sin duda nacional, pero cuya composición no entendía Tchaikowsky que tuviera que basarse en el idioma folklórico, sino que, resucitando las teorías de Serof, pensaba posible combinar algún rasgo de color local con una técnica occidental; no precisamente alemana, sino francesa, en un tipo de "gran ópera" al gusto parisiense. Este criterio le buscó dos conflictos, uno con los nacionalistas; otro, con los no nacionalistas, que solamente concebían como digna de admiración la música alemana. El modelo de Berlioz sin duda no era el más oportuno dentro del terreno teatral, pero sí podía serlo en el sinfónico. La doble carrera de Tchaikowsky comienza entonces; en este aspecto, dentro de un romanticismo que lleva a sus últimos extremos la corriente de la sinfonía dramática y la fantasía sinfónica; por otro lado, su teatro, para el que Tchaikowsky encuentra una fórmula personal, ni nacionalista ni occidentalista, pero de alta eficacia. De sus primeras óperas: *Voievode* y *Undine,* Tchaikowsky solo conservó algún trozo que empleó en obras posteriores. Las que siguen inmediatamente tienen un valor escaso; pero en 1881, el año de la muerte de Mussorgsky, aparece la primera ópera de gran importancia en la producción de Tchaikowsky, que es *Eugenio Onieguin,* sobre una novela de Pushkin, (terminada en 1878 y representada privadamente en 1879), a la que sigue en orden de importancia *La Dame de Pique* ("Pikoraja Dama") para la cual Modesto Tchaikowsky, el hermano y primer biógrafo del músico, arregló la novela de Pushkin de ese título. Esta obra, que, como la anterior, siguen representándose en los escenarios rusos, se estrenó en diciembre de 1890. Después siguen ballets de una música poco relevante y la música de escena para el *Hamlet.*

Entre *El Voievoda* op. 3 y *Eugenio Onieguin* op. 24, Tchaikowsky realizó la primera mitad de sus composiciones orquestales hasta la altura del *Capricho italiano,* y de la overtura *1812,* ambas de 1880. En este grupo se incluyen las cuatro primeras sinfonías, de las cuales la cuarta, en *fa menor,* op. 36, es de 1876. La quinta en *mi menor* no llega hasta 1888. La última, la *Sinfonía Patética* en *si menor,* op. 74, y el tercer Concierto para piano en *mi menor,* op. 75 son de 1893, al año de la muerte del músico. De sus dos obras del tipo poemático más fogoso, *Francesca de Rimini* op. 32, pertenece al primer grupo orquestal, en 1876; la overtura-fantasía *Romeo y Julieta,* al segundo, en 1870. No sería fácil hablar de dos épocas en la creación sinfónica de Tchaikowsky,

conforme la hay señalada entre las primeras óperas hasta *Eugenio Onieguin* y *La Dame de Pique*. La imaginación orquestal de Tchaikowsky, ferviente y fogosa, se produce así en el curso de su carrera si el género solicita este aspecto de la inspiración. O de un modo convencional, sin grandes relieves, cuando la música es música de encargo. En una ocasión decía Tchaikowsky en su famoso "Diario": "Trabajado sin inspiración, aunque con buen resultado". A este plano de música de oficio pertenece un inmenso número de obras de todos los compositores. Debe aplaudirse a Tchikowsky por su sinceridad. Del resto de su producción apenas hay que mencionar alguna obra de cámara sino el tan repetido Cuarteto en *re mayor* op. 11; pero por mucho que se haya abusado de él y de su famoso Andante, la obra es de primer rango entre las de su clase en la época actual y no podría tratársela desdeñosamente. Entre sus canciones hay muchas de fina e intensa belleza; otras caen en el género "salonmusik", que ya había inundado la Europa post-romántica, y abarcan desde 1869, el año del *Voievode*, hasta 1893, el año final.

Tchaikowsky había adquirido con su introspección una técnica soberbia; realmente la técnica más sólida que puede encontrarse entre toda la música rusa, incluyendo, en un aspecto a Scriabin; en otro, a Rimsky. Tchaikowsky es el único gran compositor europeo contemporáneo de Brahms y de César Franck. Si el género de su melodismo, su sensibilidad o sentimentalismo inclusive, están al alcance de las grandes masas de público ello va de par con la extensión "social" adquirida por el concierto sinfónico y realizan así, en las últimas décadas del siglo, lo que el sinfonismo beethoveniano había realizado en las primeras. Beethoven y Tchaikowsky son los dos polos del sinfonismo romántico: uno, en sus comienzos; el otro, en sus postrimerías. Pero si puede hablarse de un músico en quien la función de la sinfonía de Beethoven se realiza plenamente no es ni en Brahms, que enfoca la forma sin el espíritu, ni en Franck, que se le acerca mucho más, aunque se mueve dentro de un ámbito excesivamente estrecho, ni menos de los continuadores post-románticos del sinfonismo suelto de forma, como Bruckner, o del sinfonismo poemático berliozista, como Mahler, sino justamente de Tchaikowsky, desigual, genial o trivial; músico de oficio y de beneficio o músico soberbiamente inspirado; hombre sin refinamientos aristocráticos en su música, pero de una capacidad de sentimiento popular que le acerca a la masa sin hacer por eso de él un hombre del pueblo. Tchaikowsky era un solitario lleno de puntos flacos. En su soledad, cada uno de sus defectos se convertía en una fuerza lírica, de manera que sus debilidades de hombre fueron sus genialidades de músico: así concibió el Romanticismo al prototipo de sus artistas. No es poco, haber realizado ese modelo al que nadie se acercó tanto como Beethoven y, tras de él, Tchaikowsky. El siglo XIX se cierra con él. No es mérito pequeño haber sabido estar a la altura de una misión semejante.

De su coetáneo y paisano Nicolás Rimsky Korsakof puede decirse que abre el siglo nuevo: tampoco es flojo menester; pero si inventó mucho, su demérito consiste en haberlo "standardizado" en demasía. En este sentido, su Tratado de Orquestación, tan excelente como es, ha causado menos beneficios que el de Berlioz, porque este dejaba casi todo a la iniciativa del neófito, y Rimsky se lo da todo hecho. Su imaginación, de un literatismo demasiado "bon marché" es, cuando rusa, ya conocida por sus antecesores; cuando española o arabesca, demasiado formularia. El mérito principal de Rimsky está en su claridad; en haber formulado una gramática del idioma ruso musical nacionalista; mas con el riesgo de hacer de ella una gramática al uso de todos los no-rusos, conforme Wagner lo hizo con el wagnerismo y Debussy, después, con el debussysmo. Es el peligro de lo demasiado bien hecho; de lo demasiado puntual y repetido: la fórmula acecha; tras de ella, lo académico; la imitación, que es lo que enfría y detiene la marcha del arte.

Nicolás Rimsky Korsakof era cuatro años más joven que Tchaikowsky, nacido en 1844 en Tickvin, gobierno de Novgorod. Según hemos visto que era de norma en la sociedad burguesa del centro del siglo en Rusia, Nicolás Andreievich comenzó sus estudios musicales en la casa paterna, en cuyo estado campesino sostenía su padre un grupo de cuatro músicos judíos que alegraban las largas noches y acompañaban la danza. El pequeño escuchaba atentamente su concierto y cuando a los seis años se le dió un maestro de piano sus progresos fueron rápidos; a los nueve, hacía algún ensayo de composición. La familia era aristocrática. Un hijo de buena familia debía ingresar en el ejército o la marina. Nicolás fué destinado a este cuerpo, en cuya escuela oficial ingresó en 1856, para no abandonarla hasta 1862. La música no quedaba enteramente olvidada; siempre había las vacaciones dominicales para estudiar algo el piano y el violoncello. En los salones del buen tono medio de aquella sociedad petersburguesa hizo el indefectible encuentro con Balakiref, en 1861. La semilla quedó en el surco. De momento había que continuar la carrera de oficial de Marina. Después, ya se vería.

Un crucero marítimo que duró tres años, entre 1862 y 65 fué muy útil para formar la personalidad moral de Rimsky. En ese largo viaje vió muchos países, España entre ellos, de lo cual dejó constancia en sus "Memorias" *(Mi vida musical,* 1923). En los forzados ocios termina su primera sinfonía. Cuando regresa al país, su vocación está decidida. El buen éxito de la obra, estrenada por Balakiref en uno de sus conciertos de la Escuela Libre de Música, en Petrogrado, a fines de 1865, fué el espolazo final. En seguida viene su primer poema, *Sadko,* en 1867; después, su primera ópera, *La Psikovitiana* o sea "La muchacha de Pskov". En 1871 se le ofrece un puesto en el Conservatorio. Debía enseñar Composición e Instrumentación. Rimsky cuenta en las Memorias aludidas que su ciencia era poca y que su intuición, puesta a recaudo en sus obras musicales, no poseía la cantidad necesaria de virtudes pedagógicas

para que pudiese ser trasmitida a sus discípulos. Precisaba estudiar; Rimsky estudió. Pronto fué un maestro formidable que, en la sutil labor de la orquesta, no tuvo rival en su país. En 1873 abandona definitivamente su puesto en la Marina y su carrera musical prosigue con intensidad y triunfos constantes, en medio de una producción abundante, siempre fresca, incitante, llena de brillo y atractivo. Desde 1874, en que sustituye a Balakiref en la dirección de los conciertos sinfónicos de la Escuela Libre, hasta 1881, continúa en esa labor, que simultanea con la dirección de los Conciertos Sinfónicos Rusos, en cuyas sesiones pudo presentar a casi toda la joven generación que había salido de sus aulas, Liadof, Gretchaninof, Hipolitof-Ivanof, Glazunof y otros muchos más de las aulas vecinas. Fecunda labor que da cuerpo a la música rusa de la época actual.

En su indiscutible nacionalismo, Rimsky no prescindía de ningún procedimiento o fórmula occidental que pudiera serle útil. No era un "escita" a lo Mussorgsky ni un occidentalista como Tchaikowsky, sino que hacía compatible lo oriental con lo europeo, y si utilizaba el leit-motif, este podría tener un carácter oriental que no procedía siempre del folklore ruso, sino que pudo encontrarlo en la colección de "ghernatas" argelinas de Yafil y Rouanet, tratándolo con la misma seguridad de mano con que manejaba los temas españoles auténticos, según lo hace en el *Capricho Español*, o los temas de la iglesia vernácula en la overtura sobre *La Gran Pascua Rusa*, o los servios en la *Fantasía Servia* op. 6, de 1867. Generoso hasta el límite con sus compañeros, los ayuda como puede y como cree hacerlo mejor, aunque hayan podido reprochársele algunos excesos de celo, señaladamente el caso del *Boris*. Incluso *El convidado de piedra* de Dargomijsky fué terminado por Rimsky en detalles orquestales; otros retoques hay en *El Príncipe Igor* y en *La Khovantchina*, según se ha dicho. Obras como el *Cuento fantástico* de 1866, se incluyen en el género imaginativo de *Russlan* y las *Baba-Yagas*. Pero desde *Sadko* a *Antar*, *Scheherezada* y las suites de *El Zar Saltan* y *El Gallo de oro* pertenecen al tipo orientalista que mayor sugestión produjo en la Europa occidental de fines del siglo y de las primeras décadas del actual, a excepción de Alemania, donde la música de Rimsky pesaba poco en las preferencias del público tudesco. Desde *La Psikovitiana*, estrenada en su versión original en 1873, hasta *El Gallo de Oro*, de 1910, han pasado cerca de cuarenta años: el plazo de una nueva generación. Quince óperas han desfilado entre tanto por los escenarios rusos y, algunas han conocido los extranjeros. Tres sinfonías, suites y fantasías, a más de las piezas sueltas de género que el concierto sinfónico necesitaba en las últimas etapas del siglo para completar sus programas, junto a las overturas y sinfonías grandes. Alguna música de cámara no tuvo buena acogida, frente al gusto tan vivo despertado por sus pinturas orquestales. De la misma manera el *Tratado práctico de Armonía* (1893) destaca poco junto a sus *Principios de Orquestación* (1913), por más que sea claro y sucinto.

En cambio, en sus abundantes canciones hay páginas muy gustosas, frescas y llenas de color, a la vez que son de buena efectividad vocal. Con ellas, algunos coros, que merecen escucharse más frecuentemente de lo que lo son en nuestros países.

Tras de Rimsky viene la generación nueva. Es ya el nuevo siglo.

La ópera nacionalista tiene en Bohemia su más viva expresión por el mismo tiempo que los "hombres del 60" levantan en Rusia su bandera. La inquietud política que hacía de los bohemios unos súbditos descontentos del imperio austro-húngaro era, entonces ya, asunto muy viejo, porque estos países de la Europa Central padecían, tradicionalmente, del contacto con sus vecinos a lo largo de toda la historia de Europa. Las querellas más recientes datan de la época de la Guerra de treinta años, en la primera mitad del siglo XVII (1618-48) que terminó con la paz de Westfalia; para los bohemios, la paz de los sepulcros, porque los protestantes de es país, que desde el comienzo de la guerra habían defendido sus puntos de vista en materia de fe tirando por el balcón a los llamados administradores católicos (la "defenestración de Praga", en la que, por otra parte no se pasó de alguna costilla o pierna rota), quedaron privados per sécula de todo derecho, a diferencia de otros estados evangélicos a quienes se permitió volver al viejo estado de cosas. Dos siglos después, la revolución "liberal" de 1848 agita profundamente las conciencias bohemias y uno de sus artistas, notable ya, Bedrich Smetana, recibirá las consecuencias más directas. Años más tarde, en junio de 1866, los prusianos invaden Bohemia, bajo Guillermo I y von Moltke, cuyos tiros iban dirigidos contra Viena. La guerra no es larga. En agosto se firma la paz de Praga y Smetana estrena su ópera más celebrada, "La Novia Vendida", *(Prodana Nevesta)*, en el Teatro Nacional, que provisionalmente se había inaugurado cuatro años antes *(Prozatímní Divadlo)*.

Bedrich (Federico) Smetana había nacido en 1824, en la década anterior a los rusos del grupo nacionalista. Su familia trabajaba en la producción nacional, que es la cerveza; pero se dice en el país que cuando un niño nace se le presenta un pan (o un bock, sin duda) y un violín. El pequeño Bedrich eligió el violín, con tanto conocimiento de causa que a los cinco años tocaba su parte en un cuarteto de Haydn. Pianista, también, tocaba en público a los seis; a los ocho escribía pequeñas composiciones: una naturaleza musical indudable. Según era de tradición, cuando el muchacho maduró sus talentos entró al servicio de un magnate, el conde Leopoldo Thun, cuya familia pasaba bastante tiempo en Praga, con lo cual Smetana tenía oportunidad de conocer la mejor música que se hacía en la capital. El músico, que escribió su propia biografía, cuenta que las influencias predominantes sobre él en este momento eran la de Liszt y Berlioz. Si la primera no fué lejos en el dominio

del piano, ambas decidieron, dentro del de la orquesta, el arte de Smetana, la ópera aparte, cuyo nacionalismo, una vez que llegase, no sería distinto, salvo el color local, del de la ópera romántica alemana.

Su actividad como músico familiar de los Thun no fué larga, porque el año 1848 trae la revolución, fracasada allí como en todas partes, y solo sirve para agravar la situación política. Smetana era entonces un joven de veinticuatro años, partidario ardoroso de la libertad de su país; compone obras vehementes para la legión estudiantil, cierta *Overtura Solemne* que se encuentra demasiado ardorosa; la policía lo señala como sospechoso y el conde Thun le da su licencia ilimitada. Hay, sin embargo, un húngaro generoso que vendrá en su remedio. Franz Liszt ayudó al joven checo a abrir una academia en Praga. Clara Schumann muestra aprecio hacia sus composiciones para piano, que hojea en una visita a Praga como "recitalista"; pero todo ello no servía sino para que las autoridades austríacas aumentasen su desconfianza hacia los artistas jóvenes y destacados como Smetana; de manera que, en cuanto se presenta la ocasión, abandona la patria, el corazón acongojado, la mente llena de canciones populares.

Una entidad de Gotemburgo, en la Suecia occidental, le ofrece su dirección y Smetana marcha allá en 1856 para residir durante cinco años, en los cuales escribe poemas sinfónicos según el patrón lisztiano, inspirados en asuntos que nada tienen que ver con Bohemia, sino que se incluyen dentro del Romanticismo shakespiriano *(Richard III)* y schilleriano *(El campo de Wallenstein)*. Sus asuntos no le sugieren el deseo de emplear melodías nacionales. Una tragedia, *Hakon Jarl*, de un poeta danés ya entonces olvidado, donde se narran las peripecias entre el débil rey Olaf y el usurpador pagano Hakon, entran dentro del teatro histórico medievalista del tiempo romántico, para la mayor gloria de los auditores escandinavos de Smetana... que no escucharon esas obras hasta que su autor se decidió a estrenarlas en Praga. Lo que Smetana hacía en honor de sus patronos suecos fué darles a conocer la música en trance de mayores novedades en el momento, desde Mendelssohn a Liszt y Wagner, junto a los clásicos, por supuesto.

Austria había seguido peleando contra los italianos después de las conmociones del 48. Diez años después, las cosas van mal para los austríacos que, en 1859 tienen que ceder la Lombardía a Napoleón III, aunque los asuntos italianos no marchan a gusto de los emperadores, porque Garibaldi está a la vista. El prestigio imperial austro-húngaro decae por el momento y la mano de hierro afloja un poco en Bohemia. Smetana decide regresar a la patria. En 1862 una suscripción popular logra levantar, en su modesta provisionalidad, un teatro nacional. Se va a cantar en checo, pero todavía en las Universidades se tardará en poder hablar el idioma nacional, pues que solo comienzan a permitirse lecturas y conferencias en checo en la Universidad de Praga en el año 1881. Otras sociedades musicales nacen, junto a aquella; una, de carácter

coral; otra, más amplia, la "Umelécka Beseda", o Sociedad de los Artistas, funcionaba aún antes de la guerra pasada y era un centro de música tradicional bohemia, a la par que vivero de los modernismos de último momento. En la época de Smetana, el modernismo consistía en combatir al estrellato en las óperas italianas y en afirmar la llana naturalidad del teatro de costumbres, con su música adecuada, que no se quería limitar tan solo al auditor del país, sino que ambicionaba salir fuera de las fronteras, con lo que ya entonces comenzó a hablarse de "música nacional, pero de carácter universal". En 1863 Smetana tiene preparada la primera de sus óperas nacionales: *Los Brandemburgueses en Bohemia,* no sin cierto parecido con la historia de Boris Godunof. La obra se estrena en 1866, al mismo tiempo que *La novia vendida,* cuyo triunfo, esta vez real, eclipsó el un tanto artificial con que se acogió aquella obra, en la cual ni Smetana ni su libretista estaban seguros de su arte respectivo. *La novia vendida* ha sobrevivido a todas las producciones de Smetana y se canta con cierta frecuencia fuera de su país; a un auditor español, el efecto que esa agradable obrita puede producirle es el de una zarzuela a la española; quizá un poco mejor trabajada en su tejido armónico e instrumental, aunque no más que los buenos ejemplos del género, de los que se hablará a seguida.

Dalibor, inaugura en 1868 el teatro nacional checo, construído con ánimo de permanencia: es el "Narodni Divadlo" donde los auditores extranjeros reunidos en Praga en congresos de música internacional eran obsequiados recientemente con todas las producciones líricas de Smetana.[13] El cuento semipopular de esa ópera era, en *Libusa,* de un vivo sentido político. Smetana no la entendía como ópera propiamente dicha, sino como un "cuadro festival", destinado a levantar el patriotismo bohemio allá donde se representase. Libusa fué la fundadora de Praga y su historia es la de los sufrimientos de la nación checa. Su representación ocurre en 1881, coincidiendo con el movimiento a favor del idioma checo como oficial en la enseñanza. Llevaba escrita la obra varios años y la siguieron otras más: *Las dos viudas, El beso, El secreto,* entre 1872, fecha de composición de la primera, a 1878, fecha de la última; dos, en un tono de ópera cómica a la francesa, la tercera más a gusto del patetismo romántico, y todas ellas en un ambiente pintoresco nacional. Después del estreno de *Libusa* viene *El muro del diablo,* que Smetana termina en 1882, en medio de un estado físico constantemente empeorado desde la composición de *El beso,* de tal modo que la última obra, *Viola,* queda sin terminar.

El color nacional en un terreno de música sinfónica no ocurre en Smetana hasta su regreso al país, después del romanticismo de *Wallenstein.* La idea de Smetana es dar al poema sinfónico lisztiano un color orquestal y temático que encontraba en composiciones a la rusa o a la española, desde Glinka. Seis grandes cuadros pintarán el país bohemio en vastos frescos que llevarán el título general de *Má Vlast.* "Mi País", cuya composición ocupa cinco años a Smetana (desde 1874 a 1879). Varios de ellos, especialmente los titulados

Vltava (el río Moldava) y *Por los campos y valles de Bohemia* se escuchan todavía en los conciertos sinfónicos. Un *Carnaval de Praga* cierra en 1883 la producción del gran artista. Sus composiciones para piano mezclan las páginas de un romanticismo de salón a otras de color popular y a las "piezas características". Un regusto de Schumann o de Liszt y rasgos técnicos sobre todo de este último se presentan acá y allá en esas piezas. Entre abundantes páginas vocales, que llegan hasta 1879, algunas tienen el carácter de la balada romántica; otras, el del lied de este período: las escritas para coros, varias de ellas con orquesta, son las que acusan un color nacional más fácilmente perceptible. En un tono menor, un perfume popular matiza el suave romanticismo confidente de la música de cámara de Smetana, muy corta en obras, pero de fino sesgo, escritura distinguida e inspiración amable: tal el Cuarteto en *mi menor*, de 1876, muy conocido bajo su título de *De mi vida.*[14]

Lo que en Smetana aparece en flor, madura en su continuador y discípulo Antonín Dvorak. Al confirmarse las tendencias, se fortalece también la técnica, que en Dvorak es robusta, firme, un tanto monótona en sus procedimientos y en el giro de su inspiración, lo cual no impide que ese músico sea una de las figuras más destacadas de la música centro europea en el último tercio del siglo pasado. Nacido en un pueblecito a orillas del Moldava, cerca de Praga, en 1841, Dvorak, cuyos viajes le dieron una reputación internacional en su época de plena producción, vivió entrado nuestro siglo, hasta 1904. Era de origen humilde como Smetana, hijo como él de industriales modestos y, como aquél, mostró muy niño sus cualidades musicales. En un albergue que el padre sostenía había una banda para amenizar los días de fiesta. Una de esas bandas tan típicas en toda la Europa central y sobre todo en el país de Dvorak, que así aprendió, prácticamente, los elementos de una música fuertemente impregnada del color local. Como niño de coro, aprendía en la parroquia cómo era la gran música de otros tiempos. Hasta los doce años Dvorak no sabía hablar alemán, lo que le hubiera incapacitado para andar por el mundo, en su tiempo. Sale de la aldea y aprende esa lengua y la música. Su maestro, Antonín Liehmann era un hombre del momento: entusiasta, patriota, músico capaz que adoraba la música del país y conocía la del dominador. El nombre de Antonín es corriente en Bohemia. Antonín Apt era el director de una orquesta en la que Antonín Dvorak entra como violinista. En ella se tocaba la música romántica de reciente hechura; Schumann y Wagner eran sus dioses mayores. Dvorak vive precariamente, porque aunque la carnicería del padre es mejor negocio, le atrae más el comercio con las musas. En otra orquesta entra en calidad de viola. Por fin ingresa en la que dirige Smetana en el Teatro Nacional Checo.

Sus primeras obras datan de entonces, entre ellas dos óperas y muchas composiciones sinfónicas. Tienen fuerza, vida potente, poca personalidad. Su triunfo viene en 1873 con el *Himno* que extrae de un poema célebre de V.

Halek, "Los herederos de la Montaña Blanca", gesta heroica del país sojuzgado por sus vecinos prepotentes. Las primeras obras de Dvorak que ven la luz de la imprenta son canciones y baladas de un aire romántico inconfundible; con ellas vienen melodías nacionales y aún de países próximos, como Servia. En la oposición de carácter que presentan dos motivos populares, la "Dumka" y la "Furiant", Dvorak halla un procedimiento fecundo para dar forma coherente a composiciones basadas en el idioma popular nacional. En seguida vienen las óperas; óperas cómicas para comenzar *(El rey y el collar,* 1874, *Los rústicos con cabeza de cerdo,* escrita el mismo año, pero solamente representada en 1881). Un *Alfred* de 1870 había sido el primer intento de Dvorak en la ópera seria, pero quedó postergado. *Vanda* es su primera ópera trágica, en cinco actos, que Dvorak escribe en 1875 y se representa al año siguiente. De las diez producciones escénicas de Dvorak solamente se representa hoy, incluso en su propio país, una *Rusalka* (Praga, 1911, Barcelona-Madrid 1924) que viene a basarse en el mismo argumento que su homónima en Rusia y que, como género de inspiración, de escritura, de orquestación y de sistema de canto se acerca más a la ópera romántica alemana de Marschner y colegas que no a un teatro nacional propiamente dicho, por muy nacionales que sean los acentos que en ella puedan encontrar sus compatriotas. Los caracteres son blandos y apenas definidos por la música; la obra es débil; apenas se sostiene en escena y difícilmente mantiene despierto el interés.

No es en el dominio del teatro donde Dvorak adquirió su celebridad, sino como compositor de abundante música de cámara y de sinfonías, de las cuales una a lo menos ha conquistado la inmortalidad (así como un cuarteto y un quinteto) por el hecho (aparte de su sólida manufactura y de su intrínseca belleza) de aplicar Dvorak a su composición el sistema nacional, solo que con los temas de los negros americanos, que escuchaba en los Estados Unidos por los años, desde 1892,[15] en que fué nombrado director del Conservatorio de Música de Nueva York, recientemente fundado, hasta que reanuda sus trabajos en el Conservatorio de Praga, como profesor de Composición, en 1901. La Sinfonía en *mi menor* op. 95, conocida bajo el nombre de *From the New World,* el Cuarteto en *Fa mayor,* op. 96 y el Quinteto en *mi bemol* op. 97, de 1892-93 son las obras donde el canto nostálgico de los "spirituals" negros se deja sentir inequívocamente, bien que el hecho haya sido discutido por los "especialistas",[16] aunque no se haya podido negar su efecto agradable, aún más acentuado que cuando Dvorak alude a los cantos y danzas de su patria, sin duda característicos, aunque no tanto como los temas negros. Dvorak no siente en uno u otro caso la menor coerción para tratar de una manera rigurosamente ortodoxa el material nacional. Con ello, su eclecticismo se muestra de una manera acabada. Dos caminos cabe seguir y los músicos norteamericanos posteriores a Dvorak no dejarán de recorrerlos: emplear ese material dentro de la técnica académica o buscar formas nuevas donde el canto

popular americano, indio, negro, o de otra suerte, pueda acendrar sus cualidades emocionales y de carácter. Esta historia es la de la música contemporánea en Norte América y cae ya fuera del volumen presente.

Para cerrar el párrafo referente al teatro nacional bohemio mencionaré al músico que con los dos anteriores se levanta como figura destacada en ese país: Leos Janacek. músico moravo, nacido en 1854, diez años después de Rimsky-Korsakof; es decir, que la obra de Janacek, que comienza con un "melodrama" basado en el poema de Lermontof *Smort* (La Muerte), (hacia 1875), se desarrolla solamente una vez cerrado el ciclo del nacionalismo ruso inicial.[17] La obra capital de Janacek es la ópera *Jenufa,* estrenada en la ciudad natal del músico, en Brno, el año 1904. Cuando llega a Praga, doce años después, el nombre de Janacek se afirma como el del compositor nacional de más alta talla después de los dos checos que le antecedieron. *Jenufa* es una obra "realista"; casi puede decirse "verista", por la fuerza de sus pasiones desencadenadas. Los caracteres están trazados con firmeza; el estilo de canto, natural, tiene fuerza y congruencia con ese propósito realista. El tejido armónico es rico y está lleno de detalles interesantes armónicamente y por lo que al ritmo se refiere, que Janacek cuida en extremo. Su orquesta tiene vivacidad; sabe ser pintoresca, amablemente descriptiva del ambiente rústico en una casa de trabajadores; sin embargo, tiene potencia dramática, en tonos de gran violencia cuando el episodio lo requiere. Sin duda es *Jenufa* una de las obras más recientes donde el carácter nacional se une al pasional de la ópera italiana contemporánea, pero es difícil que alcance popularidad en otros países fuera del suyo, a lo menos sin un fuerte retoque del argumento.

Otras composiciones de Janacek merecen ser conocidas fuera del país checoeslovaco: así sus obras corales, en las que Janacek prefiere las voces iguales. Fuertemente basadas en la música religiosa del país, Janacek trabajó este aspecto de la música tradicional con Pavel Krizkovsky, (1820-1885) músico de la Silesia bohemia a quien se considera como el real precursor de Smetana; fraile agustino que se dedicó a recoger cantos populares de la región morava y con quien el estudio del folklore de esa región tiene ya un aspecto sólidamente científico. En 1865 Janacek formaba parte del coro del convento de frailes agustinos de Brno; las enseñanzas allí recibidas, con su carácter nacional-tradicional fuertemente acentuado formaron uno de los cimientos de su arte posterior. Más tarde, ya a los veinticinco años, entró en el Conservatorio de Leipzig, donde continuó estudiando la composición en las clases de Reinecke. En su música coral Janacek cultivó un aspecto interesante, que es una especie de "balada coral", o sea una historia desarrollada en varios trozos de esta índole. Las baladas del poeta de Silesia Peter Bezruc le proporcionan la base literaria, de intenso color nacional y romántico, no sin un acento político. El tratamiento de la nueva escritura vocal para los coros es de notoria originalidad en Janacek y su estudio podría ser de provecho en países en los

cuales este modo de arte apenas se practica. Algunos compositores jóvenes norteamericanos como Roy Harris acaso hayan sido los primeros en asomarse a estas obras de Janacek y el resultado ha sido fecundo. Del carácter acusadamente moderno del arte de este músico dará idea el reproche que le han hecho críticos locales por hacer música "cinematográfica".[18] El número de composiciones de Janacek para grupos de cámara u orquesta es pequeño. Su inspiración es frecuentemente elegíaca; modesta y delicada, merece más frecuentes audiciones, ya que su técnica es firme, original y la personalidad atractiva. Janacek fué profesor de Composición en la escuela oficial de Brno hasta algunos años antes de su muerte, en 1928.

NOTAS

[1] Igor STRAWINSKY, *Poétique Musicale sour forme de six leçons,* Cambridge, Mass., 1942, p. 63.

[2] Sigfrid Wilhelm Dehn (Altona, 1799-Berlín, 1858) fué uno de los musicólogos alemanes más notables de la primera mitad del siglo pasado. Editó alrededor de 500 motetes de Orlando Lasso; catalogó la Biblioteca Real de Berlín, donde encontró numerosos manuscritos de suma importancia, principalmente con referencia a la familia Bach, entre ellos los seis Conciertos de Brandeburgo, que Dehn publicó. También colaboró en varios volúmenes de la *Sammlung älterer Musik aus dem* XVI. *und* XVII. *Jahrh.* Dehn escribió varias obras didácticas sobre armonía, contrapunto y fuga.

[3] El año 1845 es el del segundo viaje de Berlioz a Alemania, Austria, Bohemia y Hungría, de lo cual Berlioz dejó constancia en su diario recogiendo las cartas que desde esos países dirigió a M. Humbert Ferrand, de *Le Journal des Débats.* En el curso de su viaje a Rusia en 1847, Berlioz presenció en Moscú una representación de *La vida por el Zar,* en un inmenso teatro vacío y con una representación muy imperfecta. Es la única mención que Berlioz hace de Glinka en sus Memorias (cap. LXXI). El folletón de Berlioz sobre Glinka se incluye en su volumen titulado *Les musiciens et la Musique,* París, 1903, p. 205. También escribió Berlioz un artículo sobre el músico ruso que se publicó en la *Gazette Musicale,* París, 1846.

[4] MITJANA, "Hist. de la Mus.", *Enc. du Cons. de Paris,* p. 2389. PEDRELL, *Cancionero Musical popular español,* Valls, 1929, vol. II, apéndice III: "Glinka en Granada".

[5] Rosa NEWMARCH, *The Russian Opera,* Londres, 1914.

[6] La relación de la primera visita a Rusia de Berlioz se narra en el cap. LXXI de sus Memorias, que solamente alcanzan al año 1864. Berlioz hizo su segundo viaje, viejo y agotado, en 1867 por invitación de la Gran Duquesa Helena. Dirigió seis conciertos en San Petersburgo, uno de ellos de sus propias obras, dando otros dos en Moscú ante un auditorio de diez mil personas. Muy cansado, regresó a París para marchar a Niza en marzo de 1868, donde sufrió un ataque de congestión cerebral que le repitió pocos días después. Al regresar a París, Berlioz comprendió que su fin estaba próximo.

[7] Alexander Nicolaevitch Serof escribió varias óperas, la primera de ellas una *Judith,* terminada en 1862, que Wagner examinó en su visita a San Petersburgo en 1863, elogiando su orquestación. La obra se estrenó en esa temporada, dejando ver con claridad la influencia de las primeras obras de Wagner y algunas reminiscencias de Meyerbeer, junto a un

gran sentido del color pintoresco. En su ópera de 1865, *Rogneda,* las influencias anteriores desaparecieron casi. Su éxito fué extraordinario, pero Tschaikowsky se expresó muy duramente acerca de esa obra.

[8] En su artículo "Victor Hartmann and Modeste Mussorgsky", Alfred FRANKENSTEIN *(Musical Quaterly,* Nueva York, julio de 1930) reproduce varios dibujos de aquél, algunos de los cuales inspiraron pasajes de los *Cuadros de una exposición* de Mussorgsky. (Bibliografía sobre Hartmann en ese artículo.)

[9] Rosa NEWMARCH, *op. cit.* Véase también sus artículos sobre los músicos rusos nacionalistas y sus contemporáneos en el diccionario de Grove.

[10] César Cui fué profesor de fortificaciones en la Academia Militar de Petrogrado. Tenía el grado de teniente general. La solidez de sus enseñanzas se pusieron recientemente a prueba, tras del cerco del ejército alemán.

[11] Sobre el canto de la iglesia rusa, véase Gustave REESE, *Music in the Middle Ages,* Nueva York, 1940, cap. IV: "Russian Chant, Vicissitudes of the Znamenny Chant, Lesser Znamenny and Kiev Chants", con referencias. Alfred J. SWAN, "The Znamenny Chant of the Russian Church", *Mus. Quart.,* 1940.

[12] M. D. CALVOCORESSI, *Moussorgsky,* París, 1908; "Moussorgsky's Musical Style", *Mus. Quart.,* Nueva York, octubre de 1932.

[13] Festival de la Sociedad Internacional de Música en Praga, 1924. La novia vendida, Dalibor, Libusa, Tajemstvi (El misterio), Hubicka (El beso); Dvorak, Jakobin; Janacek, Katia Kabanova; Otakar Zich, Vina (La falta); Fibich y Vrchlicky, Namluvy Pelopovy (Las bodas de Pelope); V. Novak, Lucerna.

[14] Sobre la música de cámara de Smetana, *vid.* el artículo de Rosa NEWMARCH en la *Cobbett's Cyclopaedia.*

[15] Sobre los compositores checos en Norteamérica, *vid.* con detalles sobre la actividad de Dvorak en los Estados Unidos, Jan LOWENBACH, "Czechslovak Composers and Musicians in America", *The Mus. Quart.,* Nueva York, julio de 1943.

[16] Según Ch. W. STANFORD son "realmente melodías irlandesas coloreadas con un pincel negro", *Mus. Quart.,* Nueva York, 1915. William RITTER, autor de una biografía sobre Smetana, cita una carta de Dvorak al director de orquesta Oskar Nebdal en 1900 en donde dice que el sentimiento de esa sinfonía es enteramente checo, según se reconoce generalmente en Bohemia. Karel Hoffmeister, en su libro sobre Dvorak (Londres, 1928), reconoce que el material temático en la Sinfonía en *mi menor,* el Cuarteto y el Quinteto "negros" está "derivado o imitado" de modelos negros e indios (p. 74). El crítico americano E. H. Krehbiel lo desmiente en una carta que el escritor antes mencionado cita en la p. 77 de su libro, pero reconoce que Dvorak estaba muy interesado por la música de los negros americanos, de cuyos cantos espirituales y danzas le prestó Krehbiel varias colecciones.

[17] Janacek escribió una obra sobre *La casa de los muertos* de Dostoiewsky y una rapsodia orquestal sobre *Tarass Bulba.*

[18] Cit. por Rosa NEWMARCH, *Grove,* p. 757.

BIBLIOGRAFIA

ABRAHAM, G., *Studies in Russian Music,* Londres, 1935.

AUBRY, Jean, *La musique et les nations,* París, 1922.

CALVOCORESSI, M. D. y Abraham, G., *Masters of Russian Music,* Londres, 1936.

MONTAGU-NATHAN, H., *Contemporary Russian Composers,* Londres, 1917; *A History of Russian Music,* Londres, 1914.

NEWMARCH, Rosa, *The Russian Opera,* 1914.

ORLOF, N., *Musicalnaya Literatura,* Leningrado, 1935 (con bibliografía detallada).

SABANYEF, L., *Modern Russian Composers,* 1927; *Geschichte der russischen Musik,* 1926.

A. SCHAEFFNER et Boris de Schloezer, *Les courants de la musique russe contemporaine* (Encycl. du Cons. de Paris. 2ª Parte, vol. I.)

Sobre Glinka: Rosa NEWMARCH, *The Russian Opera,* Londres, 1914. Este libro se refiere a todos los compositores mencionados en el presente capítulo y no volveremos a citarlo en los demás casos.

CALVOCOROSSI, M. D., *Glinka,* París, s. f.

RIEESEMANN, Oscar von, *Die Musik in Russland vor Glinka,* 1923. También útil para los compositores posteriores.

Sobre Balakiref: Véanse las obras citadas de ABRAHAM y CALVOCORESSI.

KARENIN, V., *Vladimir Stasov,* 2 vols., Leningrado, 1926.

TIMOIEF, G., "Balakiref", en *Russkaya Mysl.,* 1912.

Sobre Borodin: BRAUDO, E., *Borodin,* Moscú, 1922.

KHUBOF, G., *Borodin,* Moscú, 1933.

RIMSKY-KORSAKOF, N., *Mi vida musical,* trad. esp., varias ediciones. También en francés e inglés. Rimsky habla en sus memorias acerca de Borodin y sus compañeros de grupo y otros compatriotas.

SALAZAR, Adolfo, *Alejandro Borodin y su "Príncipe Igor",* Madrid, 1923.

Sobre Cui: Obras mencionadas.

Sobre Mussorgsky: D'ALHEIM, Pierre, *Moussorgsky,* París, 1896; conferencias, con traducción francesa de varias canciones.

CALVOCORESSI, M. D., *Moussorgsky,* París, 1908-11.

GLEBOF, I., *The Rediscovery of Boris Godunof,* Moscú, 1928.

KELDYSH y YAKOVLOV, artículos y materiales, con bibliografía, Moscú, 1932.

KELDYSH, *Moussorgsky as a Song writer,* Moscú, 1933.

MONTAGU-NATHAN, M., *Moussorgsky,* Londres, 1916.

RIESEMANN, Oscar von, M.; trad. ingl. por P. England, Londres, 1929.

RIMSKY-KORSAKOF, A., *Moussorgsky, cartas y documentos recopilados por,* Moscú, 1932.

SALAZAR, Adolfo, *Modesto Mussorgsky y su "Boris Godunof",* Madrid, 1923.

Sobre Rimsky-Korsakof: RIMSKY-KORSAKOF, Nicolás, *Memorias (Mi vida musical),* trads. en francés, inglés, español, varias ediciones; *A Practical Guide of Harmony,* trad. ingl., 1888 también trad. franc.; *Principios de Orquestación* (con ejemplos de sus obras; redacción de Maximiliano Steinberg), trads. en francés, inglés y alemán, San Petersburgo, 1912.

MONTAGU-NATHAN, M., *R.-K.,* Londres, 1916.

STASOV, *R.-K.,* 1890.

Sobre Tchaikowsky: TCHAIKOWSKY, Modeste, *The Life and Letters of P. I. T.,* 3 vols., Moscú, 1900-02; trad. ingl. de Rosa Newmarch, Londres, 1906.

TCHAIKOWSKY, Peter Ilitch, *The Diaries of T.,* trad. ingl. por Wladimir Lakond, Nueva York, 1925.

BENNIGSEN, Olga, *A bizarre friendship. Tch. and Mme von Meck. Mus. Quaterly,* Nueva York, octubre, 1938.

BENNIGSEN, Olga, *More Tchaikowsky-von Meck Correspondence, Mus. Quart,* Nueva York, abril de 1938.

BERBEROVA, Nina, *T. Geschichte eines einsamen Lebens,* trad. alem. por Leo Borchard, Berlín, 1940.

BLOM, E., *Tchaikowsky, Orchestral Works,* Londres, 1927.

DRINKER BOWEN, Catherine, y VON MECK, Barbara, *Beloved Friend, The Story of Tchaikowsky and Nadejda von Meck,* Nueva York, 1940.

DRINKER BOWEN, C., *Free Artist: The Story of Anton and Nicholas Rubinstein,* Nueva York, 1939.

EVANS, Edwin, *T.,* Londres, 1935.

NEWMARCH, Rosa, *T., His Life and Works,* Londres, 1900.

SLONIMSKY, Nicolas, *Further Light on Tchaikowsky, Mus. Quart.,* Nueva York, abril de 1938.

STEIN, R. H., *T.,* Stuttgart, 1927.

STEINITZER, Max, *T.,* Leipzig, s. f.

WEINSTOCK, Herbert, *T.,* trad. esp. por J. Bal, México, 1945.

Sobre los compositores checos: BATKA, R., *Die Musik in Böhmer,* Berlín, s. f.

RITTER, W., *Smetana,* París, 1907.

idem, La tendances de la musique en Tchecoeslovaquie depuis la mort de Smetana (Encycl. du Cons. de Paris, 2ª Parte, vol I.)

NEJEDLY, Zdenek, *Frederick Smetana,* Londres, 1924.

TIERSOT, J., *S.,* París, 1926.

WELLEK, Bronislav, *Friedrich Smetana's Leben und Werken,* Praga, 1900.

BARTOS, Joseph, *Antonin Dvorak, a Critical Study,* Praga, 1913.

BRAFORA, Libusa, *Rieger, Smetana und Dvorak,* Praga, 1913.

HOFFMEISTER, Karel, *A. D.,* trad. ingl. por Rosa Newmarch, Londres, 1928.

SOUREK, Otakar, *Dvorak's Compositions: a complete guide,* Berlín, 1917; *The Life and Works of Anton Dvorak,* 3 vols.; *Dvorak's Symphonies: an Analysis of their Characteristics,* Praga, 1922.

HADOW, W. H., *Studies in Modern Music,* vol. II, Londres, 1894.

BROD, Max, *Leos Janacek, his life and Work,* Praga, 1922.

MULLER, Daniel, *Janacek,* París, 1930.

NEWMARCK, Rosa, *L. J. and Moravian Music Drama, The Slavonic Review,* Londres, 1922.

CAPITULO III

Giuseppe Verdi. Su italianismo radical. Músico de oficio. La ópera en su tiempo. Carácter de sus primeras obras. El Risorgimento. Verdi como símbolo. Romanticismo en declive. Libretos franceses y españoles. Operas de la madurez de Verdi. Sus obras postreras.

El arte de Verdi. Carácter de sus personajes. Canto. Orquesta. La supuesta influencia de Wagner sobre Verdi. "Otello" y "Falstaff". Arrigo Boito, poeta, libretista y músico. "Mefistófeles". Su primera versión. Vehemencias románticas. Contemporáneos de Boito. La promoción posterior. El "verismo". G. Puccini. La ópera comercial.

Francia después de Berlioz. Feliciano David. Su exotismo y sus consecuencias. Gounod. Operistas menores. La generación de Saint-Saëns, Delibes y Bizet. La Société Nationale". "Samson et Dalila". Obras sinfónicas de Saint-Saëns. Lalo y el popularismo de segunda mano. "Carmen". Jules Massenet. Sus heroínas. La "Louise" de Charpentier.

La última etapa de la ópera cómica. Auber. Halévy. La opereta y la ópera bufa. Offenbach. Hervé. Audran. La opereta en Viena. Suppé. Johann Strauss. La opereta en Inglaterra. Litolff. Sullivan.

La zarzuela española al mediar el siglo XIX. *Su modelo en la ópera cómica francesa. Adaptaciones. La polémica sobre la "ópera española". El Conservatorio de María Cristina. Rossini en Madrid. La primera zarzuela. Hernando a su regreso de París. Oudrid. Gaztambide. Arrieta y Barbieri. La música sinfónica. La Sociedad de Conciertos. Sinfonías y cuadros de género. Miguel Marqués.*

Felipe Pedrell. Obras líricas. La Musicología en España. Eslava, Riaño, Morphy, Barbieri. Antologías de Pedrell. Su doctrina folklórica e histórica. Tomás Bretón. Zarzuela y ópera. Ruperto Chapí. El madrileñismo de Chueca. Caballero, Jiménez, Vives. Música orquestal y de cámara.

EL ASPECTO "nacional", el carácter que da en este sentido a una música la utilización del canto popular de un país, viene a reducirse, en última instancia, a un efecto de la costumbre. Un modo de vestido, el estilo general de la arquitectura responden a razones impuestas por el clima o el terreno. Apenas puede decirse que ocurra otro tanto con la música, salvo, en todo caso, en rasgos tan generales que más que a un pueblo determinado, convendrían a otros circunvecinos, por ejemplo, la música malaya respecto de la siamesa. La vinculación de determinados elementos de estilo a un país como Rusia, o Bohemia, o los Escandinavos, mejor que en la singularidad de los giros popularizados, se basa en la tradición; un poco más específicamente, en ciertos modos de danza y en giros del idioma. Si bien se examina, el carácter general del arte en las épocas clásicas de cada país, está basado en elementos de estilo

análogos. Un flamenco de la gran época polifónica o un operista italiano son tan flamenco el uno e italiano el otro como Mussorgsky es ruso por basarse en gran parte en el canto litúrgico ruso o Dvorak es bohemio por utilizar reiteradamente los aires de "furiant" y de "dumka". Puede argüirse que la recíproca no es cierta; es decir, que ni Glinka ni Liszt son músicos españoles cuando emplean temas de "jota aragonesa", ni Lalo fué noruego o español cuando compuso su "Concerto" para violín o su "Sinfonía Española". Indudablemente existe cierta autenticidad en el empleo de los elementos estilísticos populares que recoge mejor un natural del país que no un extranjero: ello se reduce a que el nativo penetra con más intensa mirada que el otro en las posibilidades de empleo de esos elementos estilísticos. Pues que el mismo caso se presenta cuando Martín y Soler o Carlos Gómez escribieron óperas italianas, que solo eran italianas en la superficie, por el empleo convencional y retórico de una estilística y por el del idioma.

El empleo del canto popular como elemento fundamental del estilo se generalizó rápidamente en los países carentes de bases estilísticas firmes o de gran tradición conocida, aunque aquellos elementos resultasen incompatibles con un concepto de "gran arte" al que otros artistas no querían renunciar, como fué el caso de la ópera italiana en España. Por su parte, los países que practicaban un arte de profunda raíz tradicional como Italia, no tenían por qué cambiar de sistema, puesto que para ellos el gran arte era a la vez el arte nacional; su fundamento general se apoyaba en un modo de estilo centenario y en la lógica del idioma cantado, o sea, la concordancia entre el idioma y su estilo de canto. La ópera bufa en Italia, y la comedia con vaudevilles en Francia no suponen revoluciones profundas y la *bufa* puede seguir viviendo junto a la *seria* en Italia del mismo modo que la Opéra Comique continuó existiendo en Francia junto a su Grand Opéra Français.

Cuando Giuseppe Verdi, hombre del pueblo, que nació en una aldea de Parma (Roncole, Buseto, octubre de 1813), vió que su manera de proveerse el sustento consistía en componer óperas al uso y manera de sus antepasados inmediatos —desde Rossini a Mercadante como figuras más importantes, o sus contemporáneos más celebrados, los hermanos Ricci o Carlo Pedrotti, incluso Antonio Cagnoni que, más joven que él (1828-96) triunfaba en París— no pensó en otra cosa sino en continuar produciendo óperas en la tradición nacional, al gusto y deseo de sus connacionales, en el idioma y en las maneras de estilo que eran consustanciales con el arte italiano de la ópera en el siglo XIX, en estrecho enlace con el Romanticismo un tanto clorótico de Bellini y Donizetti, que acababan de hacer su labor. Al tiempo en que Verdi comenzó a escribir óperas, las circunstancias de la vida italiana habían cambiado poco respecto de sus antecesores más cercanos, pero la técnica del canto descendía, porque la ópera se había convertido en un espectáculo excesivamente popular y barato; los cantantes eran menos notables; la puesta en

escena carecía de interés y la orquesta era cada vez más pobre y rudimentaria, hasta el punto de que Verdi, para dar cierta novedad a sus primeras óperas, apelaba a los conjuntos de música militar donde había trabajado algún tiempo, haciéndolos tomar parte en el argumento, que así cobraba interés mayor, sin que su manera de concebir el acompañamiento orquestal difiriese gran cosa de aquella otra técnica. Los cantantes propendían a la rudeza en el órgano y a la simplicidad en la técnica. Si los caracteres que se les daba a interpretar tenían esas cualidades, simplicidad y rudeza, el efecto ganaría en naturalidad, en realismo. Se había hecho normal el libreto pseudohistórico, lo mismo que ocurriese en la Edad Media que en la Antigüedad más remota. Las primeras óperas de Verdi, *Oberto conte di San Bonifacio* y *Nabucco*, o sea, Nabucodonosor,[1] se ajustan a ese patrón, sin más que una incursión a una obrita en dos actos, *Un giorno di regno*, que sigue de lejos a la ópera cómica francesa. Si Verdi se separa en esas obras del romanticismo de la ópera de bel canto no es por otras razones sino por las que impone la necesidad de utilizar los elementos que tiene a la mano; pero el gran estilo, que era el del *Moisés* de Rossini, con su gran papel encomendado al bajo y la intervención predominante de los coros, sigue teniendo para Verdi todo su prestigio. En el *Nabucco* (estrenado en 1840, cuando Wagner termina *Rienzi*, cuyo modelo era la ópera de Meyerbeer) recuerda, como aquella obra rossiniana, el aire serio y digno del oratorio, con fuertes efectos de claroscuro y de masa entre los coros y la orquesta, donde los instrumentos de metal siguen predominando.

Desde los años de infancia de Verdi, la mano extranjera que ahogaba a los italianos aprieta su garra y hace, de día en día, irrespirable la atmósfera. La victoria de los austríacos sobre los liberales napolitanos en 1821 había conducido a un absolutismo bárbaro que diez años después extendía su poder a los libretos de óperas, donde ni por asomo se podía hablar de tiranos, de tiranicidios, de revueltas, ni aun de libertad; palabra, proscrita en la escena, que por poco conduce a la cárcel a la famosa Pasta, la cantante más ilustre del momento. En la Romagna, en Parma, en Módena los italianos se revuelven, pero son acogotados ferozmente por los austríacos, hasta que en 1848 los milaneses los arrojan de su capital al aire del coro de *I Lombardi*, que Verdi había estrenado allí en 1843, y del gran coro del *Nabucco* sobre el salmo de los ríos de Babilonia. Por su melodismo noble, fuerte, sobrio, de gran línea robusta, Verdi había sido adoptado por los patriotas italianos, y él toma parte así en el movimiento que terminará con la aparición fulgurante de Garibaldi, sus mil voluntarios de 1860 y la derrota de los invasores extranjeros; en 1861, con la proclamación de Victorio Emmanuel como rey de Italia. Mientras llega este día glorioso para los italianos, el nombre de Victorio Emmanuel es, naturalmente, subersivo. Pero si se unen sus iniciales y las de su título, *re d'Italia*, el conjunto dará una palabra que no es sino V. E. R. D. I. Verdi, que por ese solo hecho se convierte en una contraseña, una consigna, la pa-

labra misma que implica redención y libertad. Grave responsabilidad para un músico que, por ese hecho solo, se ve obligado ya a mantener en el público un estado constante de entusiasmo; es decir, de merecer la popularidad que le trae la fuerza de las circunstancias.

Verdi no defraudará a sus entusiastas, cuyos sentimientos se unen a los suyos. El Risorgimento era un movimiento liberal, y los movimientos liberales en Rusia como en Bohemia, en Italia como en España, eran la esencia de lo romántico. El tono romántico más altisonante llegaba a todas partes desde la escena, donde tenía su terreno favorito. Bellini y Donizetti habían sacrificado en el altar de Shakespeare y de Walter Scott. A esos nombres se unían ahora los de Víctor Hugo, Dumas, García Gutiérrez, el Duque de Rivas. Desde el día siguiente de *I Lombardi alla prima crociata,* ópera de un medievalismo romántico según la fórmula que Temístocles Solera practica *ad satis (Giovanna d'Arco,* 1845; *Attila* 1846) otro libretista, Francesco Maria Piave, viene a ofrecer a Verdi sus transformaciones de las piezas de Hugo y aun de Shakespeare, en las cuales nada queda del espíritu original, pero cuyos esquemas son de un operismo fácilmente reductible a su fórmula, mejor adecuada a las necesidades teatrales, aun cuando ya los teatros que se ofrecen a Verdi sean los más importantes de Italia, la Scala, en Milán, el Argentina en Roma, la Pérgola en Florencia, el San Carlos, en Génova. *Hernani* (en italiano *Ernani)* inaugura la serie en 1844. Un *Macbeth* seguirá en 1847 a las obras de Solera acabadas de mencionar. La adaptación que hace Piave a una situación italiana del *Roi s'amuse,* bajo el nombre de *Rigoletto,* con lo cual el personaje más importante deja de ser el tenor, para dejar paso al barítono trágico, marca en 1851 la entrada de Verdi en una "segunda época" de su producción. Desde este instante, es el hombre maduro; el hombre cuyas jornadas van a ser señaladas por obras maestras. A partir de *Rigoletto* hasta el de la proclamación de Victorio Emmanuel, Verdi produce *Il Trovatore* (1853), que Cammarano le arregla del drama de García Gutiérrez; *La Traviata,* en ese mismo año, donde Piave le escenifica la novela de Dumas, hijo; *Simón Boccanegra* (1857), otro trasunto de García Gutiérrez, en el arreglo de Piave; *Un ballo in maschera* (1859), que la censura obliga a trasladar a... Boston, y, en 1862, *La forza del destino,* hallada por Piave en el *Don Alvaro* de Don Angel Saavedra.

Las obras de este período resumen el arte de Verdi y su técnica vocal e instrumental, en su momento más brillante. Si *La Traviata* resulta un fracaso, achacado en parte a los cantantes —y que verosímilmente atribuyen otros comentaristas al hecho insólito de que los cantores apareciesen vestidos a la moda del día— todas las obras mencionadas han sido triunfos resonantes (junto a otras menos importantes que se intercalan entre aquellas). La reputación de Verdi comienza a extenderse fuera de Italia. La Opera de París le ofrece un libreto que Scribe arregla de Casimir Delavigne y que se traduce al ita-

liano como *I Vespri Siciliani,* para ser estrenado en la capital francesa, lo cual vale tanto como decir, en aquel momento, la capital de Europa. Verdi para nada se preocupa del destino de esta ópera nueva y no se aparta en ella de lo que ya era para él una especie de sistema. *La forza del destino* está destinada al teatro Imperial de San Petersburgo. Con algunas reformas, *Macbeth* verá en 1865 la escena parisiense del Théatre Lyrique. Para la Gran Opera, seguirá un *Don Carlos,* con un libro de De Méry y Camille du Locle, en 1867. Parece que, en este punto, la musa casera de Verdi sufre una crisis de edad. Las obras que han de seguir, pocas en muchos años, muestran a otro Verdi: en *Aida* (El Cairo, 1871) Verdi llega al fin de su carrera, podría decirse, "normal". Las dos obras que Arrigo Boito va a ofrecerle en 1887 y 1893, vienen tras de haber reformado el *Simón Boccanegra* en 1881, diez años después de *Aida;* largos años en los cuales Verdi solamente escribe música religiosa: el *Requiem,* en memoria de Manzoni, en 1874, y varias páginas menores, entre ellas una *Laude alla Vergine* que encuentra en el último canto del *Paradiso* dantesco. Y, obra única en la extensa producción verdiana, un Cuarteto, posterior en dos años a *Aida. Otello* sale a la escena cuando Verdi tiene setenta y cuatro años. Hacía cuatro que Wagner había muerto en el Palazzo Vendramin, de Venecia. ¿Qué conocía él del italiano, cuya carrera no había tenido el menor punto de contacto con la suya? Algunos comentaristas dicen que cuando en un café de la Gran Piazza el quinteto comenzó a tocar un pasaje de *Rigoletto* los amigos de Wagner esbozaron una sonrisa que el músico enfrió, diciéndoles que aquella era una música bella, sólida y honesta. Es posible. En *Otello,* Verdi no es ya el músico de *Rigoletto,* ni el de *Aida:* es otro músico, y la época en que *Otello* se estrena es otra época que ha ido viendo como se transformaba el mundo musical y como nacía un mundo nuevo. Diez años después de la muerte de Wagner, en 1893, Verdi ve en escena, en la vieja Scala milanesa, su *Falstaff.* Tiene ochenta años. *Falstaff* es la transfiguración. En cierto modo, es para Verdi lo que *Parsifal* había sido para Wagner. La vida tiene una raíz tenaz en Verdi. Todavía vive ocho años más. El siglo xx nace y él muere.

Las diferencias que pueden encontrarse entre el drama lírico de Verdi y la ópera de sus antecesores inmediatos no son, en un principio, diferencias esenciales. Verdi toma su tarea en el punto en que la encuentra. Se propone continuarla sin variación sustancial, aunque, por fuerza, tiene que acomodarse al estado de cosas en que se halla el teatro en su momento. En seguida procede en su trabajo sin idea estética preconcebida, sino que sigue buenamente lo que su temperamento le dicta. Si su temperamento hubiera sido blando, delicado, enfermizo o decadente, sus óperas hubieran prolongado en un sentido proclívico las de los románticos que le precedieron. Para bien suyo y del

arte italiano, Verdi era un joven sano, fuerte, de recio temperamento, que sentía honestamente y honestamente devolvía sus sentimientos a las partituras, sin que entre su fuero interno y su técnica, modesta, pero suficientemente eficaz, se interpusiesen teorías estéticas o filosóficas, verdaderas o sofísticas. Lo que tenía ante sí como modelo consistía simplemente en una doble técnica: la del canto y la de su acompañamiento orquestal. Los cantantes que encontró para sus primeras óperas no eran ya aquellos divos que finalizando el siglo XVIII habían producido la estupefacción o el frenesí que hoy producen un torero o un jugador de pelota: las páginas de Stendhal sirven de testimonio para este fin de una época. Menos "virtuosi", los cantantes de que Verdi podía disponer, eran, en cambio, más humanos; su temperamento dominaba a su mecánica. Y como ese era justamente el caso de Verdi, el joven músico no echó de menos los buenos tiempos pasados y se atemperó a los presentes, mejores o peores. No teniendo sutilezas que traducir musicalmente tampoco necesitaría de grandes refinamientos orquestales. Su orquesta, la de los teatros italianos, era, después de los primeros románticos, el "chitarrone" que acompañaba rudimentariamente al cantante. Verdi, sin embargo, no se contentó con eso, y como conocía por su oficio el empleo de los instrumentos, rudos pero potentes, de la música militar, pensó que resultaban adecuados para las pasiones que tenían que interpretar sus cantantes. Lo que Verdi necesitaba, pues, eran libretos. Argumentos simples, claros y precisos, donde la robustez de lo general predominase sobre las particularidades del personaje. Necesitaba "caracteres", bien delineados por el libretista, a los que pondrían en conflicto sentimientos simples, pero fuertes. Con ello resultaba que Verdi ignoraría el arte de "preparar" una situación si esta exigía demasiadas dilaciones. Lo que necesitaba era que se le plantease un conflicto sentimental que él resolvería inmediatamente, sin preocuparse por las consecuencias, y menos por la falta de consecuencias posteriores. Problema planteado, problema resuelto; o, mejor dicho, situaciones, porque Verdi no entendía ni deseaba estéticas problemáticas, sino cosas fáciles de ventilarse por sí mismas. Si lo hacía o no genialmente, eso es otro asunto.

Verdi no era hombre de letras, ni de educación filosófica, ni entendía qué cosa son los problemas en el arte, salvo los que presenta la realidad de la ejecución. En este sentido, Verdi era el antípoda de Wagner, para quien su mayor deleite consistía en levantar problemas allá donde no los había. Wagner crea toda una etapa del teatro romántico alemán. Verdi no hace sino sumarse a la corriente de su tiempo, que era romántica y le ofrecía libretos basados en el teatro dramático romántico; pero si la corriente hubiera sido clásica y le hubiera ofrecido Atalías e Ifigenias, él se habría encontrado tan a gusto. Lo que en Wagner es improvisación, procedimientos dilatorios, en Verdi se contrapone a su adaptabilidad al medio ambiente, y si no hay en él

un exceso de retórica es porque servir demasiado fielmente a los preceptos, a la "preceptiva" musical, le habría creado dificultades.

Al no ver en un cantante el mecanismo asexuado de la etapa operística apenas caducada en su tiempo (pues que fué Napoleón quien prohibió la castración sopranil) Verdi entendió la voz como carácter y encontró normal que el barítono se portase en la escena como hombre y la soprano como mujer, dejando a la mujer que propusiese las dificultades y al hombre que las resolviera. Pero cuando lo que se le ofrecía era el hombre con coloraturas y la mujer de profundo registro de contralto, las tornas se invertían, porque una contralto es, por lo menos artísticamente, más varonil que un *tenorino*. Si una Amneris aparece en una tragedia, los demás, tiple y tenor, no tendrán más remedio que seguir su suerte hasta el final; que, en el tenor, puede ser el final obligado a sus debilidades, y, en la tiple, una resolución heroica. Ante el poder de una contralto, barítonos y bajos quedan en lugar secundario y se esfuman sin consecuencias. Si quien domina es el barítono, aunque su papel sea, exteriormente a lo menos, poco advocado al heroísmo, como en el caso de *Rigoletto*, todos los demás quedarán por debajo, y más que nadie el tenor, tan mudable como las féminas a quienes maltrata. En caso de empate, la mujer es quien decide el curso de las cosas, Violeta en *La Traviata*, Azucena en *Il Trovatore;* aunque la mujer en Verdi esté lejos del papel redentor del "eterno femenino" del teatro alemán. Hay en el teatro de Verdi voluntades heróicas. Propiamente héroes, no los hay, porque Verdi quiere acercarse a la realidad de la vida, que es lo que siente como artista, y en la realidad de la vida hay sacrificios, renunciaciones, castigos más o menos ineludibles, pero no héroes al modo romántico. Si un libretista se los propone, como en *Hernani*, Verdi los tratará fríamente, convencionalmente, y pondrá su interés en otra parte. Verdi mantiene el carácter de sus personajes si su libretista sabe mantenerlo. El asunto de Verdi consiste en encontrar el tipo de voz que conviene al personaje y el estilo de canto adecuado. Una vez encontrado, más por intuición que por cálculo, Verdi no se aparta ya de su plan. Convendrá que su libretista no le ponga frente a situaciones contradictorias, ni conflictos psicológicos difíciles de solventar. Cuanto más llano el desarrollo de la acción, con violencias o sin ellas (preferiblemente con ellas, porque esto da lugar a una intervención oportuna de la orquesta), mejor será el logro de ambos. Así sobreviene a veces cierta monotonía en el ritmo de la acción; una falta de episodios que puede ser grave. Vale más, con todo, que Verdi no intente salvar esos escollos, porque cuando interpola trozos de pura forma, o fórmula, y ritmos de refresco, el resultado suele ser inconveniente, pues que cae fácilmente en la vulgaridad.

Por fortuna no ocurre demasiadas veces; no porque Verdi perezca evitarlo, sino porque su invención es en la mayoría de los casos fresca, flúida y distinguida; espontáneamente y sin necesidad de retoques o artificios. De tal

manera repugna a Verdi, que prefiere sucumbir, cuando las fuerzas le flaquean, a disimularlo. Su melodía vocal está fírmemente construída, lo mismo cuando integra un trozo de forma como ballatte, cavatinas o rondós, que cuando construye trozos libres como el gran pasaje de Aida, en el primer acto de la ópera, tras de la marcha de Radamés, de soberbio vuelo lírico y de una robustez de línea que puede presentarse como modelo en el género. Conforme Verdi avanza en su carrera, la orquesta asume una colaboración más importante. Desde una fecha temprana, la del *Nabucco* es superior a la de sus predecesores más cercanos. Verdi no parece haber seguido para ello ningún modelo, salvo quizá algún pasaje de Rossini en sus óperas serias, ya que el influjo de Meyerbeer no parece acusarse, cuando más, hasta alguna escena de *Rigoletto.* En cualquier caso, la manera de concebir Verdi la orquesta es diferente del concepto que distingue a esos dos maestros. Verdi prefiere utilizarla como contraste con el elemento vocal, tanto como color como por su masa; pero cuando se trata de animar dinámicamente a la voz, la orquesta sirve de acicate al cantante sin olvidarse de su papel principal, que es el de servirle de apoyo. Armónicamente, Verdi siente poco interés por ella, ni para pintar paisajes como el del Nilo, que es un caso muy notable, pero tan notable como raro. En cambio, el acierto con que Verdi encuentra el carácter de los timbres hace que pocos compases le basten para sugerir el ambiente en que va a moverse el episodio, a veces con notoria originalidad. Al no ser "sinfónico" el pensamiento de Verdi, sus trozos instrumentales no presentarán interés sobresaliente, salvo casos aislados, como el indicado "nocturno". Pero también es cierto que esos trozos instrumentales se tocan habitualmente de tan descuidada manera que Toscanini asombró al mundo musical al "descubrir" en *La Traviata* fragmentos orquestales de gran belleza e interés que, curiosamente, despiertan acá y allá la idea de Weber y aun de Beethoven. Verdi procede dramáticamente por cargas y descargas. Una tensión de ánimo como la de *Tristán* es inconcebible en él. Con ello, el empleo del leitmotiv resultaría improcedente; todo lo más, cuando Verdi a la altura de *Aida* quiere mostrar a su público que no ignora lo que ocurre en otros teatros, en París o en Alemania, hace uso, modestamente, del procedimiento weberiano del motivo de reminiscencia, mejor que no el de la "idea fija" a la Berlioz, sin transformaciones sinfónicas incompatibles con el papel de su orquesta, colaborador, cuando más; acompañante, cuando menos, que no se atreve nunca sino a sugerir, si es que se decide a actuar por su cuenta.

Hablar de una influencia de Wagner en Verdi es tan ridículo como su recíproca. Verdi escucha la primera ópera de Wagner que se canta en Italia (en Bolonia), en 1871. Esa obra es *Lohengrin*, y Verdi se halla tan seguro de sí mismo y de su arte que lo que entiende en ella son sus defectos desde el punto de vista vocal, lo cual anota al margen de la partitura. En 1871 Verdi había escrito hasta *Aida* inclusive. *Otello* tarda diez años en llegar, y

esa obra acusa el influjo y colaboración de un hombre de singular talento, Arrigo Boito, en quien la influencia indirecta de Wagner, más como estímulo que como imitación, se había ejercido desde años antes. En este sentido pudo decirse que había en *Otello* alguna sugestión de Wagner. El hecho de que Verdi rehiciese varias obras suyas tiempo después de su composición, indica que sentía la inquietud de la obra no satisfactoriamente realizada. El *Stiffelio* de 1850 se cambia en un *Aroldo*, en 1857. El *Macbeth* de 1847 está revisado de pies a cabeza para su representación en París, en 1865. *La forza del destino* vuelve a ser reformada siete años después. *Simón Boccanegra*, en 1881 (es decir, siete u ocho años cada vez, después de las primeras versiones). Es natural que en esas revisiones entrase en cuenta lo que el mundo operístico había ido haciendo entre tanto, máxime si se piensa que quien redacta la segunda versión de esta obra última es Arrigo Boito, poeta notable (1842-1918) que con el seudónimo de Tobia Gorrio había escrito varios libretos de ópera: *La Falce* para Catalani, en 1875; el de *La Gioconda* para Ponchielli, en 1876; algunas églogas musicadas por compositores modernos y sobre todo su propio poema para un *Mefistófeles* al que puso música con su nombre al derecho, y que, estrenado en 1868, produjo una sensación notoria, por más que supusiese un criterio estético por el momento inaceptable para los italianos. Verdi mismo consideraba ceñudamente esa obra, que provenía de su antiguo colaborador en un cierto "Himno a las Naciones" que Verdi escribió por encargo en 1862. De *Mefistófeles* y sus consecuencias se hablará a seguida; pero el "rifazimento" del *Simón Boccanegra*, en una fecha tardía ya, le abrió nuevos horizontes. Al tiempo de pensarse en la reforma de esa ópera, Boito sometió a Verdi su versión del *Otello* shakespiriano. La ópera de García Gutiérrez aparece reformada en 1881; el *Otello*, que Verdi meditaba desde 1879, al parecer, no llega hasta ocho años después. Mientras trabaja en él, Wagner muere en Venecia. Su interés por el autor de *Tristán*, cuya reducción al piano por Hans de Bülow conocía, —lamentándose de que los músicos italianos no se vieran servidos en las suyas tan notablemente—, era sin duda mayor que el que Wagner mostró por Verdi, pero entraba en ello cierto resentimiento por parte de éste con relación a las críticas que desde *Aida* se le hacían de sacrificar al wagnerismo, muletilla con que se perseguía a Boito mismo.

Un temperamento eminentemente "vocal" como el de Verdi; su manera de concebir la ópera como una construcción arquitectural de trozos vocales, con una intervención enteramente subordinada de la orquesta, no eran lo más a propósito para dejarse influir por teorías de un germanismo metafísico, enteramente opuestas al sentimiento mediterráneo, tan claro y bien dibujado como el de Verdi. Pero en *Otello* y por instigación o sugestión de Boito, lo más probablemente, Verdi seguía una acción menos cortada en trozos de forma redonda; la sucesión inveterada de estos, propia a la ópera italiana, cedía

a una mayor unidad en la marcha de la acción y en el encadenamiento de las escenas, entre medias de las cuales los espectadores no podían intercalar sus habituales aplausos (o silbidos): no es extraño que los auditores, mermados en sus derechos tradicionales, lo atribuyesen al efecto de una influencia extranjera. Lo más fácil consistiría en pronunciar el nombre de Wagner, cuya capa albergaría todo género de innovaciones, aunque nada tuvieran que ver, en esencia, con el espíritu wagneriano. La orquesta de *Otello,* por su parte, sigue lo que Verdi había hecho en *Aida,* por más que en muchos casos su sugestión venga ya desde los tiempos de *Il Trovatore* y de *Rigoletto.* El trabajo temático apuntado en *Aida* es un poco más firme en *Otello,* lo cual, si no era cosa esencialmente wagneriana, pertenecía sin duda al romanticismo alemán y no al latino; pero la ópera en Verdi, ni en *Otello,* ni en el *Falstaff* que le sucede seis años más tarde, deja de ser nunca una obra eminentemente vocal, una construcción dictada por el genio del idioma y no por el espíritu de la sinfonía.

Falstaff es el último ofrecimiento que Boito hace al viejo Verdi. Su conformación como libreto, su literatura misma, es, en esta obra tanto como en la anterior, muy superior a lo común en el arte de los libretistas. Algunas obras hubo, como *Un ballo in maschera,* cuyos disparates se hicieron populares en Italia. *Falstaff* es la obra de una vejez genial. *Parsifal* lo había sido diez años antes. Ambas obras muestran en su extremo límite la diferencia radical entre sus autores. Lo vocal casi desaparece en *Parsifal.* Unicamente los coros recogen lo que abandonan sus personajes, disueltos en la sinfonía. En *Falstaff,* al contrario, la orquesta apenas existe y la obra es, realmente, una comedia que en vez de ser hablada es cantada. La música no es sino un fondo; trama delicada e inmaterial sobre la que juegan los caracteres vocales cuya personalización se limita, musicalmente, a subrayar el acento de la palabra. Una obra tan "modesta" y tan llana como *Falstaff,* en la cual la orquesta se resigna a una colaboración mínima, en lo indispensable, no vuelve a encontraste hasta *Pelléas et Mélisande.* En cambio, el *Mefistófeles* de Boito es ambicioso y querría ocupar en Italia un puesto análogo al que tenía en su tiempo en Francia la "gran opera" o en Alemania el teatro wagneriano, que Boito admiraba vehementemente. En 1859 Gounod había dado en su *Fausto* un testimonio final de los grandes aires románticos; pero un admirador de la obra de Goethe podía lamentar el nivel mediocre, sentimental y sin arranque lírico, de aquella manera de entender los personajes goethianos, por más que los críticos de Gounod, como Scudo, no dejaran de hacerle el consabido reproche de wagnerismo. Boito, hijo de una dama polaca, conocía las literaturas centroeuropeas y joven todavía encuentra en París todo el hervor romántico, con Rossini, Berlioz, Hugo y, en aquellos momentos, con Verdi mismo. Viaja por toda Europa, desde Polonia a Inglaterra y cuando regresa a Milán lleva en su cabeza la poesía romántica internacional; en el corazón,

vivos impulsos de patriota italiano. El año 1866 es decisivo para Italia. Boito se enrola entre los garibaldinos y comienza a componer su partitura de *Fausto,* que habría de cambiar su nombre por el de *Mefistófeles,* conforme Gounod prefirió (en su versión alemana) el de *Margarita.* Boito, que había escrito ya algunos libretos, se redacta el suyo, arreglando a su gusto el proceso original. Durante algún tiempo, la música queda detenida, porque los sucesos políticos ocupan toda la atención de los italianos y Boito duda entre consagrarse definitivamente al arte o marcharse a París como periodista político. Esta incertidumbre, junto a su ambición, son rasgos del carácter de Boito que se reflejan en sus obras de mayor andadura, mientras que en sus breves composiciones de *Il Libro dei versi* se pueden encontrar sus inspiraciones más seguras.

La música de *Mefistófeles,* cuando Boito reanuda su composición, está terminada en unos cuantos meses, y la obra está lista para su estreno en 1868. En cambio, su obra póstuma, *Nerone,* que había comenzado por el mismo tiempo, quedó pendiente de revisión durante toda la vida de Boito y solo vió las luces escénicas en 1924.* Boito se había granjeado una reputación notoria entre los músicos de Milán, y los dirigentes de la Scala se decidieron a probar fortuna; pero desde los primeros ensayos, los dos bandos irreconciliables entre los progresistas y los tradicionales comenzaron a agitarse. Los ensayos del *Mefistófeles* se prolongaron sobre manera; algunos intérpretes hablaban maravillas de la obra, que el propio compositor dirigía, rompiendo las tradiciones del teatro. Por fin, la ópera se anuncia para el 5 de marzo y los dos partidos acuden, el libreto en la mano, inflamados a priori en pro y en contra. Boito tenía veintiséis años; la juventud estaba de su parte; la fogosidad de su comportamiento exasperó a los remisos. La obra transcurrió con altas y bajas en el entusiasmo u hostilidad del público durante cerca de siete horas hasta que, finalmente, la mayor parte de los auditores se negaron a seguir escuchando con paciencia. El tumulto se extendió fuera del teatro esa noche y dos más, en la misma semana, mientras la policía decidió que se suspendiesen las representaciones. Boito, desde años atrás, había proclamado cual era su criterio en la reforma de la ópera que acometía y que denominaba como una "música del presente", cuyas cualidades habían de consistir: 1º, en desterrar por completo las fórmulas; 2º, en crear una forma nueva, nacida en el espíritu del drama; 3º, en la ampliación del sistema tonal y rítmico hasta un punto máximo en el momento; 4º, un "risorgimento" del drama. Hacía tres años que *Tristán* se había estrenado en Munich. Desde 1851 las teorías de Wagner sobre "Opera y Drama" circulaban entre los espíritus jóvenes y ardientes, y en 1863 la segunda edición del fascículo echaba leña a una hoguera viva. El escrito sobre la "música del porvenir", al que Boito responde con su "mú-

* La primera idea es de 1862. En 1916 firma su terminación como *Arrigo Boito e Kronos.*

sica del presente", databa de 1860... Boito, en ese momento de la vida italiana, representa la juventud, la generosidad, el entusiasmo. No hay que reprocharle un wagnerismo que musicalmente está lejos de los acentos del gran alemán y sabe ser profundamente italiano. Cuando rehace *Mefistófeles* en 1875 para su representación en Bolonia pudo apreciarse mejor lo que tiene de nacional. Los hervores wagnerianos han pasado. Gran parte de las novedades de *Mefistófeles,* también. No será ya la obra ambiciosa de los veintiséis años de Boito. Boito no será ya en Italia ni con esa obra, ni con el temeroso *Nerone,* el gran genio que ocupe en su país el puesto que Wagner ocupaba en Alemania; ni sus óperas supondrán en el arte italiano lo que su "grand opéra français" en la hermana latina. Con todo, *Mefistófeles* será la mejor ópera italiana del momento; en cierto modo, superior a las de Verdi, aunque menos segura de su sistema y de su técnica. Sin duda, más rica de espíritu, más a tono con el tiempo en sus realizaciones.

Al lado de sus contemporáneos y paisanos como Ponchielli, para quien Boito había escrito el confuso argumento de *La Gioconda,* sacándolo del "Angelo, tirano de Padua", de Víctor Hugo; Enrico Petrella, que era del mismo año que Verdi; Giuseppe Apolloni, Filippo Marchetti, que seguían escribiendo óperas históricas con libretos de acá y allá, el último con un *Ruy Blas* huguesco a la altura de 1869, o con Alfredo Catalani con su *Loreley* y *La Wally,* finalizando el siglo, Boito parece una figura considerable, genial a veces.

La promoción siguiente no tiene en Italia valores superiores al de Boito, pero sobresale, en cambio, respecto a todos los anteriores, en su sentido tan realista del teatro, con lo cual no hacía sino seguir la corriente en la que había abocado el Romanticismo. Puccini y Leoncavallo son de 1858. Mascagni de 1863 y Giordano de 1867. Es un grupo de operistas que corresponde a Janacek, Humperdinck (ambos nacidos en 1854), Charpentier, Hugo Wolf, Debussy, D'Albert, Strauss, Dukas, Busoni y Pfitzner, todos nacidos en la sexta década del siglo, para prolongar sus actividades hasta el presente. La gran invención de aquellos músicos italianos consiste en lo que se denominó su "verismo", consecuencia inmediata y exagerada del naturalismo que en la *Carmen* de Bizet había conmovido al mundo, a Nietzsche inclusive. Ese naturalismo, tendrá en Francia su mejor exponente en la admirable *Louise* de Charpentier (en 1900, el mismo año de *La Tosca).* Su último respiro se exhala en Francia en el teatro de Alfred Bruneau (desde *Le Rêve,* en 1891 a *La Faute de l'abbé Mouret,* en 1907) y en Italia con Franco Alfano, un poco más tarde, y, con Wolf-Ferrari, hasta el neorromanticismo que se enlaza con el modernismo italiano en la figura de Ildebrando Pizzetti, el músico de D'Annunzio, en la primera década del siglo actual.

El verismo fué de corta duración. En esencia, se reduce a las dos operitas breves de Mascagni *(Cavalleria Rusticana,* 1890) y de Leoncavallo *(I Pagliacci,*

1892), que, como en tiempos atrás, se basa en el teatro español, (esta vez en "Un drama nuevo" de Tamayo y Baus). De las óperas de Puccini solamente *La Tosca* puede clasificarse entre las "veristas", mientras que sus composiciones más notables, *Manon Lescaut* (1893), *La Bohème* (1896), *Madama Butterfly* (1904) entran mejor dentro del género lírico francés, como, en rigor, las de Giordano *(Andrea Chénier,* 1896, *Madame Sans-Gêne,* 1815). Si no la "verdad", por lo menos un fuerte acento dramático, que no tiene por qué ser "natural" sino "teatral", predomina en ese teatro que sabe encontrar la violencia de acentos, la fuerza expresiva conveniente a un género de situaciones que en el teatro francés conduciría a lo que se ha denominado como el "grand guignol". Y como ocurre que el propósito y la realización marchan admirablemente de par en ese teatro; que sus argumentos están discretamente trazados (sobre todo los de Leonvacallo, Mascagni y Puccini, en las obras mencionadas); que su música conoce agudamente al público a quien se dirige y que sus autores son finos psicólogos y encuentran el género de melodía blanda y fácil que los auditores en plena decadencia del gusto solicitan, precisa reconocer que su avasallante triunfo es un fenómeno natural, justificado, físicamente a lo menos. Que alguno de esos músicos, como Puccini, era hombre de gran valía y que pudo haber hecho una música de la calidad más alta, si lo hubiera querido, lo demuestra su tríptico de operitas cortas de 1918, especialmente *Gianni Schicchi.* La corriente del teatro italiano lo arrastró con su impulso comercial irresistible. No se le puede reprochar demasiado, pues que ese giro predomina en el mundo y se enseñorea del arte desde las últimas décadas del siglo XIX. Es la venganza del filisteo.

El teatro, dramático o lírico, fué siempre un asunto donde el aspecto comercial predominó. El teatro romántico auténtico terminó con Berlioz. El de Wagner supuso una serie de combinaciones financieras de extrema prolijidad que, a costa de triunfos y descalabros, llegó al término glorioso que su autor deseaba para sí y para su obra. Rossini había sido el más brillante administrador del tiempo viejo. Meyerbeer inauguraba la alta bolsa operística en el siglo XIX. La "gran ópera francesa" será desde entonces un asunto donde las pérdidas y ganancias predominan sobre los valores artísticos. Los teatros de ópera pierden a veces cantidades fabulosas, porque su tramoya exige excesivos dispendios.[2] Sin embargo, la ópera es el espectáculo de la alta sociedad burguesa y el Estado sabrá atender a los descalabros. Las Sociedades de Autores, que se fundan a la sombra del teatro burgués, cuidarán de que los despilfarros de la Administración no se produzcan en contra de sus asociados. El teatro será asunto de millones. Escribir una obra, estrenarla, alcanzar el premio grande de un éxito fabuloso supone la fortuna. Desde antes de mediar el siglo, la gran ópera y la ópera cómica se convertirán, en

Francia, en una carrera vertiginosa en pos del éxito. Menos pretenciosa, la opereta viene, desde Offenbach, a hacerles competencia. Los valores artísticos decaen rápidamente, pues que no son siempre ellos los que conducen al triunfo. Si se mantienen por algún tiempo es porque los artistas no han perdido del todo la "conscience du métier", aun cuando practiquen un arte a sabiendas comercializado. Por reacción, los artistas que mantienen la pureza de sus convicciones y de sus prácticas, crearán un arte voluntariamente apartado de la gran corriente de los éxitos vulgares. Surge un criterio que irá desde el arte normalmente encauzado dentro de las corrientes estéticas que han seguido regularmente su desarrollo, a un arte refinado, de "minorías selectas", al que un tanto peyorativamente se ha denominado como un "arte por el arte". Ese divorcio entre un gran público y un pequeño público, con artistas que halagan al uno u hostigan al otro, es un fenómeno típico de la nueva época. Francia; París, mejor dicho; algunos sectores alemanes, son sus áreas favoritas. Para encontrarnos con ese fenómeno en su actividad plena es útil recordar cuales fueron los caminos del arte lírico francés desde que el Romanticismo comienza a atenuar sus fulgores.

Héctor Berlioz había muerto con un gesto desdeñoso y amargo en 1869. Hacía diez años que el *Fausto* de Gounod se había estrenado en el Théatre Lyrique, de París. La otra gran obra de Gounod que resume el gusto de la burguesía francesa en pleno segundo Imperio es *Romeo y Julieta* estrenada en 1864. Goethe, Shakespeare no son en esta época sino la resaca del movimiento romántico. Víctor Hugo no es sino un almacén o guardarropía de donde se sacan libretos para óperas burguesas,[3] y, con él, algunos otros entre los más escrupulosos románticos. La ópera cómica tradicional sufre también de ese contagio y se bifurca en un género de cierta ambición que conduce a la *Mignon* de Thomas, a Bizet y a Massenet, o lleva al teatro menor de Audran, Lecocq y el nuevo vaudeville, Hervé, Planquette o Víctor Massé, que corresponde bastante ajustadamente a la zarzuela española, por la misma época, y a la opereta vienesa.

El estreno del *Fausto* supone para el Segundo Imperio francés, el de "Napoleón el pequeño" y Eugenia de Montijo, un momento de auge: la burguesía francesa conoce una época de esplendor. La muerte de Berlioz se acerca a uno de los momentos más graves en la historia de Francia. A partir de 1871 todo lo que había ocurrido antes es "la vieja época". Una época nueva comenzará con la fundación de la "Societé Nationale de Musique". Reber (1807-1880), Clapisson (1808-1866), Bazin (1816-1878) son los nombres sobresalientes de la vieja generación, en la que ser un "harmoniste" era un motivo de desdoro y escribir sinfonías un capricho inconcebible.[4] Pero Henri Reber, probo y modesto, las había escrito y el propio Berlioz había hablado de ellas con elogio.[5] Reber había escrito óperas cómicas sin gran relieve, porque la corrección de escritura no es lo que da atractivo al género. Es lo que puede

decirse de sus cuatro sinfonías y de sus tríos, cuartetos y quintetos, de sus páginas de canto que, con todo, son la excepción en el medio musical de su momento. Mas lo que será por muchos años la gloria viva de Reber es su *Traité d'Harmonie* (1862), en cuyos preceptos se han formado todas las generaciones musicales que les sucedieron en su país hasta ahora mismo. Rival suyo en este terreno fué René Bazin, más abundante en reglas y excepciones, pero no más claro ni más equilibrado que Reber. Y en cuanto a sus nueve óperas, allá se anduvieron con las de su colega. A Clapisson, que había nacido en Nápoles, apenas se le recuerda sino por haber derrotado a Berlioz en 1854 en su candidatura al Instituto. Clapisson fué otro de los profesores de Armonía en el Conservatorio parisiense y autor de quince o dieciséis obras para el teatro.

Tras de ellos vienen los nombres que destacan en su menester de compositores teatrales, desde los albores del segundo Imperio en adelante. *La Perla del Brasil,* de Feliciano David (1810-1876) se estrena en 1851 y *Lalla Rook* marca, diez años después, el apogeo del Romanticismo de origen inglés, conforme la obra anterior señalaba el auge del exotismo romántico. David, ingresado en el Conservatorio en 1830, tomó lecciones de Armonía con Reber, pero no se contentó con soñar en orientes pintorescos, sino que en 1832 se embarca para Constantinopla, Esmirna, Egipto, los Santos Lugares. Sus *Melodías orientales* en 1835 contienen páginas finas donde el exotismo orientalista para nada interfiere en la correcta escritura que derivaba de Reber. David escribe sinfonías con título, muchas piezas de cámara (no menos de veinticuatro quintetos para instrumentos de arco) y, sobre todo, la obra que le hizo famoso; la "sinfonía oriental" *Le Désert,* que estrena en 1844, y que a más de su color pintoresco, de su orquestación oportuna, en una paleta viva y atractiva, tiene una forma curiosa que es a medias sinfonía y a medias oratorio. Varios fragmentos orquestales y vocales están unidos entre sí por recitados que cumplen la misión del "programa" y anuncian la llegada del simún, el canto del muezín, la danza de las almeas, paisajes que la orquesta describe con fácil invención y originalidad. David, después de su excursión por tierras de Oriente, sintió excitarse su imaginación; una técnica fácil le permitió componer su sinfonía en tres meses. Pero no era tan expedito dar una segunda parte a obras como esas y *Moisés en el Sinai* no fué, en 1846, sino un oratorio que no logró despertar el mismo entusiasmo que la sinfonía. En sus óperas, un color oriental fácil de conseguir les dió a la par novedad y monotonía. El mismo David lo comprendió y se decidió a retirar su última ópera, *La Captive,* cuando estaba en ensayo. Juzgando por sus partituras, el colorido oriental de David, reservado preferentemente a la melodía, parece simple, mas no sin efectividad. Todo un orientalismo va a nacer en Francia de *Le Désert,* desde *La Statue* de Reyer a la *Djamileh* de Bizet y la *Lakmé* de Delibes, la

Reine de Saba de Gounod, inclusive, y hay quien extiende su sugestión hasta la *Aida* de Verdi.[6]

Las primeras obras teatrales de Charles Gounod datan del tiempo de *Le Désert*. Gounod era ocho años más joven que David y siete más que su famoso coetáneo Ambrosio Thomas, cuya *Mignon* emula en su triunfo a los grandes del autor de *Fausto* y de *Romeo y Julieta*, a las cuales sigue en 1866, para alcanzar, en 1894, la milésima representación. De ambos, Gounod es quien supera considerablemente a Thomas. Aunque las obras máximas de aquél tengan la hinchazón, la prosopopeya del ambiente burgués e imperial en que se produjeron, hay en ellas muchas páginas notables y un concepto de la escena lírica que solo se vió superado en Francia por Bizet, y en Italia por Verdi. Gounod escribió algunas sinfonías y otras obras para orquesta por ceder a su gusto clásico, en cuya corrección emula a Reber; pero el viento romántico, aunque vaya ya en descenso, le lleva al teatro, arrastrado por Meyerbeer en *La Nonne sanglante* (1854). Gounod vuelve por los fueros del teatro francés tradicional; en *Le Médecin malgré lui* (1857) encuentra su primer acierto. Las obras que siguen son, en su clase, obras maestras de la ópera francesa de mediados del siglo con *Fausto, La colombe, Philémon et Baucis, La reine de Saba*, sobre todo *Mireille*, en 1863, en la cual Maurice Ravel hallaba una expresión inequívoca del genio y del acento francés. *Romeo et Juliette* sigue un año después. El año nefasto llega, y Gounod intenta levantar la conciencia nacional con su "motete" para coros, soprano, órgano y orquesta que titula *Gallia*, en 1871. En 1873, cediendo al mismo impulso patriótico, escribe la música orquestal y vocal para la *Jeanne d'Arc* de Barbier; después, la musa de Gounod solo le inspira música religiosa en sus oratorios en tres partes *Redemption, Mors et Vita*, en los "Dramas sagrados" de Sylvestre y Morand, cuya música compone; en fin, en otras páginas de índole análoga, hasta un *Requiem* en cuya composición le sorprende la muerte.

Hombre de su tiempo, modesto, piadoso, culto, músico excelente, más refinado de lo que le permitió ser su público, pudo decirse de Gounod que sus méritos le eran propios y que sus defectos eran los de su tiempo. Que es lo que, en una escala más atenuada, pudo decirse de su gran colega Ambroise Thomas, uno de los discípulos directos, con Berlioz, de Lesueur en el Conservatorio, en cuya dirección sucedió a Aubér conforme sucedió a Spontini en su sillón de la Academia. *Mignon*, domina por completo la obra de Thomas (salvo alguna página de *Hamlet*, que sigue a aquella) y redujo al silencio a toda una producción muy abundante de óperas y óperas cómicas entre las cuales sería difícil encontrar una línea divisoria. Sus obras de cámara no son más conocidas que las de sus contemporáneos, ni su música religiosa, entre cuyas obras se encuentra la cantata que Thomas escribió en homenaje de Lesueur y de Boieldieu. Y en sus cantos para orfeón de voces masculinas

Thomas rinde tributo al patriotismo de los días amargos, a los que sobrevivió no menos de veinticinco años.[7]

El "vieux régime" de Halévy se prolonga en Félix-Marie Massé, llamado Víctor, buen contrapuntista cuyas enseñanzas profesaba en el Conservatorio y cuyas óperas, que van desde *Galathée* en 1852 a *Paul et Virginie,* en 1875, y *Une nuit de Cléopatre* diez años después, muestran los lugares comunes del Romanticismo francés en plena decadencia. Apenas un año más joven que él, Ernest Reyer se entrega, anima et corpus, al Romanticismo alemán, llevando al teatro lírico francés trasuntos wagnerianos como *Sigurd,* que logra estrenar en Bruselas en 1885, tras de estar compuesta su música y su libro, que él mismo se escribió, para mayor propiedad, desde hacía más de veinte años. Apenas es necesario decir que la obra llegaba fuera de toda oportunidad y que Ernest Reyer, (que era de familia española radicada en el mediodía de Francia y se llamaba, simplemente, Rey), no pudo sacar grandes glorias con el estreno de *Sigurd,* cuyo germanofilismo había despuntado desde la primera obra de Reyer, un *Maître Wolfram* escrito en 1854 y un *Himno del Rin,* con otros coros a la manera semipopular alemana. Su ópera *Salambó,* también estrenada en Bruselas, en 1890, y su ballet *Sakountala,* muy anterior, muestran a Reyer en su cultivo del lugar común exotista; pero es justo decir que *Sakountala* es del mismo año que *La Perla del Brasil,* cuando el exotismo lírico estaba en pleno florecimiento. Reyer, pese al wagnerismo ocasional de *Sigurd* (en cuya obra quería haber dado una versión francesa de la leyenda, contrapuesta a la wagneriana, anticipándose a lo que se dijo de Debussy, que proyectaba un *Tristán* basado en la narración de Joseph Bédier), fué un hombre de inspiración curiosa y nada desdeñable, alguna de cuyas páginas, entre ellas sus melodías para canto y piano, se escuchan con gusto y no sin cierta sorpresa. Reyer practicó la crítica de oficio. Algunos artículos suyos se reunieron en volumen[8] y también se leen hoy con interés, particularmente sus páginas de *Notes de Musique* (1875), donde narra sus impresiones de viaje por Egipto y Alemania, sus recuerdos personales y el efecto que le producen músicas en su momento frescas. La página que dedica a Teófilo Gautier es sobre todo interesante como continuación de las que este insertó en sus *Grotesques* y en su *Histoire du Romantisme.*

Un grupo de interés notorio llega en el teatro lírico francés con obras que son, en su género, las más características de la generación de 1871. Camille Saint-Saëns, Leo Delibes, Ernest Guiraud y Georges Bizet nacen en años sucesivos a partir de 1835. Jules Massenet (1842-1912), Emile Paladilhe (1844-1926) y Gabriel Fauré (1845-1924) van a completar el grupo a poca distancia. Con Saint-Saëns nace el período moderno de la música francesa. Con Fauré el período actual. Dos promociones de la generación que al día siguiente de la derrota funda la "Societé Nationale de Musique", donde se centran las actividades más acuciosas de los músicos franceses, deseosos de reivindicar

para su patria los días de gloria no olvidados y cuya perduración cifran en la memoria de Héctor Berlioz, "invisible y presente".[9]

La labor desarrollada por la "Societé Nationale" fué extraordinariamente fecunda. Toda una época de música de cámara y de orquesta se produce bajo sus auspicios, desde César Franck al Debussy del *Aprés midi d'un faune,* aunque parece que las obras más significativas de ambos, que lo son de esta época francesa, no fueron entendidas con mucha perspicacia por los consocios de aquella entidad, la cual, ya en los años de la nueva generación, con Maurice Ravel, tuvo que ser sustituída por otra sociedad más avanzada en su criterio: la "Société Musicale Independante". Entre ambas, toda la música de fines del siglo pasado y de los comienzos del actual en Francia, nace y se expansiona en sus incalculables consecuencias.

A los cinco años de edad Camille Saint-Saëns acompañaba en público una de las sonatas para violín y piano de Beethoven; en 1846, al cumplir los once, daba su primer recital en forma como pianista, en la Sala Pleyel parisiense. Nacido en París en 1835 de familia acomodada, se ha dicho de él que cambió su apellido familiar por el de la pequeña localidad, cerca de Ruán, en Normandia, de donde procedía la familia. Era discípulo de Stamaty, de quien heredaba el alto virtuosismo de Kalkbrenner. Con François Benoît, modesto "prix de Rome", discípulo de Catel, estudió el órgano en el Conservatorio, lo que le sirvió para optar a un puesto de organista en una iglesia de París al verse rechazado en sus aspiraciones a dicho galardón, tan apreciado por los franceses, aun cuando sus cursos con Halévy le condujesen a la composición de obras que fueron premiadas en otras sociedades. La de Santa Cécilia le premia una oda a dicha santa musical, en 1852, para compensar su amargura por aquel fracaso, y en 1853 hace oír la primera sinfonía del joven músico. Por esos años Saint-Saëns había hecho gran amistad con Liszt, cuya doble influencia como virtuoso y compositor va a ser decisiva en el francés, aunque pospone su actividad como pianista, y, por el momento, compone sinfonías de un clasicismo meticuloso, la segunda de las cuales le vale, en 1856, ser nombrado profesor en la escuela que Abraham Louis Niedermeyer (1802-61), discípulo de Moscheles en Viena y de Fioravanti y Zingarelli en Italia, había fundado en París para la enseñanza de la música religiosa. La escuela estaba fundada ya, realmente, por Choron, pero Niedermeyer hacía cierta agitación desde una revista que con ese objeto publicaba con D'Ortigue, en la que se defendía de los ataques que sufría su *Método de acompañamiento del canto llano* redactado demasiado apresuradamente en 1855. Niedermeyer había probado fortuna escribiendo óperas, en las cuales hizo gala de su arte de orquestador. Esas obras le proporcionaron menos éxitos que las melodías que compuso en el lago de Ginebra para *Le Lac* de Lamartine y otros románticos acreditados, Hugo y Deschamps. Por su parte, Saint-Saëns daría a "l'Ecole Niedermeyer" días de gloria, haciendo de ella una de las instituciones pedagógicas que,

junto a la "Schola Cantorum", fundada con análogos propósitos, y de la cual César Franck fué el principal inspirador, llegarían a constituir los grandes centros de enseñanza musicales en París, simultáneamente con la escuela oficial que era el Conservatorio. Por el lado de la Escuela Niedermeyer llegarán Fauré, Gigout y Messager. Por el lado franckista, vendrán D'Indy, Chausson, Duparc. Del Conservatorio proceden Bruneau, Debussy, Charpentier, Dukas, Rabaud, Ravel, entre los más eminentes.

Un segundo intento para obtener el "prix de Rome" por parte de Saint-Saëns fracasa también en 1864. Ahora será Auber quien vendrá a consolar al joven músico, logrando que Carvalho, el omnipotente director del Théatre Lyrique, le encargue la composición de una ópera con libro de Barbier y Carré, *Le Timbre d'Argent,* que aunque escrita entre ese año y el siguiente no se estrenará hasta más tarde. Así ocurre que la primera ópera cómica que Saint-Saëns estrena sea *La Princesse Jaune,* en 1872. Apenas terminada la composición de *Le Timbre d'Argent,* Saint-Saëns comienza la de un oratorio, después escenificado, sobre el pasaje bíblico de Sanson y Dalila. Otras óperas como *Étienne Marcel* van a seguir. Aun cuando Saint-Saëns vive en la sociedad de Liszt y Berlioz, de Rubinstein, Gounod, de Madame Viardot, y aunque todos lo proclaman como un gran músico, los empresarios siguen rechazando sus obras, de tal modo que cuando *Samson et Dalila* puede escucharse, es en Weimar, gracias a la solicitud de Liszt, en 1877, el año mismo en que, por fin, el Théatre de la Gaité acepta la ópera primeramente mencionada. Después, *Étienne Marcel* se estrena en Lyon (1879). La producción operística de Saint-Saëns continuará sin interrupción desde entonces, sin alcanzar grandes alturas, salvo para la obtenida en *Samson et Dalila,* que se representa como ópera en el teatro de las Artes, en Ruán, en 1890. Es el mismo año de *Ascanio,* la obra más importante de Saint-Saëns junto a *Étienne Marcel,* pero ninguna de ellas puede compararse a *Samson.* De la totalidad del repertorio que, a resultas de su "grand opéra français", llaman los franceses "opéra lyrique", a fin de rebajar el tono infatuado de aquella, *Samson et Dalila* es sin duda la obra más destacada. El calificativo de "lyrique" corresponde en rigor a la cualidad de un canto de amplias líneas; de gran vuelo en las frases que encierran dentro de sí la riqueza de matices propias a la inflexión hablada del idioma francés. Mas la participación de la orquesta, aunque guarde un papel subordinado al elemento vocal, es de suma importancia, y en *Sanson* tiene gran valor expresivo, en una paleta orquestal rica y nutrida, a veces de finos aciertos en la pintura de las situaciones. Sobre todo ello, la colaboración del elemento coral, que no desmiente su primer propósito, da a esta ópera una densidad nada común entre sus congéneres.[10]

En el tratamiento de la orquesta, Saint-Saëns avanza, en *Sanson y Dalila,* por encima de lo que había logrado en sus breves y justos cuadros titulados, al modo de Liszt, como "Poemas sinfónicos" y que, como ellos, se inspiran

en poesías de los autores franceses de su tiempo, en un nivel sin duda inferior al de los grandes líricos románticos. La calidad de sus "poemas" le acerca, más que a Liszt, a las overturas de concierto de Mendelssohn, cuya limpieza de orquesta, de escritura armónica y su equilibrio de forma poseen. *Le Rouet d'Omphale, Phaéton* y la *Danse macabre* suponen una claridad de mente y un cálculo preciso en los efectos que podían pedirse a las orquestas de la época, como ninguno de sus contemporáneos lo habían tenido. La virtud es modesta. Saint-Saëns no se hubiera atrevido nunca a pedir de las orquestas parisienses lo que Berlioz había solicitado de ellas en su tiempo. Con ello, la página orquestal desciende de categoría, se acerca a la estampa e incide en el "cuadro de género", que Saint-Saëns inaugura con su *Suite Algérienne.* En su inmenso éxito en el público fácil y acomodaticio de las últimas décadas del siglo, tienen la buena compañía de las "escenas" orquestales con que Bizet y Massenet, más señaladamente, van a proveer a los conciertos sinfónicos hebdomadarios. El público cambia también. No es la gran burguesía que sigue yendo a la Opera. Sus favorecedores son la burguesía menor de empleados, burócratas, estudiantes y señoritas del "comptoir". La música tiene que ponerse a su tono.

A lo menos para compensar el esfuerzo que sinfonías y conciertos siguen exigiendo. Los sinfonistas franceses, en su plano capitidisminuído, tienen que contentarse con alguna audición excepcional y, a veces, como caritativamente, de sus obras de esa índole que, con ello, casi terminan por desaparecer; ya que el puesto de las sinfonías y conciertos en los programas sinfónicos se dedica, por su propio derecho, a los autores ilustres, clásicos o románticos. La fundación de la "Société Nationale" viene a dar impulso a la tonicidad descendente de las obras mayores. El arte francés debe estarle agradecido porque, merced a ella, conoce un "renouveau". Los "Poèmes symphoniques" de Saint-Saëns comienzan a llegar justamente el año de la "débacle" *(Le Rouet d'Omphale,* 1871) y se extienden hasta 1880-81, contando en estas fechas la *Suite Algérienne,* eco palidecido, pero no sin gracia y finura de los orientalismos de David, a más de *Une nuit à Madrid* y *La Jota aragonese,* que no van más allá de lo que Glinka había hecho casi cuarenta años antes, salvo una orquestación mejor trabada y una más ajustada composición. Los conciertos de Saint-Saëns para piano y orquesta preceden a los escritos para violín y orquesta de los cuales el último es de 1880, mientras que el quinto concierto para piano es de 1896 y el segundo, para violoncello, es de 1902. El apogeo del arte de Saint-Saëns como sinfonista ocurre con la gran Sinfonía para órgano y orquesta, en *do menor* op. 78, que es de 1886; obra ambiciosa, cuya longitud no se justifica siempre por la calidad de las ideas ni su tratamiento, pero que es una obra digna, concebida en un plano de arte elevado.

Saint-Saëns, en la suite mencionada y en su concierto para piano y orquesta *Africa* (1891) había cultivado, de paso, pero no sin buen resultado, el

exotismo orientalista que venía ya muy a ras de suelo en estos años, en comparación con el que se practicaba en Rusia. No dejó, con todo, de probar fortuna en algunos cantos populares no franceses, como las dos páginas fáciles mencionadas, su *Havanaise* para violín y orquesta de 1887 y su *Caprice Andalous*, de 1904, en un tipo de composición colorista donde el violín estaba tratado con habilidad, según Pablo de Sarasate (1844-1908) lo hacía en sus piezas de virtuosismo y Edouard Lalo lo había hecho en su *Symphonie Espagnole* que, en 1880, había dedicado al fulgurante violinista navarro.[11] Su españolismo es, desde luego, superficial; pero tanto como el de Sarasate responden a un estilo que, aunque pseudopopular, tiene atractivo, color y carácter y que, más allá de ellos apenas se escucha sino en un cuarteto de la señora Héritte-Viardot,* en las piezas a trío de Tomás Bretón y en las de Enrique Fernández Arbós.[12] Después, el color nacionalista español busca otros tipos de paleta y vamos a verlo dentro de un momento.

Lalo, de origen español, cultivó al mismo tiempo que ese españolismo de segunda mano, la música popular noruega en una *Fantasía* que escribe en el mismo año que la *Sinfonía Española*, para encontrarse, con gran sorpresa, que algunos temas de la Fantasía no eran "populares" sino debidos a autores vivos. Un *Concerto Russe*, una *Rhapsodie Norvégienne* le muestran arrastrado por ese "penchant". En su ópera *Le Roy d'Ys*, no estrenada hasta 1888, aunque escrita más de diez años antes, Lalo está dentro de la línea auténticamente francesa en el teatro. Fuera de la ampulosidad de la gran ópera, entra en un tipo de ópera lírica cuyo calificativo parece, en esta obra agradable y delicada, enteramente justificado.

El orientalismo de Leo Delibes es, en su *Lakmé*, de 1883, un fulgor postrero de lo que había sido en tiempos románticos, como el españolismo de los anteriores y el de la *Carmen* de Bizet, de 1875, que había sido precedida por el ruralismo francés de *L'Arlésienne* y el orientalismo a la turca de *Djamileh*, de tan ilustres antecedentes. Bizet en *I Pescatori di Perle* (1863), en *Le Jolie Fille de Perth* ** (1867); Delibes en *Coppelia ou la Fille aux yeux d'émail* (1870) y *Sylvia ou la Nymphe de Diane* (1876), en *Jean de Nivelle* (1880) y *Le Roi l'a dit* (1873) seguían el rumbo del teatro francés post-romántico que todavía se basaba en libretos al gusto del tiempo anterior. Delibes cultiva mejor que Bizet la ópera cómica que, en aquél, baja de tono. Para compensarlo, sigue llamando ópera cómica a *Carmen*, con lo que da al género sus momentos más elevados, inmediatamente antes de Massenet. *Carmen* entra de lleno en un teatro "naturalista", sin tener la rudeza de Charpentier ni Bruneau, ni la crudeza del "verismo" en algún pasaje. Massenet, en cambio, prefiere mantenerse

* *Spanische Quartett.* Fantasiestücke in spanische Art *(Re mayor,* con piano). Leipzig, C. F. Peters.

** Trozos de esta ópera pasaron al ballet de *Carmen*...

dentro del tono de "ópera lírica"; mas, en la especie, sus obras comparten ese calificativo con el de la ópera cómica.

La virtud de Bizet, que hace de *Carmen* una de las obras maestras de su tiempo, consiste en su fuerza. La de Massenet, que da a *Manon* una análoga categoría, radica en su delicadeza. Son dos matices que no prescinden de otros, pero que dosifican de diferente manera. Para convertir *Carmen* en ópera (como lo harían algunos autores españoles de "zarzuelas grandes") bastaría con sustituir los pasajes hablados por recitados. Quien se encargó de realizar este menester modesto, aunque nada fácil, fué Ernest Guiraud, discípulo de Marmontel y Halévy en el Conservatorio, y de cuyas óperas se recuerda *Le Kobold* (1870) con otra *Sylvia* anterior, y algunas óperas cómicas más. Guiraud fué un orquestador fino de páginas orquestales. *La Chasse Fantasque* (1887), inspirada en un cuento de Hugo poco conocido ("Los amores del hermoso Pecopin y la bella Baldour", especie de Filemón y Baucis a recíproca distancia), merecería una exhumación. Había escrito además un concierto de violín para Sarasate, un "Traité d'Instrumentation" y, rasgo que le consagra, fué el primero en percatarse del genio original que se incubaba en uno de sus discípulos en el Conservatorio: Claude Achille Debussy.

Los comienzos de la carrera de Jules Massenet, (1842-1912) a los veinticinco años, después de haber seguido los cursos de Reber, Bazin y Thomas, no tienen nada de sorprendente, con sus óperas cómicas al modo que puede decirse normal en el género, y que corresponden al españolismo a la vieja moda de *Don César de Bazán* (1872), con sus sevillanas; o al orientalismo de *Le Roi de Lahore* (1877) y *Herodiade* (1881), donde ya se proclama un compositor cuya amabilidad se teñía de un sentimiento delicado en el color orquestal. Su sentido del canto, a la par que el de sus compañeros de promoción, dará carácter a la "ópera lírica" de las dos últimas décadas del siglo; menos acentuado que en *Carmen;* menos "naturalista", pero no menos "natural" ni menos francés. Un punto que por el momento resume todos esos aspectos se alcanza con *Manon* en 1884; pero el dramatismo de *Werther* (1892) es lo que parece repercutir en Italia, donde la *Manon Lescaut* de Puccini y *La Bohème,* llegan en 1893 y 96, mezclando hábilmente lo dramático con lo lírico en dosis variables. De las obras de Massenet que siguen a *Manon, Thais* es quizá la que supera a todas, envuelto su dramatismo en un ambiente oriental que Massenet consigue con una paleta orquestal tan simple como efectiva. La heroína principal de Massenet, la del abate Prevost, reina durante algunos años en la escena francesa, sin rival posible; pero años después y en sus profundas diferencias de carácter, *Louise* y *Mélisande,* de dos discípulos de aquél, Gustave Charpentier y Claude Debussy, casi veinte años más jóvenes que él, conducirán el ideal de la heroína francesa a una definición simbólica; uno, en su realismo tan exacto de acentos, sin ser crudo; el otro, en su idealismo evanescente. *Louise* es de 1900. Su compañero *Julien,* en 1913, no supo

estar a su altura. *Mélisande,* que había estado diez años en el telar, aparece en 1902, pero Debussy tuvo buen cuidado de no darle otra compañía sino la de *Pelléas.* Charpentier, que había asistido a las aulas de Massenet, heredó su puesto. Debussy, que solo asistió a las de Guiraud, se había contentado con admirarle en su juventud, y solo fué, —como lo escribía a Tchaikowsky Madame von Meck, su amante a través del correo—, un "discípulo teórico", ya que no había hecho sino asomar la oreja en las clases de aquel maestro; pero el aroma de Massenet era contagioso, y el fino olfato de Mme. von Meck no había dejado de percibirlo en su "petit Bussy". Ni la *Ariadna* de Dukas, 1907, *(Ariane et Barbe-Bleu),* ni la *Penélope* de Fauré, que llega tardíamente, en 1913, son más francesas que aquellas hermanas suyas. Aunque Mélisande apenas sea sino alma, con un mínimo de corporeidad, todavía es un ser más real en su vida escénica que la heroína de Dukas, enteramente orquestal, toda hecha de reflejos instrumentales; ente simbólico más que humano; al paso que la heroína de Fauré no es ya sino una sombra pálida de aquellas otras féminas aéreas, un vientecillo casi, una lucecilla crepuscular reflejada por un espejo.

La ópera cómica había sido en Francia una escuela de naturalismo, en la mejor acepción del vocablo; de naturalidad, desde luego, tanto por lo que se refiere a sus personajes como a sus compositores, que no se olvidaban, por el hecho de pisar al ras del suelo, del decoro que exige un buen oficio. El repertorio de la ópera cómica francesa desde los tiempos de Auber hasta los que van a contaminarse con el arte fácil de la opereta presenta muchos casos de buenos libretos y partituras excelentes. Pero lo que constituye su timbre de gloria es su espíritu profundamente nacional, su cualidad de teatro popular francés que sirve de modelo a todos los teatros europeos, cuyos músicos no tienen sino que adaptarlo a sus propias costumbres para realizar sus teatros nacionales sin mucho esfuerzo, sin gran diferencia con lo que había ocurrido no mucho tiempo antes con los géneros menores derivados en cada país de la "comédie avec des ariettes". Mientras el teatro musical romántico se llena de pretensiones y de empaque en la "grand opéra", la ópera menor, la "opéra comique" se mantiene viva. Su género es difícil de definir, rigurosamente, como "ópera cómica" calificada, u "ópera lírica", según lo que ocurre ya con Boieldieu y va a seguir ocurriendo hasta nuestros días. Más propio sería hablar simplemente de "ópera francesa",[14] ya que no hay peligro de confundirla con la "gran ópera". El género tiene su sede en el teatro de la Opéra Comique, de París, que había heredado la tradición y que la mantiene hasta *Pelléas et Mélisande,* donde si no se habla ya, es porque en su música predomina el recitativo entonado, lo cual haría incongruente la alternación del canto propiamente dicho con los parlamentos. En los compositores a que se acaba de

aludir, la ópera cómica ha ascendido a su categoría de ópera real, sin que importe la presencia de los trozos hablados. En los músicos mencionados en este párrafo, la cualidad de la ópera cómica predomina en el carácter ligero, fácil, sin grandes conflictos sentimentales, o bien, felizmente resueltos. Acaba de decirse que ligereza no significa en esos músicos mal oficio, y que, todos ellos, por modesto que sea su empeño, se distinguen por su respeto al arte y su decoro profesional. Hérold sigue a Auber, todavía nacido en el siglo de las luces (1791). *Zampa,* en 1831, y *Le Pré aux Clercs* al año siguiente, son dos aciertos que Hérold no continuará, porque murió a los pocos días del estreno de esta operita que no ha abandonado el cartel en los teatros parisienses ni en los de la provincia. Con Fromental Halévy el camino asciende de nuevo a alturas que señalan *La Juive,* en 1835, *La Reine de Chipre,* en 1841, *Le Val d'Andorre,* en 1848; una *Dame de Pique* en 1850, y *Le Juif Errant,* en 1852, modelos directos de los zarzuelistas españoles de esa misma época. Halévy produce poco más, y en 1862 muere, en Niza. Años más tarde, Bizet se casaría con Mademoiselle Halévy, su hija; y no puede dejar de decirse que, con su mano, heredaba algo del estro de su suegro; por lo menos su sobriedad y acierto en los rasgos que dibujan su carácter. Hipólito Monpou sentía afición por los asuntos españoles que le proveen de textos para graciosas melodías; "romanzas", que sin suficiente ilación dramática, componen sus operitas. Monpou había nacido apenas el siglo comienza, en 1802. Grisar le sigue en 1808, el mismo año en que nace Clapisson. En fin, esta primera etapa se cierra con Adolphe Charles Adam, un poco más viejo que los anteriores, pero cuya fama les sobrevive por mucho tiempo. Todavía puede escucharse en Francia *Le Postillon de Longjumeau,* que se estrenó en 1836, mientras que, en 1844, su *Cagliostro* tiene mayores pretensiones aunque no mejores aciertos. Entre tanto se había ido sintiendo la necesidad de mejorar las orquestaciones de los autores clásicos de óperas cómicas y Adam será quien reorqueste para la Opera Comique *Richard, Coeur de Lion* de Grétry; *Le Déserteur,* de Monsigny; *Gulistan,* de Dalayrac y otras más.

Offenbach llega a París todavía muy joven desde Colonia, donde había nacido en 1819, hijo de un rabino que se llamaba Judas Eberscht. Violoncelista en el teatro de la Opéra Comique llegó en 1849 a ser el director de la orquesta del Théatre Français, pero en 1855 abre un teatro por su cuenta en el Pasaje Choiseul que titula como los *Bouffes Parisiens* para representar sus obras menores, que no siendo ya propiamente óperas cómicas, se llamarán "operetas", —según Manuel García había llamado a alguna de las suyas en los primeros años del siglo—, y aun "opéra bouffe", en cuya denominación un término tradicional cobraba un aire frívolo de nuevo cuño. La opereta de Offenbach y sus colegas no era en rigor, en sus mejores casos, sino un poco más que el vaudeville que pululaba por París en los años del apogeo del Romanticismo, especie de contrapeso a sus grandes gestos, y un poco

menos que la ópera cómica tradicional en donde se entrometía hasta un punto que en aquellos años parecía un intolerable descoco (para las familias), a causa sobre todo de la indispensable intervención del can-can.[15] Música "frívola", de ritmos "picantes" y argumentos "verdes" que ahora presentaba el revés de la medalla a los espectáculos fastuosos del Segundo Imperio. Como había ocurrido en los albores de la ópera cómica, la nueva ópera bufa gasta sus bromas a la ópera seria y la parodia alcanza su más jovial expansión con *Orphée aux Enfers* (1858). La obrita presentaba la comodidad de ser más corta o más larga, a voluntad, según que se le quitasen o aumentasen cuadros, como más tarde ocurriría en la "revista". La sala de los Bufos se inaugura en la fecha indicada con *La Nuit Blanche,* sainete con dos personajes. La opereta, un poco más importante, llega en seguida con *Ba-ta-clan,* en un acto con cuatro personajes. Una novedad consiste en la que ofrecen *Les Petits Prodiges,* en 1857, con personajes accidentales que aparecen para cantar su numerito. Siguen obras como *Bruschino* de un acto, pero ya con dos cuadros y cinco personajes. Todavía el coro no aparece en estas piececitas. En 1858 aparecen *Mesdames de la Halle* y el coro con ellas, a más de cuantos partiquinos y figurantas quieran presentarse en escena para hacer de relleno y dar visualidad al espectáculo, que sigue teniendo un acto. Por fin, *Orfeo en los infiernos* viene a ser una especie de mayoría de edad del género que se titula "opéra bouffon en deux actes et quatre tableaux", en el cual comentaristas serios ven la llegada de "una era nueva", nada menos.[16] Meilhac y Halévy redactan el libreto de *La Bella Helena,* indignante para los probos comentaristas por sus irreverencias. Siguen sin cesar *Barbe-Bleue, La Vie Parissiene, La Grande Duchesse de Gérolstein, La Périchole, Madadame Favart, La Fille du Tambour-Majeur* y otras más hasta, que cansado Offenbach de ese género menudo que tiene el inconveniente de la falta de renovación y aun de invención en su frivolidad y "grivoiserie", se pone un poco más serio y escribe sus *Contes d'Hoffmann* que es una nueva *Coppelia,* no sin mérito tampoco. Offenbach no verá en la escena esta obra, porque se representa en 1881 y él se había muerto el año antes.

Florimond Hervé le sobrevive más de una década. No iguala a Offenbach, pero *Mamzelle Nitouche* (1883) tiene sus cualidades, precisamente las de su "parisianismo". Su última obra, *Les Bagatelles,* es de 1890 y es de añadir que Hervé, como los buenos, se escribía los libretos de sus producciones teatrales. Arthur Pougin denominó de "musiquette" a la parte sonora. No sabemos como habría que denominar a la literaria. Van a seguirle por ese camino resbaladizo Jonás, Serpette, Le Vasseur y, sobre todo, Edmond Audran, de quien sobreviven a sus óperas de cierta seriedad sus operetas u operitas *La Mascota* (1880) y *Miss Helyett* (1890). De su tiempo son Víctor Roger, Louis Varnay y Robert Planquette, el autor de *Les Cloches de Corneville,* su primera y más famosa obra. Desde 1877 no han dejado de sonar

en los teatros parisienses de barriada y, por supuesto, en los de provincia, cuyos públicos, fieles a los grandes éxitos parisienses, siguen festejándolos con su mejor voluntad.

La influencia de Offenbach fué grande fuera de París, aunque no tan extensa. En Viena siembra la fecunda simiente de la opereta con Franz von Suppé. Los tres teatros vieneses, el "An der Wien", de tanta tradición, el "Karl Theater" y el "Leopoldstädter" se dan a la opereta a consecuencia del triunfo de Suppé. La primera de sus tres operetas fué *Das Mädchen von Lande* que, en 1847, no pertenece todavía al nuevo género, sino que es meramente un singspiel. En *Pique Dame* y en *Franz Schubert* se le acerca dentro de un tono sentimental. *Paragraph 3*, en 1858, puede considerarse ya como opereta vienesa, aunque sea su *Leichte Kavallerie* en 1866 la que da la norma, con *Fatinitza* (1876) y, sobre todo con *Donna Juanita* (1880). Suppé era un músico de buena pluma, que sabía su oficio. Su agradable overtura titulada *Poeta y Aldeano* tuvo un considerable influjo en muchos lugares de Europa y América. Además, escribió alguna sinfonía, música religiosa y páginas sueltas. La opereta vienesa va a continuar con Johann Strauss, hijo del Johann Strauss de los valses, autor también de los valses famosísimos que son la flor de la Viena imperial de Francisco José y entre cuyas operetas resplandece sobre todas *Die Fledermaus*, en 1874, obra preciosa en su género, de inspiración fresca, invención e imaginación, orquestación muy notable y una gracia que le es propia, en su sesgo inimitable pero muy imitado. Strauss murió en 1899. En ese año mismo muere su compañero de armas Karl Millöcker, que no le iguala, pero cuyas operetas *Diana, Der Wassermann, Nordlicht*, entre varias otras, tuvieron popularidad, aunque no salieron de su círculo capitalino. Un reflejo occidental en la opereta inglesa es el de Henry Charles Litolff, que escribió en Londres bastantes obritas. Más que como compositor o como pianista ganó celebridad para su nombre al fundar una de las más serias empresas editoriales, cuya novedad consistía en su baratura. H. Ch. Litolff (1818-1891) había sido discípulo de Moscheles, y desde niño se reveló como pianista notable. Más tarde, inventó una mezcla de sinfonía y concierto, por eso denominada "Concerti-Sinfonie", de las que escribió no menos de cinco. De las óperas "serias" de Litolff se recuerda *Les Templiers* (Bruselas, 1886); de las operetas, *Heloisa y Abelardo*, entre otras. El mayor brillo de la opereta inglesa es el que le da Arthur Seymour Sullivan (1842-1900) con los libretos de W. S. Gilbert, cuyo nombre se ha hecho inseparable de aquél. Sullivan y Gilbert, que merecieron ser ascendidos a la categoría de "Sir", no sabemos si por sus méritos como operetistas, lograron la inmortalidad con *The Mikado*, (1885), lo cual no es cosa desdeñable. En cuanto a las repercusiones de la opereta, entre parisiense y vienesa, en España, es lo que se expone al final del párrafo siguiente.

La "nueva era" que Félix Clément creía llegada para el teatro parisiense (más propiamente que francés) con Offenbach, ocurre, en cierto modo, en España con las zarzuelitas de mediado el siglo. El título de "zarzuela" alude a una tradición prestigiosa no interrumpida enteramente y de la cual se ha hablado lo indispensable en el Cap. IV de la Cuarta Parte. Que la nueva zarzuela madrileña, más que española, es, en esencia, una adaptación al idioma y gusto del público español de las operetas francesas y de sus óperas cómicas de más o menos rango, lo prueba simplemente el cortejo de algunos títulos: *El Valle de Andorra* sirve a Halévy y a Gaztambide. *El Juramento,* a este, después de haber servido a Mercadante, y la *Catalina* de aquel es un trasunto meyerberiano. *El Postillon de Longjumeau,* de Adam, revive en *El Postillón de la Rioja,* de Oudrid. *Los Diamantes de la Corona* sirven por igual a Auber y a Barbieri. *El Molinero de Subiza* es oriundo de *Le Moulin des Tilleuls* de Maillart y el *Domino Noir* de Scribe y Auber cambia su tono por el menos trágico de *El Dominó Azul,* que era el color que mejor convenía a la cerúlea musa de Arrieta.[17] Si se trataba solamente de sugestiones o si eran copias, imitaciones o plagios es cosa que solamente un cotejo de las obras, que no se ha hecho, puede decidir; pero el caso no ocurría solamente en España, donde la traducción de los libretos franceses estaba propugnada por Guelbenzu, sino en Italia, donde Cagnoni puso su música correspondiente al *Val d'Andorre,* en 1861, según Clément. Con todo, el público madrileño era de unos gustos y una psicología muy distinta al parisiense, y la música a que le tenía acostumbrado el teatro de barrio no era demasiado elevada; los adaptadores tendrían que arreglárselas para hacer con aquellos modelos unas variaciones oportunas en el texto, mientras que los músicos se las ingeniarían para encontrar una música comprensible sin dificultad para aquel público. Debe decirse, sin embargo, que la adaptabilidad del público madrileño es, o era, grande. En materia de danzas de salón se había asimilado con toda comodidad modelos franceses y, más tarde, cuando llega Chueca y compone (con la ayuda de músicos, porque el gracioso zarzuelero no sabía música y otros colegas suyos no sabían mucho más) una música que va a pasar por la esencia pura del "casticismo" madrileño, esa música llevará el nombre de "mazurkas", "walses", "redowas", "polkas" y "schotis" que el madrileño transformará en "chotis" conforme tiempo adelante madrileñizará el "two steep" en "tuesten", etc. Así resulta que Offenbach, Johann Strauss junior y algún otro operetista vienés hayan sido las musas nutricias del madrileñismo de la mejor cepa, lo cual indignaría no poco a los madrileños castizos si se les dijera.

Entre las últimas décadas del siglo XVIII y las primeras del XIX, o sea en un plazo de cincuenta años poco más o menos, la "vieja época" se desvanece en España con la zarzuela tradicional y con su sucedánea la tonadilla, que

va a verse alternada en sus últimos estertores con las "operetas", así llamadas, de Manuel García. La ópera italiana lo invade todo, según se ha detallado. Rossini se convierte en el astro deslumbrador al lado del cual Mercadante no es apenas sino un satélite. "En el primer tercio del siglo presente (dice Don Francisco Asenjo Barbieri, testigo de mayor excepción y el más importante compositor de zarzuelas de esta nueva época) * las calamidades que llovieron sobre nuestro país y las revoluciones políticas, social, artística y literaria, que dieron nuevo ser a la sociedad española, ocasionaron un eclipse parcial del género de la zarzuela; y digo parcial, porque, aun en los años más calamitosos, todavía nuestros teatros daban frecuentes pruebas de no haberlo abandonado; y al propio tiempo que se notaban los efectos de un poderoso renacimiento literario, la música dramática española pugnaba no solo por reconquistar su antiguo ascendiente, sino por adquirir nueva vida y mayor desarrollo en armonía con los adelantos del arte en el extranjero". Se comprende bien qué es lo que los músicos del momento entenderían por dar nueva vida al arte lírico, en consonancia con los adelantos del momento. Tales adelantos eran las óperas de Rossini, y lo que todo el mundo se echó a buscar fué la creación de la "ópera española". Infinidad de polémicas se produjeron acerca de lo que se entendía por "español" en el argumento, en el idioma, en el modo de canto, en el estilo de la música.[18] La polémica llegaba viva todavía hasta los años en que comenzó a escribir sus óperas D. Felipe Pedrell. Indirectamente, produjo un incalculable provecho, porque, mejor o peor pertrechados, los defensores o detractores de la "ópera española" se echaron a rebuscar tiempo atrás en nuestra historia. El resultado fué que si no encontraron la "ópera española" hallaron a lo menos los antecedentes del teatro español desde su mayor antigüedad y, colateralmente, la música de los viejos tiempos que la generación rossiniana había olvidado. Así ocurre que compositores de óperas o de zarzuelas como Eslava, Barbieri y Pedrell fueran los fundadores de la historiografía moderna en España, al lado de los cuales otros escritores y músicos de menor talla colaboraron en la medida de sus fuerzas, como Saldoni, de quien se ha hablado, Soriano Fuertes, Carmena y Millán, Peña y Goñi, etc. Tras de la aparición de Rossini en Madrid en el año 1831 [19] y la fundación del "Real Conservatorio de Música de María Cristina", la "reina gobernadora", en 1830, "los maestros españoles se lanzaron todos a la ópera; nadie se acordó un instante de la zarzuela";[20] sin embargo de lo cual fué la zarzuela revivida por el Conservatorio, lo cual resultó de grandes consecuencias en la vida musical española. María Cristina acababa de llegar de Nápoles a la corte, en calidad de cuarta esposa del séptimo Fernando, para encontrar en pleno fragor el rossinismo, cuyos principales in-

* BARBIERI: *Reseña histórica de la Zarzuela,* cit. por A. PEÑA Y GOÑI: *La Opera Española* (Madrid, 1881. p. 302).

térpretes eran la Albini, la Lorenzani, Galli, Inchindi y Piermarini. Pero ninguna escuela de canto ni de música de ninguna clase sostenía oficialmente tan elevada situación lírica. María Cristina se propuso fundar una escuela que, al modo italiano y francés, denominaría "Conservatorio", encargando de su dirección a Piermarini, junto a otros músicos de teoría e instrumentos, estos españoles, y entre ellos Ramón Carnicer, (composición) Pedro Albéniz (piano) Pedro Escudero (violín y viola), Marcelino Castilla (solfeo), Francisco Brunetti * como profesor de violoncello, y otros en los distintos instrumentos orquestales, a más de un maestro de lengua española, otro de lengua italiana y un maestro de baile, que era italiano. De Historia de la Música no había profesor alguno y así puede decir la Real Orden de fundación aquello de que "Viana" era el inventor del bajo continuo, inspirándose en Iriarte y menos mal que alude a "Ramos" como inventor del "Temperamento del teclado". La fundación del Conservatorio no fué lo único trascendente que realizó el regio matrimonio, porque fué seguida por la "Escuela de Tauromaquia" que Fernando instaura en Sevilla, de lo que da fe Mesonero Romanos, aunque no diga si el director era también algún italiano. *Pan y Toros* titularía pronto Barbieri una de sus más notables zarzuelas. Por lo pronto, se hizo general que los críticos de las óperas, como Peña y Goñi, fuesen al mismo tiempo críticos taurinos.[21] Meses después de la llegada de Rossini, cuñado de la señora Colbrand, esposa del compositor D. Joaquín Espín y Guillén, autor de "óperas españolas", la reina cumple años y el Conservatorio se dispone a organizar la fiesta correspondiente. Para ello un cierto Castrillón escribe un libreto al que ponen música Carnicer, Albéniz y Piermarini. La obrita se titula *Los enredos de un curioso* y lleva la calificación de "melodrama". Pero Saldoni se adelanta y dice que la obra es una "zarzuela".[22] Barbieri da su visto bueno a la denominación, al paso que estima la cosa como testimonio de buen españolismo dado por todos: la reina, Piermarini y los autores. Historiadores más formales de la zarzuela, antigua y moderna, como Cotarelo[23] se conforman con esos puntos de vista y conceden a *Los enredos de un curioso* el alto honor de inaugurar la zarzuela de esta nueva época. Otras obritas análogas van a seguir hasta 1848: *El rapto*, letra de Larra y música de Genovés; *El novio y el concierto* de Bretón de los Herreros** y Basyli o Basili; *Jeroma la Castañera* y las primeras zarzuelas de Cristóbal Oudrid, entre ellas *La Pradera del Canal*, que como la anterior, parecen reverdecer el tipo del sainete de Ramón de la Cruz. La ópera, por su parte, hace loables esfuerzos. Espín y Guillén da su *Asedio de Medina*, Domingo Scarlatti y Aldama funda su "Academia real

* V. nota 4.

** Bretón de los Herreros, tras de romántico, furioso denostador del Romanticismo, escribió una sátira virulenta contra "El furor filarmónico". Sobre este curioso y abundante escritor, v. Georges LE GENTIL. *Le poète Manuel B. de los H. et. la société espagnole de 1830 à 1860* (París, 1909).

de Música" [24] operista español a la italiana, cuyos esfuerzos resultaron favorables al resurgimiento de la zarzuela. A ello colabora también la fundación del Teatro del Instituto, que va a durar muy poco tiempo pero que ve nacer nuevas zarzuelitas cuyos libros se deben a un cierto Don Juan del Peral y que ponen en música Oudrid y Hernando. En 1847, Eslava, Arrieta, Barbieri, Basili, Salas, Gaztambide, Saldoni y otros fundan una sociedad titulada la "España Musical" cuyo objeto consistía en "establecer la ópera española"; pero solo consiguen que se funde un teatro destinado a recibir las producciones de carácter lírico que surgiesen. El secretario del Conservatorio, Rafael Hernando, había marchado a París hacía algún tiempo. Tras de una ausencia de cinco años, regresa a Madrid en los últimos meses de 1848. Traía en cartera multitud de informes acerca de las óperas cómicas que había estado escuchando en la capital francesa con el creciente estímulo de implantar algo semejante en Madrid. En un teatrito de ínfima condición[25] Hernando escucha algunas piececitas de Juan del Peral y Oudrid. El libretista propone a Hernando que escriba la música de otra y este lo hace así, en espera de que las clases acomodadas le favorezcan en su empeño de implantar en la capital española la "ópera cómica" en castellano. Hernando estrena con Peral dos obritas en febrero y marzo de 1849. La primera se titula *Palo de ciego*. La segunda, *Colegiales y soldados;* con esta obra el género lírico en español quedaba perfectamente definido y de ella en adelante la nueva "zarzuela" es un hecho. Hernando titula zarzuelas a todas las que va a componer en lo sucesivo, para lo cual arrienda el Teatro de Variedades; la primera que se estrena allí es *El Duende,* con letra de Luis de Olona, fecundo libretista desde entonces. Los teatros del Príncipe y del Circo se suman al anterior y ven las primeras zarzuelas de Gaztambide y Barbieri. Poco después, Olona reúne bajo su presidencia a Gaztambide, Hernando, el tenor Salas, Oudrid, Barbieri e Inzenga y constituyen una sociedad que desde 1851 dará abundantes funciones de zarzuela en el Teatro del Circo. Las funciones se inauguran con *Tribulaciones,* del poeta Rubí y música de Gaztambide. En seguida llega la primera obra maestra en el nuevo género, obra por todos conceptos primorosa y cuyo italianismo está suavemente templado por algo que ya no es tan italiano, sino indefinible, lo cual puede servir de transición hacia algo que poco a poco acentúe sus caracteres nacionales. *Jugar con fuego,* de Barbieri y Ventura de la Vega, es una obrita que, más que zarzuela, es una ópera cómica de muy discreto nivel, y que, como oficio y categoría, no es inferior a gran número de sus congéneres franceses, ni es menos "ópera nacional" que las primeras rusas y bohemias. El triunfo es grande en todos sentidos, y como también lo es económico, el nuevo género quedará asegurado en la vida musical del país. No sin algún enemigo como D. Pedro Antonio de Alarcón, que era "operófilo".[26] Las obras se suceden con tanta rapidez como variedad, con interés también de muchos casos, y, en algunos, con mérito real: así *El*

Valle de Andorra, de Oudrid, en 1852, *El dominó azul* y *El grumete* de Arrieta, en 1853, que comenzaba de ese modo su carrera, deslumbrante en el medio musical madrileño hasta que en *Marina* alcanza la gloria más limpia de su momento. Su único rival fué Barbieri, nacido como Arrieta en el año 1823 y, como aquél, muerto en el mismo año de 1894. Don Pascual Arrieta, al que sus coetáneos conocían por el nombre de Emilio, era navarro; Barbieri, cuyo nombre paterno era Asenjo, había nacido en Madrid y durante su niñez vivió con su abuelo Barbieri, en el teatro de la Cruz, del cual era aquél el "alcaide"; figurante, como su mujer, en el teatro de óperas de los Caños del Peral y ahora inspector de las obras de carácter popular, bailes, tonadillas y demás repertorio de aquel teatro, en el cual se amamantó el futuro genio de Francisco Asenjo Barbieri. No es necesario sino mencionar los títulos de las zarzuelas más importantes en esta época de "resurgimiento", a seguida de lo cual veremos por un instante la importancia de Barbieri en el desarrollo musical de la capital española.

Rafael Hernando y Palomar era madrileño. Había nacido en 1822 y marchó a París, para estudiar el canto con García y la composición con Caraffa. Unas veces firma sus zarzuelas él solo; otras, con Oudrid, Gaztambide y Barbieri *(Escenas en Chamberí,* 1850), o con Barbieri, Gaztambide e Inzenga *(Don Simplicio Bobadilla,* 1853). Cristóbal Oudrid, con menos preparación, dió a la nueva zarzuela algunas de sus páginas más notables y gustadas por aquel público. Era natural de Badajoz, donde había nacido en 1825, nieto de un emigrado flamenco que había peleado con Napoleón en Waterloo. *El Semanario pintoresco español,* fundado en 1836 por Mesonero Romanos, lo tomó bajo su protección. Lanza su nombre y aplaude su *Fantasía sobre la ópera Maria di Rohan,* de la que Oudrid era autor,* en 1845, y sus *Canciones y melodías españolas,* entre ellas jotas, boleros, vitos y el "jaleo de Jerez", que llevó a sus zarzuelas dándoles un atractivo considerable. En 1867 entran en España los "bufos parisienses" llevados por Joaquín Arderíus, y Oudrid será uno de sus proveedores. Oudrid escribió cerca de cien zarzuelas, algunas con otros colaboradores. Su música es fácil, de técnica elemental, pocas exigencias, y al lado de las de Barbieri y Arrieta muestran un nivel notoriamente inferior. Muchos de sus libretos son simples adaptaciones, entre ellos el de su obra más celebrada *El Postillón de la Rioja* (1856); otras obras, entre las más destacadas, son *Matilde y Malek-Adel* (1863), *Walter o la huérfana de Bruselas* (1863); *La paloma azul,* zarzuela de magia (1865); *El Molinero de Subiza* (1870); *El demonio de los bufos* (1874). Oudrid murió en Madrid, en 1877. Joaquín Gaztambide había nacido en 1822 en Tudela (Navarra) y fué discípulo, en el Conservatorio, de Albéniz y Carnicer. En 1862 dirigía los conciertos sinfónicos de la "Sociedad artístico-musical de Socorros mutuos",

* De la *Fantasía.* La ópera era la de Donizetti.

entidad que precedió a las orquestas estables de mayor categoría, dirigidas por Barbieri. Su primera obra, *La Mensajera,* data de 1849. En 1852 estrena un *Sueño de una noche de verano,* con texto de Patricio de la Escosura. Su obra principal es *Catalina,* con libro de Olona (1854). Sus zarzuelas más populares fueron *Los Magyares,* con Olona (1857), *El Juramento* (1858) y *Una vieja,* con Camprodón (1860). Gaztambide escribió la música de varios "melodramas" en el sentido post-romántico del vocablo. En 1868 se embarcó con una compañía de zarzuelas para La Habana y México, regresando muy enfermo en 1870, no sin haber escrito en mayo de ese año un *Himno a México.* Murió apenas llegado a Madrid.

La primera zarzuela de Barbieri data de 1850 y se titula *Gloria y Peluca. Jugar con fuego,* su primera obra maestra, es del año siguiente. *Los diamantes de la corona,* con Camprodón, se estrena en 1854. *Pan y toros* (Picón, 1864) y *El Barberillo de Lavapiés* (Larra, 1874) son las obras sobresalientes de Barbieri y las de la zarzuela de esta época. A su lado solamente pueden competir las de Arrieta desde *El dominó azul* (Camprodón) y *El grumete* (García Gutiérrez), en 1853. Arrieta había logrado ya una reputación considerable como autor de óperas con texto de Temístocles Solera, *Ildegonda* y *La conquista de Granada,* estrenada una en el teatro de Palacio y la otra en el Real en 1849 y 50. *Marina* señala un punto, por el momento inaccesible, en el arte lírico español, y con texto de Camprodón, se estrena en 1855. Sus recitados se convierten en trozos del canto. *Marina* zarzuela se transforma, con un acto más, en *Marina* ópera, en 1871. Así se estrena, nada menos que en el Teatro Real. El hecho es significativo por la idea que da del criterio acerca de los géneros líricos en ese momento. El suceso no se repitió, y aunque Arrieta escribió cincuenta obras líricas, ninguna de las siguientes a *Marina* logró sobrevivir a su fenomenal popularidad, aún no extinguida.[27]

Después de Arrieta, la zarzuela decae. Es el momento en que la música para orquesta y la de cámara toma notorio incremento. Barbieri funda en 1866 la "Sociedad de Conciertos", de Madrid. La primera sinfonía de Beethoven, que hace oír al público madrileño es la séptima, la Sinfonía en *La* y esta es su primera audición completa. Al año siguiente se escuchan la Pastoral y la Quinta. Luego, Jesús de Monasterio y Mariano Vázquez continúan la labor de Barbieri. Monasterio, violinista notable, discípulo en Bruselas de De Bériot (nacido en 1836, en Potes, Santander) había dado conciertos en Bélgica, Holanda y Alemania cuando en 1861 se le ofreció el puesto de kapellmeister de la corte en Weimar, puesto que no aceptó. El fué quien consolidó en España el arte del cuarteto, fundando la "Sociedad de Cuartetos" o "Cuarteto del Conservatorio", con Pérez, Lostán y Castellanos, a los que se añadía el pianista Guelbenzu.[28] Las obras tocadas en la Sociedad de Conciertos en poco menos de veinte años muestran un resurgimiento muy notable de la música de esa índole, que merecería estudiarse. En los programas se encuentran

sinfonías propiamente tales y sinfonías de óperas que firman (con otras obras) Manuel García, (la de su ópera *La Muerte del Tasso)* Barbieri, Marcial del Adalid, Balart, Carnicer, García Villamala, Pablo Hernández, Monasterio, Pedro Miguel Marqués, que escribió hasta 1907 seis sinfonías, a más de "Grandes marchas de concierto" y "Polonesas de concierto"; el cubano Espadero, Espino, Ledesma, Blas García, Carreras, Valentín Zubiaurre, Rafael Pérez, Casamitiana, Obiols, Juarranz, Bretón, Bengoechea, Hernando, Power, Zabala, Pedrell, Espí, Brull y una señorita Martínez. Las sinfonías de Pablo Hernández, Marqués, Zubiaurre y Bretón aparecen entre 1869 y 1874.[29] Miguel Marqués fué más famoso por dos de sus zarzuelas, *El Anillo de Hierro* (1878) y *El Reloj de Lucerna* (1884). Como sinfonista se le daba el sobrenombre de "el francés" quizá porque había estudiado en el Conservatorio de París con Bazin. Su música es fácil, agradable, de una transparencia mendelssohniana y una corrección que hubiera querido aspirar a ese calificativo. Marqués fué además un violinista notable. Era natural de Palma de Mallorca donde nació en 1843 y murió de edad muy avanzada.

La música para la escena y, en menor escala, la propia del concierto sinfónico, van a encontrar nuevo auge en la generación que sigue a la de los anteriores. Es la de Felipe Pedrell (1841-1922), Tomás Bretón (1850-1923) y Ruperto Chapí (1851-1909). Pedrell era dos años más joven que Mussorgsky, uno más que Tchaikowsky y había nacido el mismo año que Dvorak. Bretón era seis años más joven que Rimsky-Korsakoff y cinco más que Gabriel Fauré. Chapí había nacido a la par de Vincent d'Indy.

El nombre de Pedrell se recuerda hoy más por sus trabajos de Musicología que como compositor. En este aspecto, Pedrell es un ejemplo del artista que por querer practicar un arte demasiado avanzado sobre el normal en su época y lugar, no logra que ese arte llegue a vivir entre un público que no lo comprende. Desdeñando la zarzuela, Pedrell quiere componer óperas que sean nacionales por el idioma, el contenido dramático y lo tradicional de su música. Esta misma estará trabajada según la transformación temática wagneriana; su orquesta es rica y su armonía tiene una textura desconocida en el teatro español de este tiempo. Su obra más ambiciosa es una "trilogía", con su correspondiente prólogo, que lleva el título general de *Los Pirineos* ("El Conde de Foix", "Rayo de Luna", "La Jornada de Panissars"). La vasta obra está escrita entre los años 1890 y 91 pero solo se representa, por breve tiempo, en Barcelona en 1902 y en Buenos Aires en 1910. *La Celestina,* cuya composición termina Pedrell el año del estreno de la trilogía, no se verá nunca representada en escena, pero tiene admiradores apasionados en algún país extranjero que la consideran como un *Tristán* español; máximo elogio que es al mismo tiempo declaración de su máximo error.[30] Pedrell comienza su carrera componiendo óperas a la italiana, pero su éxito no es ni duradero ni brillante. Las obras de sus últimos años en las que dirige una mirada al Ro-

manticismo alemán, en el "festival lírico-popular" *"El Comte Arnau"*, con su aire de balada germánica, no resultan más congruentes con el espíritu de sus oyentes catalanes. Cuando en fecha reciente (1935) la admiración filial de Pablo Casals quiso resucitar la *Glosa o Sinfonía Jubilar,* para solo, coros y orquesta, apenas pudo apreciarse sino el esfuerzo de Pedrell para ponerse a la par de *Parsifal,* sin lograr sino su fatiga.

Pedrell heredaba de Eslava y de Barbieri una disciplina que todavía en ellos era muy deficiente. La Musicología española estaba en sus comienzos. Eslava apenas se atrevía sino a publicar textos de organistas, de los que se ha hecho mención. Juan Facundo Riaño publicaba, en 1887, *Notes on Early Spanish Music,* en una editorial londinense. El conde Guillermo de Morphy, nieto de un irlandés desterrado, tutor y secretario del rey Alfonso XII estudió con Gevaert los viejos sistemas de tablaturas de laúd y, consecuencia de ello, fué su magna obra, fundamental en la Musicología esapñola, sobre *Les Luthistes espagnols de XVI siècle* que se publicó en 1902, después de la muerte de Morphy (1836-99). Se le discutió ágriamente el nombre de "luthistes" que daba a los "vihuelistas", pero, en resumen de cuentas, si no se les guardaba en francés otro nombre sino el de "vihuelistes", que no hubiera dicho nada en aquel momento, no quedaba sino el propuesto por Morphy, pues que el arte de los vihuelistas no es sino el de los tañedores de laúd, con algunas particularidades específicas del instrumento al que se aplicaba, que no era otro sino la guitarra. El P. Eustoquio de Uriarte fué, como Barbieri, uno de los consejeros musicales de Don Marcelino Menéndez Pelayo, pero las ideas estéticas de Uriarte no tenían en su tiempo un fundamento tan sólido como las rebuscas de Barbieri. El P. Luis Villalba Muñoz, fraile agustino, musicólogo de importancia en la etapa inmediatamente posterior a aquellos, dedica a Uriarte y a otros coetáneos suyos un estudio poco conocido,[31] donde muestra cuáles fueron los desvelos de Uriarte por lograr una depuración y resurgimiento del canto gregoriano. Uriarte intervino también en la polémica sobre le "ópera española" y escribió sobre los temas de actualidad en el momento donde todavía resuena el eco de "naturaleza y arte", aún tremulante desde Juan Jacobo. Uriarte, vasco de nacimiento (1863) murió en aquella región en 1900. De menos fuste, Ildefonso Jimeno de Lerma (Madrid, 1842) publicó en 1898 unos *Estudios sobre el Canto Litúrgico* y sobre el órgano, cuya enseñanza impartía en la entonces llamada Escuela Nacional de Música y Declamación, con que la segunda María Cristina había cambiado el nombre dado a la institución por la primera. Mas, junto a la obra mencionada de Morphy, solamente la que Barbieri ve publicada en 1890 por la Academia de Bellas Artes de San Fernando, tiene en la Musicología española un valor permanente, aun cuando se pueda hoy rectificar errores de detalle. Barbieri, que se había pasado la vida recogiendo datos, textos y documentos allá donde los encontraba, sin decidirse a publicar nada, transcribe el llamado *Cancione-*

ro de Palacio (con polifonía profana de los siglos XV y XVI) y reúne en él gran cantidad de sus investigaciones.[32] La colección de manuscritos inéditos de Barbieri constituye, en la Biblioteca Nacional de Madrid, una cantera de erudición que todavía tiene mucho que decir. Pedrell se puso a seguir esas huellas en las dos ramas más profusas del nacionalismo musical de cada pueblo: la historia y la canción popular. Editó en la casa de Breitkopf y Haertel de Leipzig y en otras su monumental *Hispaniae Schola Musica Sacra,* las obras completas de Tomás Luis de Victoria; las colecciones que él titula *Salterio Sacro-Hispano* y *Antología de organistas clásicos de España;* escribe multitud de artículos para difundir en España las doctrinas de Wagner y al mismo tiempo las de un arte nacional; redacta biografías un poco a la ligera, como las de Victoria y Eximeno; comienza un *Diccionario bibliográfico de músicos españoles* del que solo aparece el primer volumen; otro *Diccionario técnico de la Música;* colecciona documentos sobre los instrumentos antiguos españoles, para lo cual Barbieri le ayuda generosamente (su manuscrito se encuentra entre sus papeles inéditos)... Es posible que la Musicología actual tenga que puntualizar la obra de Pedrell, como Cotarelo rectificó lo que Pedrell escribió sobre nuestro teatro anterior al siglo XIX: ello no sería sino consecuencia del estado de conocimientos en su época. Su labor fué esforzada, si no impecable. Su gran propósito era demostrar que los más viejos músicos españoles tomaban del pueblo sus inspiraciones; que podían ser grandes músicos, pero que eran además populares, lo cual es una idea que ha sufrido modificaciones, aunque su base radical permanezca intacta. Pedrell procura demostrarlo transcribiendo a los viejos autores desde Alfonso el Sabio a los polifonistas y a los tañedores de vihuela del XVI; con todo ello, recoge cantos y danzas de todas las regiones de España y sienta los cimientos del folklorismo catalán que ha llegado a tan notables consecuencias.* De todas sus realizaciones y propósitos Pedrell mismo ha dejado registro cronológico en sus *Jornadas de Arte* y en los *Escritos Heortásticos* que se recogieron en homenaje a una labor fecunda. Tanto en sí misma como indirectamente, porque los escritos y conferencias de Pedrell sobre la historia musical española; sobre el nacionalismo cuyas pautas trazaba a los compositores jóvenes; sobre el valor del elemento folklórico despertaron en los artistas de la nueva generación estí-

* La primera entidad española para llevar a cabo trabajos sistemáticos para el estudio del folklore español se fundó en Sevilla (después de tentativas anteriores) por D. Antonio Machado y Alvarez (el padre de los poetas Antonio y Manuel Machado) el año 1882, con el título de *El Folklore Español* ("Sociedad para la recopilación y estudio del saber y las tradiciones populares"). La primera sociedad folklórica se fundó en Londres en 1878 *(Folklore Society)* con el vocablo *Folklore* propuesto en *The Atheneum* de Londres, 22 de agosto de 1845, por William J. Thomas. v. A. GUICHOT Y SIERRA: *Noticia histórica del Folklore,* Sevilla, 1922. La *Obra del Cançoner popular de Catalunya* se comenzó en 1922 bajo los auspicios del Orfeón Catalán, de Barcelona (dos volúmenes, 1928).

mulos que plantearían un nuevo modo de concebir su arte. No solamente con ello, sino con experiencias posteriores, al verse en contacto con los nuevos rumbos que tomaba el arte europeo, en Francia principalmente. Tales son los casos de Isaac Albéniz y Manuel de Falla, más señaladamente, quienes si poco o nada deben estilística o técnicamente a Pedrell, sí le deben lo que podría decirse que fueron sus nuevos criterios o su "estado de conciencia".

Vuelto de espaldas a la zarzuela de Barbieri y Arrieta y a la de sus contemporáneos de más bajo vuelo, es natural que los zarzuelistas posteriores como Bretón y Chapí que salían a la liza al tiempo que Pedrell, no fuesen, precisamente, sus admiradores. Quienes lo comprenderían mejor vendrían más tarde; pero hombres como Manuel de Falla, que tan filial reverencia guarda a sus enseñanzas, no hablaba, desde sus primeras obras (una zarzuela) el idioma de Pedrell; su nacionalismo incipiente, tanto, por lo menos, como el popular de su región nativa, era el que habían ido creando los zarzuelistas. Los anteriormente mencionados, y en seguida sus contemporáneos menores, hasta cierto punto, como Chueca, Caballero, Jiménez, fueron construyendo un dialecto "madrileñista" y otro "andalucista", que aparecía ya en las zarzuelitas, o cosa que la valiera, anteriores a Hernando, es decir, anteriores a 1848.

Tomás Bretón quiso romper su lanza en favor de la ópera nacional. Y rota se quedó, porque sus óperas italianizantes y cantadas en italiano o en un español italianizado no son, como tampoco en Pedrell, lo que más ha contribuído a conservar su memoria. Ni *L'ultimo Abenzerraggio* de Pedrell (1889) ni *Gli Amanti di Teruel* de Bretón, en ese mismo año, significan más en ellos que las óperas de Espín y Guillén o de Scarlatti y Aldama o las de Saldoni o Carnicer o Genovés "e tutti quanti". Fruto del tiempo, como el tiempo era de transición, todo se lo llevó el viento. En *Garin* (1892) Bretón revive una vieja leyenda catalana y considera útil injertar en ella alguna música popular que estaba lejos de ser del mismo tiempo que la leyenda; lo peor no consistía en eso, sino en la falta de carácter e inhabilidad de su manufactura. Cuando en 1895 estrena *La Dolores*, drama "naturalista" de Feliú y Codina, el tratamiento que da a las canciones castellanas como la jota no es más ingenioso ni elevado, pero ese tipo de canción popular (que no es antigua, como se cree) [33] no se presta a otra cosa. El acierto de Bretón en *La Dolores* viene por otro camino, que esta vez es justa y enteramente nacional y estriba en haber encontrado la música natural al idioma en que se canta, un castellano natural y correcto. Según el procedimiento antes mencionado, *La Dolores* se transformó en ópera; su orquestación fué mejorada, ya que no podía rehacerse su escritura armónica. Tal como está, la obra es valedera y no desmerece de sus congéneres en otros países.

Lo que en ninguno de ellos existe, en cambio, es algo tan íntimamente ligado al espíritu del pueblo, en la música como en la letra, como lo que se

entiende por "casticismo", que es un grado más acentuado de lo nacional.* Su espíritu "madrileño", con sus peculiares matices, más que puramente "español", de una gracia espontánea y natural como el de *La Verbena de la Paloma* (1897) hacen de esta zarzuelita un verdadero documento nacional. Su escritura, además, es más limpia y refinada que la mayor parte de sus congéneres y su lenguaje es modelo del castellano cantado. Bretón nunca más volvió a hallar aciertos como esos dos. Ilusionado por las glorias del "Teatro Real" dirigía hacia su escenario extranjerizado sus esfuerzos más loables, aunque inconsecuentes, y ni *Raquel* (1900) ni *Farinelli* (1903) ni *Tabaré* (1913), hecho con vistas a la América española, significan nada positivo.

Su colega, Ruperto Chapí, cuyo nombre es inseparable del de Bretón, se dió mejor cuenta de la situación. Sólo excepcionalmente cae en el piélago de la ópera nacional, manteniéndose con tanta gracia como facilidad, con tanta naturalidad como ingenio, en sus múltiples zarzuelas de las cuales *La Tempestad*, en 1882, es su primer triunfo, después de las óperas juveniles de rigor. En 1887 *La Bruja* es otro acierto de largas consecuencias, a los que van a seguir las zarzuelas menores en un acto que serán conocidas en calidad de "género chico". Entre ellas, la *Verbena* de Bretón, las de Chapí *El Tambor de Granaderos, El rey que rabió* y, por encima de todas, *La Revoltosa*, son cuadros de género que retratan su época como la opereta francesa o la vienesa. Incluso la vieja ópera bufa no lo hizo mejor y, en ocasiones, con no más sincera y vehemente inspiración. Algunas zarzuelas de Chapí entre las mencionadas, con *Mujer y Reina*, de 1895, se acercan a la fecha nefasta para España que reproduce los días aciagos para ella desde la emancipación de su imperio colonial. Alguna colonia quedaba y eran las Grandes Antillas y las Islas Filipinas. España, en guerra con los Estados Unidos, las pierde todas en 1898 y cae en una postración económica ante la que reaccionan literatos y músicos. Sin gran brío, estos, procuran en sus zarzuelitas de "género chico" levantar la moral popular divirtiendo a la gente. Tras de los "Bufos Madrileños" de Arderíus, la "grivoiserie" se había deslizado en algunas zarzuelas pequeñas. El género va a ser cultivado ahora con predilección, porque a la salida del Teatro Real los grandes señores, los toreros, los banqueros, literatos, todo el "Madrid nocturno" se irá, tras de cenar suculentamente, a la última "sección" del Teatro de Apolo que era "la catedral" de las zarzuelas, aunque el género tuviese en el teatro de este nombre un edificio capaz y de buena presencia.[34] El teatro por secciones databa de la época de los bufos; su última sección, la "cuarta", se hizo famosa por el género picante que cultivaba; sus tiples de cartel, el público burgués que las aplaudía y que, siendo siempre el mismo, convertía a la "cuarta de Apolo" en un mentidero. Como

* El *casticismo* es un matiz dentro de lo tradicional, nacional, local, netamente español. No es fácil de definir, porque es más bien cuestión de sentimiento. Puede leerse el ensayo de Miguel de Unamuno *En torno al casticismo* (1922).

en la vieja tonadilla se sacaba a escena los pleitos del día, los escándalos, las murmuraciones. El "cuplé" francés de intenciones aviesas encontraría allí su terreno abonado y en los hermanos Valverde sus primeros cultivadores. La zarzuela por horas se multiplicó como los conejos. Todos los músicos del momento las escribían por docenas. Chapí, en total, escribió ciento cincuenta y cinco, pero también escribió no menos de seis óperas. Las de sus últimos años, *Circe* (1902) y *Margarita la Tornera* (1909) son obras considerables que merecerían figurar en un repertorio habitual de teatro lírico español. Las óperas de los últimos años de Bretón y Chapí con las del catalán Morera *(Emporium),* el *Raimundo Lulio* de Ricardo Villa, *Sagunto,* de Salvador Giner, y alguna más, suponen un relativo instante de elevación en las intenciones artísticas y de optimismo que coincidió en los primeros años del siglo con la creación de un "Teatro Lírico" que no pudo mantenerse económicamente y terminó convirtiéndose en Ministerio... Lo que constituía el negocio máximo, comparable al del vaudeville francés y la ópera bufa offenbachiana era el "género chico", cada vez más empequeñecido. Los zarzuelistas forman legión. Entre ellos hay nombres que merecen ser recordados como el de Federico Chueca, (1846-1908) con sus sainetillos de costumbres madrileñas *(Cádiz, Agua, azucarillos y aguardiente, El barquillero, La Gran Vía)* llenos de polcas y chotis; Manuel Fernández Caballero (1835-1906) en más de doscientas zarzuelas, *(La gallina ciega, La Marsellesa, El dúo de la Africana, El salto del Pasiego, Chateau Margaux* y, sobre todo *Gigantes y Cabezudos,* cuyo episodio alude a la repatriación de los soldados que tomaron parte en la guerra de Cuba). Su viaje a las Antillas no fué estéril para Caballero, porque supo recoger algo de su música criolla. Jerónimo Giménez (1854-1923), mucho menos pródigo, *(La boda de Luis Alonso, El baile de Luis Alonso, La tempranica)...*[35] tantos más de los que apenas vale recordar a José Serrano como autor de zarzuelas breves, entre las cuales merece citarse *La reina mora,* y Amadeo Vives como autor de zarzuelas grandes, desde *Los Bohemios* a *Maruxa* y *Doña Francisquita.*

Vives escribió música coral para los orfeones de su patria catalana que quizá sea, como música, su labor más notable, incluyendo en ella sus *Canciones Epigramáticas,* cuyo madrileñismo alude más o menos de cerca a la antigua tonadilla. Como esta, la zarzuela es un género eminentemente madrileño, aunque se difunda por el área entera de España y de la América española. Sus confeccionadores pueden ser madrileños como Chueca, salmantinos como Bretón, alicantinos como Chapí, valencianos como Serrano, andaluces como Giménez, murcianos como Caballero o catalanes como Vives.

Bretón y Chapí cultivaron con alguna asiduidad la música para orquesta, en cuadros de color pintoresco, de un romanticismo que ya resultaba trasnochado en las *Escenas de capa y espada,* de 1876, en la "leyenda" titulada *Los gnomos de la Alhambra* (1889) y en su *Fantasía Morisca* (1872), cuyo modelo

más directo está en la *Suite Algérienne* de Saint-Saëns, *L'Arlésienne* de Bizet y las diferentes series de "escenas" de Bizet y Massenet. Bretón, que como director de orquesta sinfónica vino a continuar la labor de Barbieri y pasaba por músico muy avanzado desde el momento en que estrenó *La Danse Macabre* de Saint-Saëns, escribe unas *Escenas Andaluzas* y una serenata *En la Alhambra* (1881) de un arabismo muy de capa caída ya. También había tentado a Monasterio, cuando, acompañado al piano por Meyerbeer, había ofrecido en 1861 su correspondiente *Adiós a la Alhambra*, adiós que, como se ve, no fué definitivo. Aquellos músicos escribieron también alguna música de cámara. El Trío en *Mi mayor* de Bretón, fué estrenado en 1889 por Monasterio. Música sin carácter, pudo ser suya o de no importa que otro compositor no importa de donde. Los cuatro cuartetos de Chapí, flojos de forma, no ocultan su improvisación; algún acento español, alguna chispa de inspiración brilla en ellos un momento y en seguida se extingue.[36]

NOTAS

[1] Rafael MITJANA A., "La primera ópera de Verdi", en *Ensayos de Crítica Musical*, 1ª serie, Madrid, 1904. Adolfo SALAZAR, *La Música actual en Europa*, Madrid, 1935, III. "Verdi en Milán. *Nabucco*".

[2] Adolfo SALAZAR, *op. cit.*, "Lo que cuesta mantener un teatro lírico", pp. 101 *ss.*

[3] F. A. WATERHOUSE, *Random Studies in the Romantic Chaos*, Nueva York, 1923, IV. "Victor Hugo's Operas".

[4] "Seul en France, Berlioz rompt avec cette tradition et ressuscite l'harmonie..." "*Je ne suis pas un harmoniste*, disait l'auteur de *La Dame Blanche* à son jeune confrère; mais je vous avoue qu'à vos accords *de l'autre monde* je n'ai rien compris". Ch. KOECHLIN, *Traité de l'Harmonie*, París, 1930, vol. II, p. 176.

[5] H. BERLIOZ, *A travers chants*, París, Calman Lévy, 1906. Symphonies de H. Reber, Stephen Heller, pp. 323 *ss.*

[6] René BRANCOUR, *Félicien David*, París, s. f.; con bibliografía.

[7] R. MITJANA, *Ensayos de crítica musical*, 1ª clase, Charles Gounod, Ambrosio Thomas.

[8] Ernest REYER, *Notes de Musique*, París, 1875; viajes, estudios y retratos.

[9] J. TIERSOT, *Un démi-siècle de Musique Française*, París, 1918; 1871, "Une nouvelle génération musicale. Fondation de la Société Nationale".

[10] MITJANA, *op. cit.*; Sansón y Dalila, pp. 213 *ss.*

[11] Sobre Sarasate: Julio ALTADILL, *Memorias de Sarasate*, Pamplona, 1909.

[12] Adolfo SALAZAR, *Programas de la Sociedad Nacional de Música*, Madrid; Bretón, Trío en Mi mayor, 1915, II, 3; Arbós, Trío (bolero, habanera, seguidillas), 1915, I, 6.

[13] Igor STRAWINSKY, *Poétique Musicale*, Cambridge, Mass., 1942, p. 42.

[14] R. WAGNER, *Sur la musique allemande*, ed. Closson, p. 126.

[15] Para el vaudeville y la opereta de esta época *vid.* LANSON, *op. cit.*, p. 1066.

[16] *Enc. du Cons. de Paris*, vol. II, p. 1807.

[17] Adolfo SALAZAR, *La Música actual en España*, Madrid, 1930. Arrieta, Bretón, Chapí. Adiciones y correcciones: Sobre las adaptaciones, p. 322.

[18] *Ibidem,* Opera española y zarzuela, p. 324. PEÑA Y GOÑI, *vid.* bibliografía. CARMENA Y MILLÁN, *id.*

[19] A. PEÑA Y GOÑI, *La ópera española y la música dramática en España,* Madrid, 1881, p. 119.

[20] *Ibidem,* p. 303.

[21] Luis CARMENA Y MILLÁN, *Cosas del pasado* (Música, Literatura y Tauromaquia), Madrid, 1905. Con referencias inéditas sobre las memorias de Pedro Romero, etc., copiadas por Estébanez Calderón, pasadas a Mitjana y entregadas por éste a Carmena Millán. Con una carta autógrafa de Rossini.

[22] PEÑA Y GOÑI, *op. cit.,* p. 303.

[23] Emilio COTARELO Y MORI, *Historia de la Zarzuela, o sea el drama lírico en España, desde su origen a fines del siglo* XIX. Vol. I, solamente; Madrid, 1934. Caps. VI *ss.* El XV llega hasta 1857.

[24] *Ibidem,* cap. VI.

[25] PEÑA Y GOÑI, *op. cit.,* p. 307.

[26] *Ibidem,* p. 319; cap. XXIX, Zarzuelas en Barcelona, Obras y autores.

[27] La mayor parte de las zarzuelas "grandes" tenían tres actos, algunas veces cuatro; pocas veces, dos. Con Oudrid hay ya muchas en un acto (53, entre 88). De las 44 de Gaztambide sólo hay 16 en un acto. De las 69 de Barbieri, hay 33, para 26 de tres actos y 3 de cuatro. De las 47 de Arrieta sólo hay una en cuatro actos y 14 de uno. Grande o chica, la zarzuela no presenta muchas complejidades de estructura. Es una comedia con final feliz en la cual se emplea una música ligera, frecuentemente de un color popular, rara vez estrictamente folklórico. Al contrario, son los trozos popularizantes de la zarzuela los que pasan al pueblo, pero sin arraigar en él. Una pareja "seria" lleva el peso de la acción sentimental. Otra pareja "cómica" presenta el indispensable contraste y episodios más o menos divertidos. Posiblemente, hay un "bobo" o actor cómico inocente y un "traidor", que aquél suele descubrir. Una definición humorística que se ha dado de la zarzuela le conviene en gran cantidad de casos: "Dos que quieren a una. Uno rico y otro pobre. El rico la engaña. Vence el pobre y triunfa la virtud".

[28] Sobre Monasterio, *vid.* Luis VILLALBA, *Ultimos músicos españoles del siglo* XIX, Madrid, 1914. Sobre la "Sociedad de Cuartetos", Adolfo SALAZAR, *op. cit.,* nota a la p. 30, p. 319. José de CASTRO Y SERRANO, *Los Cuartetos del Conservatorio,* Madrid, 1866.

[29] Una lista de composiciones de esa índole se encuentra en PEÑA Y GOÑI, *op. cit.,* pp. 546 *ss.*

[30] Rafael MITJANA, *La Música contemporánea en España y Felipe Pedrell,* Madrid, 1901; "El canto de la montaña. Escenas sinfónicas, escritas sobre unos versos de V. Balaguer por el maestro Pedrell", *Ensayos,* 1ª serie, p. 61.

[31] Luis VILLALBA, *op. cit.,* pp. 1 *ss.*

[32] Sobre el Cancionero de Palacio *vid.* las distintas referencias en los anteriores volúmenos, bajo el epígrafe "Barbieri". R. MITJANA, *Ensayos de crítica musical* (2ª serie), Madrid, 1922.

[33] "En cuanto a la jota, que hoy domina en toda la parte central y oriental de España, era desconocida, al menos con ese nombre, en el siglo XVII y parte del XVIII, no ya como baile de teatro, sino como fuera de él...", Cotarelo, *op. cit.,* cap. IX. "Sin documentos fehacientes y autorizados yo no la achacaría más al pueblo y a lo sumo no la dejaría remontarse más allá de fines del siglo XVIII", Olmeda, *Cancionero popular de Burgos,* Sevilla, 1903, p. 123. No es menester mencionar aquí las fantasías de etimologistas a todo hacer. Musicalmente, el ensayo de Julián Ribera sobre *La música en la jota aragonesa,* Madrid, 1928, carece de fundamento. La jota se halla difundida por casi toda España, principalmente en las regiones del Ebro, desde sus orígenes a su desembocadura y más al sur.

Es música de canto y baile, con preludio e interludios instrumentales. En el mismo Aragón hay multitud de variedades. Todas ellas tienen la pulsación armónica normal europea en T-D, y en ritmos ternarios a 3/8 o 3/4, a veces con cadencias en el tiempo débil. La jota está normalmente en modo mayor. Las jotas en menor que se encuentran en algunas zarzuelas son invención de sus autores y se aproximan en carácter a trozos de música popular andaluza más que a la jota auténtica. La "copla" se canta más lentamente que los pasajes bailados, acompañados por guitarras y sus variedades pequeñas con animada precusión de castañuelas. Los trozos bailados llevan música instrumental rica y movida que, en las "coplas", es mucho más sobria. La primera vez que se ve citada la jota, según Cotarelo, es en un sainete de don Ramón de la Cruz titulado "La junta de los payos", escrito en 1761, donde se dice: "Van andando, cantando los cinco *otra* copla de jota". Lo que los músicos iban cantando antes era una seguidilla. En cuanto a que aparezcan los vocablos "jota" y "jotta" en un manuscrito que se supone ser del siglo XVII (Biblioteca Nacional de Madrid, nº 816), es falso, porque el manuscrito, a pesar de lo que ha escrito en él una mano anónima, es del siglo XVIII. Ribera dió por buena esta suposición que Cotarelo desmiente.

[34] Melchor de ALMAGRO SAN MARTÍN, *Biografía del 1900*, Madrid, 1945.

[35] VILLALBA, *op. cit.*, pp. 95 *ss.*

[36] Adolfo SALAZAR, *Programas de la Sociedad Nacional de Música*, Cuarteto en Sol mayor de R. Chapí, 1915, II, 2. Sobre las "Canciones epigramáticas" de Vives, *vid. ibidem*, II, v.

BIBLIOGRAFIA

ALBERTI, A., *Verdi íntimo*, Milán, 1931.
BEKKER, Paul, *The changing opera*, Nueva York, 1935.
BELLAIGUE, C., *Verdi, biografía crítica*, Milán, s. f.; París, s. f.
BONAVENTURA, A., *Verdi*, París, 1930.
BONAVIA, F., *Verdi*, Oxford, 1931.
BRAZAGUELO y BERTRAZZI, *La vita de G. V.*, Milán, s. f.
CHECHI, E., *Verdi, 1813-1901*, Florencia, 1926.
CROWEST, F. J., *Verdi, Man and musician*, Londres, 1897.
ENGLER, Günther, *Verdis Anschauung von Wesen der Oper*, Breslau, 1938.
GATTI, Carlo, *Verdi*, 2 vols., Milán, 1931.
GERICK, Herbert, *G. V.*, Potsdam, 1932.
LOSCHELDER, Josef, *Das Todesproblem in Verdis Opernschaffen*, Colonia, 1938.
MILA, Massimo, *Il melodrama di Verdi*, Bari, 1933.
RIDELLA, F. G., *V., Impressione e ricordi*, 1928.
TOYE, F. G., *Verdi, Life and works* (Londres-Nueva York, 1931).
UNTERHOLZNER, G. *V. Opern-Typus*, Hannover, 1933.
WEISSMANN, Adolf, *Verdi*, Berlín, 1922.
WERFEL, Franz, *Verdi, roman de l'opéra*, París, 1933.
Correspondencia (G. Cesari y A. Liuzzi, Milán, 1913).
PIZZETTI, Ildebrando, *Saggi critici*, Milán, s. f.
BOITO, A., *Critiche e chronache musicali, 1862-1870*, ed. por R. de Rensis, Milán, 1931.
BARBIERA, R., *Arrigo Boito inverso l'ideale*, Milán, 1905.
BOCCARDI, Alberto, *Arrigo Boito*, Trieste, 1877.
COLOMBANI, Alfredo, *L'Opera italiana nel secolo* XIX, Milán, 1900.
D'ARCAIS, F., *Il "Mefistofele"*, Milán, 1881.
GHISLANZONI, A., "Arrigo Boito, poeta", en *Gazzetta Musicale*, año XXIII.

GIANI, Romualdo, *Il "Nerone" di A. B.*, Turín, 1918.
PIZZETTI, L., "A. B.", en *Musicisti Contemporanei*, Milán, 1914.
RICCI, Corrado, *Arrigo Boito*, Milán, 1919.
STANFORD, V., *Studies and Memories*, Londres, 1908.

Lionel DE LA LAURENCIE, *La Musique Française, de Lulli à Gluck*, deuxième partie, "L'opéra comique". *Encyclopedie de la Musique du Conservatoire de París*, (1914).
Henri RADIGUER, *La Musique Française, de 1789 à 1815.*
V. DEBLAY y P. LOCARD, *Ecole Romantique Française, de 1815 à 1837; L'Opéra Comique de Boïeldieu à Adam. La musique de chambre et la symphonie.*
Camille LE SENNE, *Période contemporaine* (desde Ambroise Thomas en adelante).
H. LAVOIX, fils, *Histoire de l'instrumentation depuis le seizième siècle jusqu'à nos jours*, París, 1878, cap. XIII, "L'orchestre dramatique en France depuis Boieldieu jusqu'à nos jours. Auber, Hérold, Halévy, Felicien David"; conclusión, "L'instrumentation contemporaine en Italie, en France, en Allemagne".
CUCUEL, G., *Les créateurs de l'Opéra comique française*, París, s. f.
BELLAIGUE, C., *Paroles et musique*, París, 1925. (Le "Nerone" d'Arrigo Boito. Les leçons de "Falstaff".)
TIERSOT, J., *Un demi-siècle de Musique française, entre les deux guerres, 1870-1917*, París, 1918 (Bizet, Guiraud, Massenet, Reyer, Saint-Saëns, Franck, D'Indy, Fauré, Bruneau, Debussy y otros).
G. Jean AUBRY, *La Musique française d'aujourd'hui*, París, 1916.
BRANCOUR, René, *Félicien David*, París, s. f.
MALHERBE, Charles, *Auber*, París, s. f.
JULLIEN, Adolphe, *Reyer*, París, s. f.
POUGIN, Arthur, *Hérold*, París, s. f.
BOVET, M. A. de, *Ch. Gounod*, París, 1890.
BELLAIGUE, C., *Gounod*, París, 1910; trad. esp., Buenos Aires, 1942.
DORET, G., *Musique et Musiciens*, Lausana, 1915.
DUBOIS, Th., *Notice sur Ch. Gounod*, París, 1894.
IMBERT, H., *Profils de musiciens*, París, 1897.
PROD'HOMME, G. y DANDELOT, *Gounod*, París, 1911.
SAINT-SAËNS, C., *Charles Gounod et le "Don Juan" de Mozart*, 1893; *Le livret de "Faust"*, en *Le Monde Musical*, 1914-15.
SOUBIES, A. y H. DE COURZON, *Documents inédits sur le "Faust" de Gounod*, París, 1912.
BELLAIGUE, C., *Bizet*, París, 1891.
COOPER, Martín, *Georges Bizet*, 1938.
DELMAS, Marc, *G. B.*, París, 1930.
GALABERT, E., *G. B.*, 1877.
GAUTHIER-VILLARS, H., *Bizet*, París, s. f.
GUEDIER, Ch., *"Carmen" de Bizet*, París, 1921.
IMBERT, H., *G. B.*, 1899.
ISTEL, E., *Bizet und "Carmen"*, Stuttgart, 1927.
KLEIN, J. W., *Nietzsche and Bizet, Mus. Quart*, Nueva York, 1925.
LAPARRA, Raoul, *Bizet et l'Espagne*, París, 1935.
MARMONTEL, A., *Symphonistes et virtuoses*, 1881.
PARKER, *G. B.: his Life and Works*, 1926.
PIGOT, C., *Bizet et son oeuvre*, 1886.
SERÉ, Octave, *Musiciens français d'aujourd'hui*, París, 1921.

Voss, Paul, *Bizet*, Berlín, 1899.

WEISSMANN, Ad., *Bizet*, 1907.

Correspondencia, recopilada por L. Ganderan, París, 1907, y por E. Gelabert, París, 1909.

CHANTAVOINE, J., *De Couperin à Debussy*, París, 1921.

DESAYMARD, J., *E. Chabrier*, Clermont-Ferrand, 1908.

MARTINEAU, R., *E. Ch.*, París, 1910.

SERVIÈRES, G., *E. Ch.*, París, s. f.

DE COURZON, H., *Léo Délibes*, París, 1926.

GUIRAUD, E., *Léo Délibes*, París, 1892.

LOISEL, J., *"Lakmé" de Léo Délibes, étude historique et critique*, París, 1924.

BONNEROT, Jean, *Saint-Saëns*, nueva ed., París, 1923.

COLLET, Henri, *Samson et Dalila de Saint-Saëns*, París, 1926.

HERVEY, A., *Saint-Saëns*, Londres, 1921.

SERVIÈRES, G., *Saint-Saëns*, París, 1923.

BRANCOUR, René, *Massenet*, París, 1922; trad. esp., Buenos Aires, 1943.

HIMONET, A., *"Louise" de Gustave Charpentier*, París, 1922.

BERTRAND, Gustave, *Les Nationalités Musicales étudiées dans le drame lyrique* (Gluck, Mozart, Weber, Beethoven, Meyerbeer, Rossini, Auber, Berlioz, F. David, Glinka, Verdisme et Wagnerisme, L'école française militante.) París, 1872.

JEAN-AUBRY, G., La Musique et les Nations. París, 1926.

SOUBIES, Albert. *Histoire de la Musique.* "Espagne". Vol. III, Le XIX siècle, (París, 1890).

PEÑA Y GOÑI, Antonio, *La ópera española y la música dramática en España*, apuntes históricos, Madrid, 1881. *idem, Contra la ópera española*, (Madrid, 1885).

CARMENA Y MILLÁN, Luis, *Cosas del pasado*, Madrid, 1905.

COTARELO Y MORI, Emilio, *Historia de la Zarzuela o sea el drama lírico en España, desde su origen a fines del siglo* XIX, Madrid, 1934 (vol. I solamente, que alcanza hasta 1856-57, con la zarzuela en las provincias españolas y en América).

OLAVARRÍA Y FERRARI, Enrique, *Reseña histórica del teatro en México*, 2ª ed., 4 vols., México, 1895.

PEDRELL, Felipe, *Teatro lírico español anterior al siglo* XIX, documentos para la historia de la Música española, coleccionados, transcriptos e ilustrados por.. ., La Coruña, s. f. (1897), 5 vols.

SALAZAR, Adolfo, *La Música contemporánea en España*, Madrid, 1930; 2ª ed. en prensa, Buenos Aires, 1946.

VILLALBA MUÑOZ, Luis, *Ultimos músicos españoles del siglo* XIX, Madrid, 1914 (Uriarte, Aróstegui, Guzmán, Ubeda, Monasterio, Sarasate, Chapí, Olmeda, Caballero, Chueca, Albéniz, Salvador Giner, Juan Montes); *Estética y crítica musical del P. Uriarte*, Barcelona, 1921.

ROLAND-MANUEL, *Manuel de Falla*, París, 1930.

SALCEDO, Angel, *Bretón*, Madrid, 1928; *Chapí*, Madrid, 1929.

TREND, J. B., *Manuel de Falla and Spanish Music*, Londres, 1930.

TEBALDINI, *F. P. ed il dramma lirico spangnuolo*, Turín, 1897.

ISTEL, E., *F. P. Mus. Quart.* Nueva York, 1925.

CHASE, Gilbert, *Origins of the Lyric Theatre in Spain. Mus. Quart.* Nueva York, 1939. *idem, The Music of Spain*, Nueva York, 1940.

MARLIAVE, I. de, *Etudes Musicales*, París, 1917 (sobre Albéniz).

COLLET, Henri, *La Renaissance Musicale en Espagne* (Le XIX^e siècle, deuxième partie), *Encyc. du Cons. de Paris*, vol. IV, París, 1919. COLLET, H., *Albéniz et Granados*, París, 1926.

MITJANA, R., *¡Para Música vamos...!*, Valencia, 1909. Sobre la ópera nacional. Los Pirineos, de F. Pedrell. Garin, de T. Bretón. R. Chapí. Circe, de R. Chapí. E. de Uriarte. J. Montes. A. Nicolau. Música del porvenir: I. La Celestina; II. La Trilogía del Rey Artús; III. Emporium.

Una extensa bibliografía, principalmente sobre folklore e instrumentos, se encuentra en los *Temas Folklóricos* de Eduardo M. TORNER, Madrid, 1935. (Fuentes para la investigación.)

CAPITULO IV

Las postrimerías del Romanticismo. Sus transformaciones y derivaciones. Lo "ideal" como neoclasicismo. Lo "real" como positivismo. Ciencia y Poesía. El Parnaso. Charles Baudelaire. Paul Verlaine. Su "Arte Poética". El Impresionismo. Claude Debussy. El Naturalismo. Zola y la ópera naturalista.

Eclecticismo en el Romanticismo español. Los pseudo-clasicistas. El folklorismo musical en España al terminar el período romántico. La generación post-romántica en España y Portugal. La revolución de 1868. Galdós. Revolución y restauración. La generación de 1898. La gran música, ausente. Olmeda y Pedrell. El teatro post-romántico en Alemania. Post-romanticismo y eclecticismo en Inglaterra y los Países Escandinavos. La última promoción rusa. Su eclecticismo sinfonista. Italia, Francia. Las últimas promociones.

Historia y Crítica en el siglo XIX. *Sus antecedentes en la época barroca hasta el Romanticismo. Musicología y Musicografía. Alemania. Francia. Inglaterra. La crítica moderna desde Hanslick. La ciencia. Acústica y Fisiología. La Historia antigua. Cuerpos de musicólogos actuales. Las grandes biografías.*

EL TEATRO nacional, sea el que lo es espontáneamente, por su propia naturaleza y tradición, sea el que voluntariamente se propuso serlo desde la época romántica en su florecimiento recorre, como se ha visto, toda la duración del siglo XIX y se va tiñiendo, en cada una de las etapas por las que pasa el siglo, de los matices que más señaladamente las caracterizan y que sirven para darles el nombre con que se las conoce tan pronto el Romanticismo comienza a transformarse; pero se hable de positivismo o del arte refinado de los Parnasianos, de naturalismo o de simbolismo, esas etapas pueden reducirse en esencia a dos grandes criterios que estaban fundidos dentro del Romanticismo y que, cuando se aminora su vehemencia, se separan, trazando cada cual su propio rumbo. El Romanticismo, según hemos visto, aspiraba, por una parte, a reflejar en la medida de la capacidad del artista lo "real" de "su" existencia, o de "su" existir, en contra de la suma de convencionalismos que constituían lo "clásico". Por otra parte, la obra del genio consistía en sublimar el sentimiento hasta un plano superior que se entendía como "ideal". Lo *real* y lo *ideal* son los dos polos entre los cuales se mueve el Romanticismo. Si se distinguen en algo de cuanto les precedió en la historia de las ideas artísticas, consiste sólo en el grado de su efusión, de lo que podría decirse su temperatura cordial, que los románticos entendían por "inspiración". Un estado de "trance", en el cual el artista se convierte en el intérprete del alma del Uni-

verso, visto en el espejo de la propia. Al bajar los humos, el artista que vino después de la gran época se contenta con menos; siente incluso desconfianza en sus fuerzas y prevención contra sus realizaciones y las de sus contemporáneos y predecesores. Con ello, se mostrará propicio hacia diversos modos de reacción que, sin caer en los modismos envejecidos y sin perder el pulso de su época, le permitan volver a construir obras tan sólidas como las de antaño, cuando los patrones retóricos daban tanta fortaleza a las obras clásicas, aun cuando al ser repetidos sin fuerza de espíritu, y en frío, fueran la causa de su ruina. Mas al cabo de ciertas experiencias, los artistas románticos habían acabado por encontrar sus propias fórmulas. También era posible repetirlas sin que las motivase la fuerza espiritual que les había dado nacimiento, con lo que volvía a reiterarse el fenómeno; agravado ahora, porque los nuevos tipos de forma carecían de tradición, que era, en los peores casos del clasicismo, lo que mantenía en pie muchas obras. En resumen, la forma clásica aparecería a los artistas cansados de las últimas experiencias románticas como una forma prestigiosa. Si se pudiese volver a ella, o a algo que lo valiese, sin por eso caer en la imitación vulgar, sin alejarse demasiado del tono de la época, quizá podría producirse algo más sólido que lo que acababa de lograr el inmediato pasado. El camino se ofrecía a la vista de los supuestos clasicismos de Goethe con su *Ifigenia* y de Schiller con su *Fedra,* en las cuales el paisaje clásico estaba contemplado con ojos románticos.

La doble raíz del Romanticismo que consistía en lo *real* o lo *ideal* se desgajaba, al mediar el siglo, en una bifurcación que por un lado se dirigiría hacia una "Ciencia" cada vez más categórica. De otro lado hacia una "Poesía" que, como aquella, acentuase sus esencias. Una ciencia cada vez más científica; una poesía cada vez más poética. Si la ciencia especulativa tendería a construirse en ciencia pura, en una especie de "ciencia por la ciencia", el arte, a su vez, se convertiría en un "arte por el arte". La Ciencia, cada vez más aferrada a la experiencia elevada a principio, toma el rumbo del Positivismo. La Poesía, en la cual la sensación primaria se sublima en forma pura, conducirá a lo que un grupo de poetas franceses denominará el Parnaso. Ambas etapas, las primeras en surgir tras del Romanticismo, en los años centrales del siglo, serán continuadas, a su vez, por otra pareja más tardía, a menos de una generación de distancia, que es la del Naturalismo y la del Simbolismo. Estos nombres corresponden al movimiento francés post-romántico en Francia, pero con poca diferencia ocurren también en los demás países europeos.

De tal manera había dominado Víctor Hugo en su siglo, desde los primeros impulsos románticos, que diferentes historiadores pueden trazar la marcha del siglo XIX analizando la obra de Hugo en sus sucesivas etapas. E. Biré, por ejemplo[1] lo hace en sus tres volúmenes: *Victor Hugo avant 1930. Victor Hugo après 1830. Victor Hugo après 1852.* Es lo que hace A. Boschot en

su *Histoire d'un Romantique,* que es a un tiempo la de Héctor Berlioz y la del Romanticismo francés en la Música desde *La Jeunesse d'un Romantique* a *Un Romantique sous Louis Philippe* y *Le Crépuscule d'un Romantique.* La aparición del *Parnasse Contemporain,* donde se dan cita los poetas que van a recibir el calificativo de "parnasianos" ocurre en el año 1866, apenas tres años antes de la muerte de Berlioz. Desde el momento mismo en que el Romanticismo llega en Francia a su apogeo con Hugo y Berlioz, sus artistas hablan de la existencia de dos escuelas, la "école intime" y la "école pittoresque",[2] que si importan en el desarrollo de la poesía, mayor importancia tienen sobre todo en la música. Téophile Gautier, en quien el intimismo es comparable a veces a algunas páginas de Chopin, mientras que sus narraciones pintorescas pueden homologarse a algunas páginas de Liszt y de David, fué el primero en defender el "arte por el arte", despertando con ello la reacción de los "utilitarios", que entendían el arte como un medio propedéutico para elevar el nivel del espíritu humano; pero ni estos pretendían rebajar el valor de la obra bien hecha ni Gautier ni Musset dejaron nunca de pensar que su arte, íntimo o pintoresco, no llevase consigo una elevación del espíritu. Sin embargo, la tendencia utilitaria no tardaría en señalar nuevos caminos, y la otra, acentuando sus caracteres, otros en divergencia con aquellos. El inventor de la frase parece que haya sido Hugo. En 1856 todavía Gautier defendía la idea, que realizaba en las breves composiciones de *Emaux et Camées,* impresas en 1852, aunque había algunas de cinco años antes. Del mismo año son los *Poèmes antiques* de Leconte de l'Isle. Teodoro de Banville, desde hacía más de diez años, se les había anticipado en sus *Cariatides:* caríatides, esmaltes, camafeos, la antigüedad resucitada en los poemas helenizantes de Leconte: el Parnaso recibe este nombre a sabiendas de lo que hace; pero sus musas, son, como Darío decía, las musas de Clodión, no las de Fidias. Los poemas de Leconte, de mayor andadura en cuanto a la forma que los menudos esmaltes de Gautier y las pequeñas odas de Banville *(Odelettes)* vienen a ser lo que las páginas de extensión mediana de Chopin: Baladas, Scherzos y Barcarolas; entre sus páginas breves, los Nocturnos y Preludios. Esa cualidad intimista se extrema en Banville, al mismo tiempo que subraya la modestia de su concepción (frente a la fría majestad de Leconte de l'Isle, "el mármóreo"), en sus *Sonnailles et clochettes* que vienen muy tarde ya, en 1890.

El interés o el gusto por el clasicismo griego se despierta en Francia con multitud de obras de carácter histórico y científico y con las traducciones y estudios críticos cada vez más apretados. Las traducciones del propio Leconte figuran en primer término. A su lado están las poesías "científicas" como *Les Fossiles* de Louis Bouillet, en 1854, y los poemas "históricos" de Louis Ménard. Sus *Poèmes antiques,* de 1855, y sus estudios helénicos habían llevado de la mano a Leconte para los suyos, de manera que el cientifismo positivista de Louis y Thales Bènard y los poemas de Víctor de Laprade,

con el *Centauro* y la *Bacante* de Maurice de Guérin, que había sido el precursor de todos, conducen al arte refinado y perfecto de forma de Leconte, el cual había escrito también historias "populares" del Cristianismo, de la Revolución francesa, incidiendo con ello en el criterio positivista de la ciencia al alcance de todos. El Parnaso nace en un salón, el de Madame de Ricard, y en una revista que Catulle Mendés titulaba de *Revue fantaisiste.* La primera colección de "parnasianos" que publica Lemerre en 1866 bajo el título de *Le Parnasse Contemporain* incluye a Gautier, Banville, Leconte y José María de Heredia, el cubano parisianizado. Seguirán en seguida Baudelaire, Ménard, Coppée, Dierx, Sully Prudhomme, con L. X. Ricard, hijo de la señora de la casa; Verlaine, que se retirará pronto del grupo y Mallarmé, a quien se teme por su preciosismo incomprensible. *Les Fleurs du Mal, où toute énormité fleurit comme une fleur,* la más admirable y capitosa colección de poemas que hayan nacido en Francia en esta época, entre 1857 y 1861, aun cuando apareciese antes que *Le Parnasse,* es la transición hacia la nueva etapa que sigue a ese movimiento. Con Baudelaire, Verlaine conducirá hacia el Simbolismo. Su "chef d'école" será Mallarmé, en cuyo salón correspondiente Claude Debussy bebe estos jugos de la poesía francesa, sangre de su personalidad. Baudelaire había nacido el mismo año que Leconte, pero el influjo de su poesía fué mucho más lento, aunque más penetrante. Baudelaire se decía discípulo de Gautier y de Banville, con lo cual su figura espléndida viene después que ellos. El sesgo de su personalidad, tan intenso, le guarda un puesto singular entre el Parnaso y el Simbolismo, en cuyo camino Verlaine se aleja de aquél conforme se acerca a este otro. Pero ambos, Baudelaire y Verlaine, con su casi discípulo Arthur Rimbaud, acusan una fuerte influencia del Naturalismo que, tras del Positivismo, entre cientifista y poético, anterior, se interpone entre estas dos últimas escuelas. Desde 1845 Baudelaire defiende como motivo propio de la poesía contemporánea los que ofrece en su diversidad, a veces trágica y horrible, la vida cotidiana, y con ello dice que Balzac es superior a Homero. "El elemento particular de cada belleza viene de las pasiones. Como todos tenemos nuestras pasiones personales, tenemos nuestra belleza". La teoría pertenece al más ortodoxo Romanticismo. No hay más que situarla en el cuadro de la vida parisiense y el nuevo matiz naturalista de la poesía aparece. Mas como los modelos del Parnaso se hacen sentir con la fuerte seguridad de su forma, Baudelaire someterá a un proceso de intensificación formal las primeras impresiones que la vida de París le ofrece. No hay ejercicio más aleccionador, para comprender este momento del espíritu francés y su incorporación en obras de arte, que comparar los *Petits poèmes en prose* con los que pasan, versificados, a *Les Fleurs du mal.* Baudelaire veía claro dentro de sí mismo y en el arte de su época. Como crítico de arte sus observaciones tienen vigencia en nuestros días y él fué uno de los primeros en Francia en percatarse de la fuerte vibración que apor-

taba a la Música el arte de Ricardo Wagner, estimulando sus escritos a multitud de gentes que formaron en París una especie de legión wagneriana. Tomaban de Wagner lo que su naturaleza de franceses podía asimilar, de manera que, salvo algunos músicos demasiado apegados a la letra, el arte wagneriano no habría de intoxicarlos. Cuando su penetración en Francia se hizo demasiado densa, un músico de Baudelaire y de Verlaine, vino para reaccionar contra ella; no sin haber sufrido los primeros efectos de la intoxicación, lo cual hace ver que su reacción era legítima y motivada. Ese músico fué Claude Debussy.

Desdeñoso de las glorias oficiales, de las celebridades de antaño, *loin des sépultures célèbres,* el corazón de Baudelaire, en un tono donde todavía resuenan las marchas fúnebres de Berlioz, va buscando la soledad propicia a su genio extraño, que se dice perverso, libre de las coacciones de la moral (aunque no de la forma) y así puede hablar simultáneamente de monstruos, de carroñas, de prostíbulos en el último grado de su hediondez y de arte puro y de belleza inmaculada. La doctrina romántica palpita en plena vitalidad en ese corazón que late *comme un tambour voilé.* Con ello Baudelaire está todavía cerca de Hugo, pero su forma es más perfecta, a la par que más concisa. Perfecta a la manera parnasiana, mientras que Verlaine busca la perfección "à lui". Cediendo a una musa cotidiana, como Baudelaire en tantos casos, no tiene ocasión de escuchar a las musas exóticas que murmuran su espléndido sensualismo en el oído de Baudelaire. Verlaine lo encontrará, en un tono menor, aunque no menos intenso, en la intimidad de cada día. Lamartine y Hugo habían tenido su intérprete en Liszt. Baudelaire y Verlaine necesitaban el suyo. Debussy vino a punto. De ellos pasa a Mallarmé; pero una interpretación más aguda del gran simbolista es la de Ravel. En *La siesta de un fauno* el paisaje griego no tiene ya la fría transparencia de Leconte, aunque conserva todavía la cálida vibración de Banville y la sensualidad dorada, en su perfecto modelado de torso griego, de algunos sonetos de Heredia. Pero Baudelaire había pasado. Todo vibró desde entonces con unos armónicos inéditos. Saber escucharlos es lo propio de los artistas de la época nueva. En su *Art Poètique,* escrita entre 1871 y 1873, está declarada la nueva estética de la vaguedad y la imprecisión y de sus delicias que el "Impresionismo" pictórico y el musical harán suyas. Son las consecuencias postreras del Romanticismo, sin que, con su lejanía de las fuentes pristinas, hayan perdido el más ligero matiz en su calidad de arte francés. Cuando otros países quieren introducir en su arte una palpitación tan fina, algo que equivalga en su prosodia a la de los franceses, lo que obtienen será otra cosa.

Entre tanto, el Naturalismo fuera de la Poesía había hecho su camino por el rumbo de la novela y del teatro, que es su elemento natural. El Naturalismo, hijo del Positivismo, cuya expresión filosófica más alta es la que le dan Saint-Simon y Auguste Comte, se refleja en seguida en el realismo de

Flaubert, de una genealogía que arranca de Balzac. Balzac, y con él Flaubert, se inspiraban en la realidad de cada día. Los hermanos Goncourt la encontraban en la Historia. Emile Zola llega en seguida. No tiene que fatigarse mucho para encontrarla, porque los periódicos se la ofrecen cada mañana.* *La Comédie Humaine* se transforma en una *Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le second Empire.* La fauna que este Buffon describe es la de la familia de los Rougon-Macquart, en no menos de veinte volúmenes que van desde *La Fortune des Rougon,* en 1871, al día siguiente de la estrepitosa caída del Imperio burgués, hasta *La Débacle,* donde Zola narra la mala aventura (1892) y *Le Docteur Pascal,* con quien la serie se cierra en 1893.

El fuerte dramatismo de Zola, expuesto en una literatura sin adobo no era difícil de ser trasladado al teatro, con música o sin ella. Cuando con música, la ópera naturalista aparecía. Hemos encontrado antes a Alfred Bruneau: *L'Attaque au Moulin* es de 1893: *Messidor,* de 1897; *L'Ouragan,* de 1901; *L'Enfant Roi* de 1905; *La faute de l'abbé Mouret,* de 1907. Las consecuencias del naturalismo se extienden en Francia, como se ha dicho, a la *Louise* de Charpentier; a Italia, con el verismo; a España con algunas zarzuelas de Bretón y Chapí; a Checoeslovaquia, con la *Jenufa* de Janacek; a Alemania, con *Tiefland* de D'Albert (la *Tierra Baja* de Guimerá.) Es fácil trasplantar el naturalismo a cualquier país, porque sus modos de acción son iguales en todas partes. Lo que es diferente e intraducible es la poesía y, en ella, los matices singulares, tan franceses como sus sílabas mudas o su pronunciación de la "u", que señalan al Impresionismo y al Simbolismo. Más tarde que Zola, Huvsmans y Maupassant podrían haber inspirado a los músicos afanosos del carácter. Alphonse Daudet lo logró intensamente, en *L'Arlésienne* de Bizet, que acompaña en escena una de las *Lettres de mon moulin.* Pero por esta época el naturalismo abandonaba sus temas y se convertía, muy rebajado en su tono, en lo que los escritores franceses de comedias llevaban al teatro del "boulevard" con Henri Becque, que murió en 1899, a Courteline, F. de Curel, el teatro de los Goncourt, Lavedan, Porto Riche, Marcel Prévost, varios más en quienes podrían hallarse buenos motivos para un libreto de ópera naturalista, si es que pudiera encontrarse el músico apropiado.

Si se recuerda a qué escritores tenían por románticos los escritores españoles de la primera etapa de la época, no extrañará la confusión de sus ideas respecto a la noción de lo romántico ni las consecuencias de esa confusión. Para Eugenio de Ochoa, que era el espíritu inspirador de "El Artista" y el defensor más ardoroso del Romanticismo en ese período, comenzado a publicarse en 1835, los románticos eran Homero, Dante y Calderón. Para Agustín

* Gide mismo hilvana la trama de sus novelas con las noticias sueltas de los diarios.

Durán lo eran Shakespeare, Schiller, Byron y Walter Scott. Entre ambas series pueden encontrarse varias donde se combinan los nombres de una y otra. Por ejemplo, Böhl de Faber selecciona a Dante, Shakespeare, y Calderón, y mientras un escritor del "Diario de Barcelona" cree en 1832 que los verdaderos románticos son Goethe, Schiller y Scott, otro hay, en el mismo diario, que piensa que, en realidad, lo eran ya Dante, Ariosto y Tasso.[3] El joven colaborador de "El Europeo", Luigi Monteggia, es más amplio en su criterio y encuentra que los románticos son Shakespeare, Calderón, Schiller, Chateaubriand, Madame de Staël, Manzoni y Byron. La definición de Hugo, según la cual el Romanticismo es la literatura del siglo XIX, resultaba demasiado estrecha, como se ve, y habría que ampliarla hasta el siglo XIV. No es de extrañar que, pensándose románticos, los escritores españoles creyesen haber logrado el triunfo del movimiento, cumplido el primer tercio del siglo, cuando vieron en el estreno del *Don Alvaro,* una reproducción del *Hernani.* Pero el Romanticismo español llegaba así a su cumbre para descender inmediatamente a lo que es la negación del Romanticismo, exclusivo y selecto, en un eclecticismo que rigurosamente estaba ya implícito en aquellas mescolanzas de autores. Las sátiras contra el Romanticismo pueden más, hacia 1835, que sus entusiastas. Los periódicos que defendían el movimiento cesan en su publicación. Las tertulias literarias desaparecen y Mesonero Romanos le canta ya el responso en 1837. Al lado de la información tan cuidadosa y exacta que en el siglo anterior mostraba Don Tomás de Iriarte, el nuevo siglo, con su pasión por Rossini y, en menor grado, por los operistas italianos que le sucedieron, termina perdiendo todo interés hacia la música sinfónica, que no renace hasta pasada la mitad del siglo, según se ha hecho mención, con Barbieri por una parte y Monasterio en lo referente a la música de cámara, que todavía se escuchaba en las tertulias románticas en los primeros años del siglo.[4] Para el público de su primera mitad, "la sinfonía clásica, la sinfonía de Beethoven, es matrona añeja y mal humorada cuyos tiempos pasaron y que solo algunos curiosos visitan de higos a brevas en el museo arqueológico del arte".[5] El color romanticista de las composiciones que Barbieri interpreta en su "Sociedad de Conciertos" no será sino un reflejo, no ya de los grandes románticos, sino de los últimos ecos del Romanticismo francés en las páginas orquestales menores de Saint-Saëns, Bizet, etc., y, en menor grado, del que llegaba de Alemania con las sinfonías y overturas de Mendelssohn, Raff y Goldmark.

El eclecticismo que sigue en España a la efervescencia de los románticos por contagio, consiste en adaptar un clasicismo retrasado con un realismo de nueva planta, cuyo nacionalismo de ámbito estrecho se denominará como costumbrismo. Los clasicistas más significados, bien llamados ahora pseudoclasicistas, son Gómez Hermosilla y Mor de Fuentes entre los más viejos; Gallardo, Quintana o Juan Nicasio Gallego entre las ruinas de la escuela sevillana. Itálica famosa. El acento romántico pasa a un término retirado;

de carácter predominante se convierte en carácter secundario. Arolas, Arriaza lo guardan en el fondo de sus respectivos corazones y de sus provincias, como Rodríguez de Ledesma, única excepción, que se sepa, hasta que el romanticismo tímido rebrota en las sinfonías del sacerdote Federico de Olmeda y las prédicas de Felipe Pedrell. Las cuatro sinfonías de Olmeda, su cuarteto y sus piezas de piano son ya de las últimas décadas del siglo. En alguna de sus obras de erudición y en su magnífico *Cancionero de Burgos* (o "Folklore de Castilla", 1902), Olmeda realiza una labor intensa y valiosa; pero no más conocida que la de su sucesor y colega en hábitos Dámaso Ledesma en su no menos notable *Cancionero Salmantino* (1907). La herencia que el siglo XIX dejó a los músicos del tiempo nuevo, que ha sido considerado como un "renouveau" o un "risorgimento", no puede ser más liviana. Dígase en honor de estos, desde Albéniz y Granados a Manuel de Falla, Joaquín Turina y los más jóvenes, que, no por leve, desdeñaron esa herencia y que, en su pobreza, la aceptaron como buena; la mejoraron, y sobre ella en parte, y en parte sobre lo que comenzó a conocerse de la larga tradición española desde los musicólogos mencionados, fundaron la música de la época contemporánea en España que, con ello, continuó la tradición y el espíritu popular siempre palpitante en la música española.

Este resurgimiento viene en España después de la etapa de escritores que culminaron en el momento de mayor decadencia en la vida española moderna después de la pérdida de las últimas colonias; grupo de escritores que se conoce corrientemente como el de la "generación del 98" y que sigue inmediatamente después de Don Pedro Antonio de Alarcón y Don Juan Valera. Ellos, sin ser costumbristas precisamente, reflejaban en sus escritos novelescos o novelas el aire popular español con gracia y vivacidad de carácter. Sobre la *Pepita Jiménez* de Valera basó Albéniz[6] una de sus obras líricas, que no representan la mejor de su genio. Sobre *El sombrero de tres picos* de Alarcón, construyó Falla la música de su pantomina, primero, y en seguida ballet (1919). Ambos escritores significan las postrimerías del postromanticismo en España tras de la generación de Zorrilla, Hartzenbusch, Gil y Zárate, en el teatro; Espronceda, Becquer, Campoamor y la cubana Doña Gertrudis Gómez de Avellaneda en la poesía; Fernán Caballero en sus novelitas, alguna de las cuales tiene un agradable color local andaluz, pintado sobre las márgenes del Guadalquivir; y del barroco prosista, espíritu inquieto, curioso, erudito sin compromisos y un poco mixtificador que fué Don Serafín Estébanez Calderón, "el Solitario",[7] que en rigor pertenece al gremio de los costumbristas. Pared por medio, Almeida Garrett, Herculano de Calvalho, iban a ser seguidos en Portugal por Castello Branco cuyo costumbrismo es naturalismo de gran ímpetu en Eça de Queiroz; después, por Teófilo Braga y Oliveira Martins.

La revolución de 1868 marca una frontera entre la vieja época y la que va a venir en seguida con las novelas de Benito Pérez Galdós, a partir de 1870. Pero como las revoluciones en España no dejan raíces y las del viejo sistema son tenaces, estas rebrotan pronto, con lo que los esfuerzos revolucionarios resultan estériles. La reina Isabel, hija de María Cristina, huye a Francia tras de la batalla de Alcolea, en 1868, y en 1870 entra en España como rey Amadeo de Saboya que, al cabo de tres años, dimite su puesto. La República le sigue todavía por menos tiempo. En 1875, Alfonso, hijo de Isabel, se sienta en el trono de los Borbones para acentuar la progresiva y uniformemente acelerada decadencia de España. Los *Episodios Nacionales* de Pérez Galdós, comenzados en 1873, describen en forma novelesca esta parte de la historia de España en donde la música no tuvo más intervención que bajo la forma de óperas italianizantes, por "nacionales" que se las considerase, o en las zarzuelas, que sí eran nacionales, a pesar de venir directamente de París y un poco de Viena, más tarde. Es curioso el hecho, digno de señalarse, de que el teatro que cabría denominar como ultra-post-romántico de Echegaray, Eugenio Sellés y Leopoldo Cano no dejase ninguna huella ni produjese el menor efecto en los operistas ni zarzuelistas coetáneos, y que el romanticismo ya tranochado de Espronceda, Becquer,* Campoamor, Rosalía de Castro, tampoco inspirase ninguna página lírica que merezca ser recordada. El divorcio entre las corrientes musicales y las literarias en la segunda mitad del siglo es decisivo. Precisa esperar a la generación que bebe sus informes y sugestiones en Pedrell para volver a encontrar un sincronismo espiritual entre las distintas actividades españolas.

Considérese ese divorcio comparándolo con la persistencia de la tónica romántica en la literatura alemana, en su teatro, no abundante ni rico en obras maestras, pero con un sentido de unidad que, desde Kleist sigue a Grillparzer y Hebbel, hasta Hauptmann y von Hoffmansthal, con lo que el drama musical alemán, desde Cornelius, no perdió su carácter post-romántico, en estrecho enlace con los buenos días del Romanticismo anterior. La *Genoveva* de Schumann estaba basada en Hebbel. Kleist en su *Penthesilea* inspiró la obra más considerable de Hugo Wolf, que prefería el color pintoresco español (de Alarcón) para su teatro. En sus amplias escenificaciones medievalistas como *Der arme Heinrich* o *Die Rose von Liebesgarten* (1893, 1900) Hans Pfitzner sigue fiel al romanticismo alemán tradicionalista, y Franz Schreker, a quien algunos criterios entienden como el músico de teatro más considerable después de Ricardo Strauss y de Hugo von Hofmannsthal, su colaborador preferido, en una mezcla de tradicionalismo romántico y de idealismo postromántico, con gotas de una expresividad verista, aunque en un

* Olmeda puso en música 32 de entre las 76 *Rimas de Becquer*, 1890-91, pero, prácticamente, son desconocidas, como tantas obras suyas y de sus coetáneos.

ambiente literario y musical superior al de los italianos. Esta mezcla alcanza en sus últimos destellos a Schreker, confeccionador de sus propios libretos, *Die Gezeichneten* (1918) y *Der Schatzgraeber* (1920), sobre todo en *Irrelohe*, de 1924. Medievalismo mezclado de verismo cuya postrera expresión es *Cardillac* y *Mathis der Maler* de Paul Hindemith, en 1926 y 1935. En cuanto a los ingleses, desde Parry, Mackenzie y C. V. Stanford con su resurrección del oratorio, unos; otros con sus óperas y sinfonías, hasta Elgar, parece que pueden pasar como ejemplos del eclecticismo que fué la tónica de su país en el siglo XIX en cuyo centro Thackeray, que se había enseñoreado de su primera mitad, se encuentra con Dickens y Tennyson, dominadores de la segunda. Los músicos que vienen después, como Vaughan Williams, se inspiran en Housman y vigorizan su inspiración en las fuentes populares, que son frescas en aquel país, aunque carezcan de capacidad de acción para los gustos latinos; mas después de aquél, desde Holst a Walton, el eclecticismo reanuda su tarea. Otro tanto ocurre en los países escandinavos después de su florecimiento popular de un tono tan romántico; de manera que desvanecidos los ecos de Gade y Grieg, de Sinding inclusive, sus sinfonistas mayores como Karl Nielsen en Dinamarca (1865-1931), Jan Sibelius (1865) en Finlandia o Kurt Atterberg (1887) en Suecia, vienen a practicar un sinfonismo y un poematismo donde lo nacional se junta con las consecuencias del post-romanticismo alemán, en un eclecticismo del que no se libran Hindemith y Krenek en los países de la Europa Central, y que es una confusión de estilos, mientras que el de Schostakovitch en Rusia no pasa de ser un eclecticismo post-romántico germanizante. La proporción de lo ruso nacional o tradicional parece que está en minoría, y, con él, sus antecesores inmediatos. Medtner en pequeña escala, y los sinfonistas, desde Glazunof a Taneief, "el Brahms ruso", y al prolífico Miaskowsky, a todos los cuales domina el impulso vigoroso de Alejandro Scriabin y sus poemas post-románticos, más germánicos que rusos. Ni incluso los jóvenes franceses como Honegger o Poulenc e incluso Milhaud se libran del eclecticismo universal que sigue a la etapa impresionista en Francia y es coetáneo del expresionismo vienés; menos aún Pizzetti y Casella en Italia, donde Malipiero parece alzarse en una cumbre solitaria, pero en la que todo cuanto crece tiene mayor aire personal o una autenticidad más apurada.

El rigor en el estilo y en la conducción de las materias con que hoy se redactan los libros de ciencia es una técnica reciente. La abstracción y objetividad de sus razonamientos se enderezan hacia un fin, generalmente, propedeútico. Los escritores antiguos no renunciaban a poner en sus teorías una palpitación humana, lo cual mezclaba con la materia propiamente científica, digresiones, discusiones, disquisiciones, personalismos. Con la ingenuidad que

todo ello parece tener para el criterio actual, exponía en muchos casos un estado de cosas que nos instruye acerca de la vitalidad, el interés, el criterio de la época acerca de la práctica del arte musical. El criterio paulatinamente discriminativo en las materias referentes a la Música fué separando, desde el siglo XVIII, todos esos puntos de vista que antes andaban mezclados. La técnica del arte marchará por un lado tratando de organizarse según métodos rigurosos. De otro lado vendrá lo que puede considerarse como el exámen de la obra de arte; unas veces analizada en ella misma y en sus partes; otras, desde el punto de vista de su acción sobre el auditor. Estos dos aspectos con que la obra de arte se presenta a quienes la examinan se entienden, en líneas generales, como Crítica y Estética.

A poco que se penetre por estos caminos, el analista se verá en la necesidad de acudir a técnicas variadas, pero, sobre todo, a la musical. Y cuando precise un examen comparativo entre esa técnica y la de otros géneros musicales, o las de otros países, o los modos de acción diversos entre dichos géneros, o el de sus estilos característicos, el analista encontrará con que ni la Crítica ni la Estética pueden llevarse a término sin entrar en lo propio de la técnica de la composición y de la historia. Ahora ve el analista que aquella antigua mezcla o confusión de cosas tenía una razón de ser en el afán de totalidad con que el escritor examinaba la obra de arte; afán que vuelve a reproducir el siglo XIX una vez de vuelta del proceso analítico y discriminativo, para entrar en síntesis cuya amplitud se halla más cerca del fenómeno humano, sin despertar el cual el arte es una entelequia sin sentido.

A procurar esta síntesis tiende el concepto moderno de la historia del arte; pero está claro que solo se llega a ella sin peligro cuando se han recorrido los caminos analíticos. Su tarea fué el afán del siglo XIX, aunque estuviese preparada desde tiempo atrás. Una gran división primaria separó las materias propiamente técnicas, que enfocan con la objetividad posible la obra de arte, y las materias más calificadamente estéticas en donde una apreciación subjetiva, en gran parte, es el eje. A la primera rama del árbol musical ha venido a dársele el nombre de *Musicología,* en correspondencia con lo que los alemanes dominan *Musiklehre.* A la otra se le da corrientemente el nombre de *Musicografía,* que responde al de *Musikwissenchaft.* Disciplinas técnicas, en el primer caso; éticas, sobre todo, en el segundo, y, como agente de enlace, el vocablo "crítica" se aplica en unos casos a la mecánica de la obra y en otros al efecto estético sobre el auditor.

Un deslinde entre ambos campos ni se ha hecho ni es fácil hacerlo, porque son mundos que, más que tangentes, penetran uno dentro de otro en diferentes zonas. Si se admite la clasificación que sigue se verá fácilmente en qué puntos hay una ósmosis y endósmosis de materias, y se entenderá que, en las zonas de penetración, lo que distingue a una actividad de la otra

es la "dirección" o sentido con que se enfocan las respectivas materias. Entendiendo por "ciencia" todo aquello que concierne a las disciplinas tectónicas o propedeúticas, la clasificación elemental podría redactarse así:

Crítica..... { Estética / Ciencia } ..... Musicografía

Historia..... { Estética / Ciencia } ..... Musicología

Bajo el primer apartado caen la Estética experimental, la Psicología general, la Biografía, los aspectos sociológicos del arte musical, sus cualidades desde el punto de vista de la sensibilidad del auditor. En el segundo, entran todos los actos de la técnica propiamente dicha, Composición, formas, análisis comparativos de épocas y estilos, Ciencia del sonido y su Fisiología, técnicas de investigación y Paleografía, Etnografía y Prehistoria, Instrumentología. Diversos sistemas han sido propuestos por los musicólogos del siglo XIX. Su aceptación es, todavía, materia discrecional; pero de la importancia creciente que se da a la Musicología como ciencia del saber musical es testimonio su paulatina incorporación a las enseñanzas universitarias, cuyo ejemplo, procedente de Alemania y Francia, —allí en sus Institutos de Música, incorporados a la Universidad, como en Viena; en Francia en sus Escuelas o Institutos de Altos Estudios como los de la Sorbona parisiense—, cunde hoy sobre todo en los Estados Unidos, cuyos principales Colegios mantienen cursos especializados de Musicología, al paso que lo que puede entenderse por Musicografía es todavía una especie de profesión liberal.

Por personales que puedan ser las apreciaciones y doctrinas del escritor o pedagogo de los tiempos viejos, hasta el Renacimiento inclusive, en el cual las polémicas personales (y aun insultos) abundan,* estaban hechas con relación a un problema o punto de vista objetivo. Llegando el Barroco, el compositor escribe para defender el criterio estético que le ha dictado su obra, frecuentemente revolucionaria, como en el caso de los operistas de la Camerata florentina. Vincenzo Galilei, que fué el primero en componer un canto en "estilo representativo", tiene que justificar las razones históricas en las que fundamenta su criterio. Galilei, a quien se debe el descubrimiento de los tres fragmentos o "Himnos" de Mesomedes de Creta en 1581, —el primer testimonio de música helénica que se haya conocido—, era, pues, un musicólogo de categoría que se las tenía tiesas con los teóricos del tiempo como Zarlino, cuyas tan famosas *Istitutioni armoniche* (Venecia, 1558) discute en su *Discorso*

* Véase como ejemplo lo que se dice sobre la polémica entre Franchino Gaffurio y Giovanni Spataro, a comienzos del siglo XVI, relativa a las enseñanzas de Ramos de Pareja, en el vol. II, p. 431.

di V. G... intorno all' opere di messer Gioseffo Zarlino da Chioggia. Antes de este discurso, que se imprimió en Florencia en 1589, Galilei había publicado, en 1581, su *Dialogo... della musica antica e moderna,* en el que también alude a Zarlino, siempre por razones de interpretación de las teorías musicales de los griegos, a lo que se une la interpretación estética que Galileo intenta revivir en sus cantatas. Distintas materias, más interesantes, estas desde el punto de vista instrumental, se exponen en otro diálogo de Galilei, *il Frónimo* que, revisado en 1584, se intercala entre los mencionados.

A seguida de Galilei marchan los iniciadores de la "opera in musica", cada cual con su correspondiente prólogo o prefacio que coloca delante de la música de su drama al ser editado este. En 1600 vienen la *Prefazione alla Rappresentazione di Anima e Corpo* de Emilio dei Cavalieri y la *Prefazione alla Euridice* de Jacopo Peri; con la *Prefazione all Euridice* de Giulio Caccini. Más importante es su prólogo a *Le Nuove Musiche,* que se imprimen en Florencia en 1601 y en 1615 en Venecia: el papel de los cantores y el de los instrumentistas, la nueva manera de canto, la armonía de las partes, el método de canto, van examinándose por turno en esos prefacios que son, por consiguiente, ilustrativos no sólo de la técnica, sino del criterio de los artistas, lo cual puntualiza Marco da Gagliano al hablar de la ejecución de su ópera *Dafne* en el correspondiente prefacio (1608). Pietro della Valle es más amplio en sus comentarios en su *Discorso della Musica dell' età passata"* (1640). En el mismo tono estaba el *Discorso sopra la musica dei suoi tempi,* que son los de N. Giustiniani (1628, no impreso hasta 1778), donde el autor examina el cambio de los gustos entre Arcadelt y Gesualdo a Monteverde. Las polémicas entre este y el P. Giovanni Maria Artusi son coetáneas de aquellos escritos, y de muy sabrosa sustancia. Artusi imprimió en 1586-600 en Venecia su *Prima Prattica ovvero delle imperfettioni delle moderna Musica* que, como se ve, eran opiniones que estaban lejos de ser compartidas por sus contemporáneos. Menos todavía habían de estarlo por Monteverde; pero este no hace caso, sigue escribiendo sus óperas y Artusi, contumaz, vuelve a sus críticas en 1603 esta vez atacando más directamente a Monteverde. Todavía sabe callar este durante treinta años, hasta que en 1633 publica una *Seconda prattica musicale...* (que) *versa intorno della perfettione della Melodia,* cuyo simple título alude a la de Artusi y en donde Monteverde examina las obras y cita a los músicos más célebres de su tiempo, desde Cipriano de Rore, italianos y flamencos, en mayoría aquellos, en un sentido de perfecta crítica. El padre Artusi no respondió tampoco, esta vez, porque hacía veinte años que se había muerto (en Bolonia, 1613), pero en 1607 había escrito unas *Considerazioni musicali* que no son desdeñables.

Los "Siete libros de Música" que Francisco Salinas había impreso en Salamanca en 1577 en lengua latina y los que en francés redactaron los poetas de "la Plèyade", parisienses tan preocupados como el castellano y los italianos por

llegar a la naturalidad prosódica en sus idiomas vernáculos, tuvieron en Alemania otros ensayos congéneres desde las primeros años del siglo; tales son las *Melopoiae sive harmoniae tetracenticae,* de Tritonius (1507) y las *Harmoniae Poeticae,* de Hofheimer (1539). La *Déffense et Illustration de la langue française,* de Joachim du Bellay (1549) supera a sus antecesores, que él desdeña, y es el resumen más compendioso de todas esas tentativas en las cuales, la música no era, según el criterio de Wagner, sino la fiel servidora de la poesía. Más tarde, cuando los Enciclopedistas escriban sobre Música, y escribirán bastante, D'Alembert, Diderot, Rameau y Rousseau sobre todo, lo harán con referencia al canto y a la lengua cantada, lo mismo que los jesuítas españoles que en el mismo siglo escriben en Italia y en italiano, acerca de todo lo cual se ha hecho la necesaria referencia. Son los alemanes[8] con Mattheson, Marpurg, Telemann y Scheibe, de los cuales se ha hecho también mención, quienes van a referirse a la música instrumental en un tono que unas veces es crítica, otras estética y en ocasiones alza la voz polémica. Scheibe se encara con Juan Sebastián Bach en el semanario de crítica musical que funda en Leipzig en 1737 y que titula *Der critische(r) Musikus,* bonito título, que implica que la función crítica está hecha por alguien que sabe de lo que habla. Scheibe se había puesto del lado de Telemann y los "melodistas" contra Bach y los "contrapuntistas", y la polémica que siguió es una de las más sustanciosas en una época ya moderna. Bach se contentó con escribir una cantata burlesca contra los críticos, que titula *El desafío entre Febus y Pan* y ya se sabe que no fué Febus el desollado; pero otro crítico, Johann Abraham Birnbaum, toma partido en favor de Juan Sebastián desde su cátedra de Retórica en la Universidad. Entre ellos y la época del clasicismo vienés, la crítica toma caracteres de historia en dos ingleses de alta nota, Burney y Hawkins, en 1776 juntamente. En un plano estético, el *Essai sur la Musique,* de Benjamín de la Borde, en 1780, les supera; pero no puede decirse que los mejorara notablemente en el histórico la *Allgemeine Geschichte der Musik* de J. N. Forkel, que ve la luz en Leipzig entre 1788 y 1801, aun cuando estuviese basada principalmente en ambos ingleses y en la *Historisch-kritische Beytrage,* de F. W. Marpurg, cuyos cinco volúmenes se habían impreso en Berlín entre 1754 y 1778; obra básica para los historiadores alemanes como aquellas otras lo fueron para sus compatriotas y aun fuera de Inglaterra. Marpurg estaba tan interesado en la crítica histórica que en 1759 imprimía una *Kritische Einleitung in die Geschichte der Musik;* y, por lo que se refiere a la crítica solamente, su librito de 1750 *Der critische Musicus an der Spree* va de una orilla a otra, porque un capítulo está dedicado a explicar los modos de iglesia. De sus obras técnicas no hablamos aquí, pero su *Anleitung zur Musik* le dió una popularidad, en 1763, comparable a la autoridad que su *Kunst das Clavier zu spielen* le había dado como pedagogo desde 1750, el año mismo de la muerte de Bach, cuyas teorías acerca del temperamento dis-

cute en su *Versuch ueber die musikalische Temperatur,* en 1776. La generación siguiente es la del moravo R. G. Kiesewetter (1773-1850), cuyas obras de historia van desde la música helénica a los comienzos de la ópera, e incluso a la música oriental, como su estudio sobre la árabe, que se remonta a 1842.

Estética y crítica desde un elevado plano filosófico son materias que se desarrollan desde la Ilustración al Romanticismo. De ellas y de los primeros críticos románticos versa el presente volumen y el precedente. De los críticos posteriores, con Weber, Berlioz, Schumann, Liszt a Ricardo Wagner se ha dicho lo necesario. Meyerbeer, Hans de Bülow, Reyer, Adolphe Adam y Saint-Saëns mueven sus plumas de músicos al compás de las de los literatos y poetas, en París sobre todo, aunque fuesen alemanes como Heine: Teófilo Gautier, Gerardo de Nerval, Baudelaire, el mismo Hugo, a quien se ha reivindicado de sus frecuentes fantasías sobre este punto* hasta Emile Zola; literatos que escribían sobre música con criterio ampliamente liberal conforme escribían sobre pintura, en lo cual los músicos mismos les corresponden, y si Baudelaire vindicaba a Wagner por su fracaso, Zola defendía a Cézanne, Georges Clemenceau a Claude Monet y Emmanuel Chabrier demostraba su criterio tan avanzado en pintura hasta el punto de adquirir en una cantidad que entonces era muy crecida el cuadro de Manet "Le bar de Follies Bergère", que todavía hoy tiene tantas cosas que decir aun a los últimos "istas" extremados.

La crítica "moderna", que se vierte normalmente en las columnas de diarios y revistas procede como figura más señalada, en los países germánicos, de Eduard Hanslick: su influencia también, según lo atestiguan en un sentido favorable o adverso Wagner mismo, Brahms, Hugo Wolf y el pobre Bruckner, que llegó pedir al Emperador que lo castigase. No lo hizo Francisco José, aunque probablemente no sentía por los críticos mayor afición que Bruckner. Fuese como quiera, la tesis antirromántica de Hanslick, explicada en *Vom Musikalisch-Schönen,* tuvo un éxito inmediato y ese librito se tradujo a todos los idiomas europeos. No es de extrañar, porque a la altura de 1854, cuando vió su primera edición en Leipzig, el Romanticismo triunfante dejaba tras de sí una estela amarga de fracasos. La fuerza de la reacción puede medirse por la de la acción positiva que elevó a Wagner a su reputación inmensa, a sus terribles detracciones, en un "caso" que anticipa y solo iguala al "cas Dreyfus", poco más tarde, y no sin que en este dejase de haber filtraciones políticas de aquél. Nietzsche, como se sabe, fué uno de los primeros en reaccionar violentamente, y aunque sus reacciones

* René Brancour, *Le sentiment de la Musique chez Victor Hugo* (Turín, 1915-R.M.I.)

(como en el caso de sus opiniones literarias) sean frecuentemente arbitrarias, el hecho es significativo *en Alemania.*

La teoría de Hanslick fracasa por su base, porque no se da cuenta de que sólo ve el problema por un lado. Tiene razón en decir que la Música no "expresa", como fenómeno sonoro, nada que no sea la simple relación de unos sonidos con otros. Pero a todo arte le pasa lo mismo e incluso al lenguaje, cuyos sonidos no "expresarían" nada (y frecuentemente así ocurre) si el hombre no los tomase como vehículo de determinada voluntad estética y expresiva; vehículo en el sentido con que los pintores entienden este vocablo, al decir que el óleo o la cola o el agua son vehículo de los colores, como una frase musical lo es —si en ello se empeñan los compositores y el público de su época— de sentimientos que, por simple sentido traslaticio se percibirán en aquella frase musical. Traslación, según se ha explicado, que procede en su mayor proporción de la escena teatral; de manera que el fenómeno de simpatía psicológica no puede ser ni más corriente ni más sencillo. Que se trata de una ilusión estética es óbvio. Por eso, negarlo, como lo hacen Hanslick y sus partidarios, es ingenuo. Al cabo del tiempo, la ilusión se desvanece. La música expresiva ya no expresará nada. Se dice que sólo permanecerán los valores musicales; pero éstos, no siendo los meramente armónicos, sino los referentes a forma y estilo, como quiera que son también convencionales, también pierden su vigencia. Dentro de cien años todos calvos, dice el refrán. Y los italianos de *El dúo de la Africana* dicen tan sabiamente como Croce que en el arte "tutto e convenzionale". La tesis de Hanslick fué rebatida por su paisano checo A. W. Ambros en su ensayo de 1856 *Die Grenzen der Musik und Poesie,* entre otras obras considerables de historia y de crítica estética.

La ciencia acústica avanza considerablemente en el siglo XIX con Félix Savart y su *Mémoire sur la construction des instruments à cordes et à archet* (1819), su *Mémoire sur la voix humaine* (1825) y su conocimiento de los armónicos naturales. El estudio de Savart *Sur la voix des animaux,* de 1826, es de un interés muy agudo, aunque se le haya olvidado. Un punto de "climax" en los estudios acústicos en relación con su efecto fisiológico se alcanza en 1862 con la obra que H. L. F. von Helmholz desarrolló en su cátedra de Fisiología en Heidelberg, *Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage fuer die Theorie der Musik* (sexta edición, 1913), (trad. inglesa por A. J. Ellis, 1873 y 1885). Este autor inglés escribió trabajos notables sobre la misma materia, *On the Physical Constitution and Relations of Musical Chords,* en 1864, sobre la doctrina del temperamento, la construcción de los instrumentos y principalmente sobre la constitución de la escala, materia de inagotables disquisiciones no extinguidas todavía. John Tyndall le había precedido con su famoso tratado sobre la naturaleza del sonido, *Sound,* de 1867 y su *History of Musical Pitch,* entre 1877 y 1890. Todo ello resumido, discutido, asentado sobre nuevas bases por Carl Stumpf en su *Tonphysiologie*

(1883-1890). Los trabajos de este gran hombre de ciencia, muerto en Berlín en 1936, sobre los fenómenos físico-fisiológicos de consonancia y concordancia, sobre la Filosofía de la Música, la estructura de las vocales, y sobre todo su ensayo sobre la música de los pueblos primitivos, expuesto en *Die Anfaenge der Musik* (1911), son los fundamentos de la ciencia de la Música en sus aspectos más recientes. Junto a ellos deben citarse, en un sentido análogo, los de Erich M. von Hornbostel (1877-1935).

Los estéticos alemanes forman una línea reciamente trazada desde Herbart, Fechner, Vischer a Friedrich von Hausegger en su *Música como expresión*, que data de 1885 y se incluye en lo que se considera como una estética neo-romántica. Frente a ellos (y más o menos todos los filósofos de la Estética en Alemania, dedican atención vigilante a los problemas musicales, como Max Weber en su ensayo sobre una Sociología de la Música), la Estética francesa se distingue por su mayor claridad, más adhesión al fenómeno musical propiamente dicho en su sentido humano, siguiendo el hilo de la historia, según lo hace Charles Lalo en su *Esquisse d' une Esthétique Musicale Scientifique* (1908, trad. española de Eduardo Ovejero, Madrid, 1927).

La Musicología como ciencia de la historia, que vió levantarse sus albores en Francia con el barón Charles Edmond Henri de Coussemaker (1805-1876) y sus fundamentales estudios sobre la música de la Edad Media (su *Histoire de l' harmonie au moyen âge*, de 1852 es la más conocida, con su serie de *Scriptorum de musica medii devi*, sus estudios sobre los instrumentos, los dramas litúrgicos, etc.), siguió ascendentemente en los países latinos con el belga Edmond van der Straeten (1826-1895) y tras de él François Auguste Gevaert (1828-1908) y sus estudios sobre *Les Origines du chant liturgique* (1890), *La Mélopée antique* (1895) y, sobre todo, con su *Histoire et théorie de la musique dans l' antiquité*, en 1875. Gevaert, que era un hombre versátil, dedicó atención al canto nacional; visitó España para estudiar de cerca el nuestro, según ha quedado dicho, y no dejó de mover su pluma tomando partido en asuntos críticos. Crítico era y muy ahincadamente otro belga, François Joseph Fétis (1784-1871) cuya *Revue Musicale* tuvo tanto influjo en la vida musical del París romántico. Como pedagogo escribió varios tratados relativos al solfeo, armonía, canto, piano, etc., mas su obra monumental consiste en su *Biographie Universelle des Musiciens* y su *Histoire Génerale de la Musique*, que han sido retocadas varias veces, hasta 1880, a fin de corregir las inevitables deficiencias de obras tan ambiciosas. Los trabajos de Fétis sobre la música de la Antigüedad están hoy un poco al margen, como los de sus dos grandes predecesores, dado el impulso que en las últimas décadas tomó la Musicología alemana con sus procedimientos pacientes y metódicos de investigación, comparación y examen minucioso de los textos. Sin el progreso de la Paleografía Musical, aquél otro no habría sido posible, porque depende de ésta en parte principalísima.

Guido Adler (Eibenschütz, en Moravia, 1855, Viena, 1939) que sucedió a Hanslick como profesor de Historia de la Música en la Universidad de Viena, en 1895, redactó en 1919 un *Methode der Musikwissenschaft* que alcanza su mejor expresión en el *Handbuch der Musikgeschichte,* redactado por Adler con un cuerpo de musicólogos (primera edición, 1924; 2ª, 1930) tales como Hermann Abert, Ernest Closson, Edward J. Dent, Alfred Einstein, Wilhelm Fischer, Karl Geiringer, Robert Haas, A. Z. Idelsohn, Adolf Koczirz, Wilhelm Krabe, Robert Lach, Friedrich Ludwig, Paul Nettl, Alfred Orel, Fritz Egon Pamer, Henry Prunières, A. Ramsbotham, Curt Sachs, Hans Schnoor, Hermann Springer, Rudolf Steglich, Peter Wagner, Egon Wellesz, Theodor Werner y Johannes Wolf, a más de otros que en ese magnífico caudal de sabiduría llevan sus ríos más o menos caudalosos con referencia a la música moderna de los diferentes países.*

Este sistema de colaboración es el seguido en otra gran obra alemana dirigida por Ernst Buecken bajo el título de *Handbuch dei Musikwissenschaft* que comenzó a publicarse en Potsdam a partir de 1926. Buecken, Besseler, Ursprung, Haas, Meersmann, Lachmann y Curt Sachs colaboran en esa colección de monografías, cada cual en su especialidad. De todos ellos, las obras del Dr. Curt Sachs sobre la Música en la Antigüedad así como sus estudios sobre Etnología musical reflejados en sus Historias de los Instrumentos y de la Danza han hecho de este sabio musicólogo una de las figuras más conocidas en América, donde reside, así como otros varios sabios alemanes, Einstein, Geiringer, E. Istel, H. Leichtentritt, Apel, Bukopfzer, Max Graf, H. Nathan, y los recientemente fallecidos Paul Bekker y Paul Stefan; italianos como La Piana y Guido Errante o de ascendencia húngara como Paul Henry Láng; polaca, como Joseph Yasser; checoeslovaca, como Harold Spivake, o rusa como Nicholas Bessaraboff que unen sus actividades, importantes a la par que fecundas, a los musicólogos nacidos en los Estados como Gustave Reese, Leonard W. Ellinwood, Helen Hewitt, o de familias americanas como Ch. Seeger y Gilbert Chase. Entre tanto, Johannes Wolf continúa en Berlín y Mosén Higinio Anglés en Barcelona. Los musicólogos americanos no sienten gran atractivo, al parecer, por la obra de sus colegas franceses como Jules Combarieu, (1859-1916), cuya *Histoire de la Musique* (París, 1913, deficientemente completada en 1919) y su excelente divulgación sobre *La Musique, ses lois, son évolution* (París, 1907) han ejercido una influencia considerable en los lectores latinos, mientras que la *Histoire de l' Opéra en Europe avant Lully et Scarlatti* (París, 1895) de Romain Rolland (1866-1943) ha podido reeditarse en 1931 sin cambiar punto ni coma, pese a tanto trabajo posterior sobre la misma materia y congéneres, entre los que destacan algunos tan notables como los de Angelo Solerti y Luigi Torchi, a los que acom-

* Véase la Bibliografía, al final de este capítulo.

pañan G. Cesari, F. Torrefranca, F. Liuzzi y G. Pannain, en Italia; Hugo Goldschmidt y H. Leichtentritt en Alemania; Edward J. Dent en Inglaterra, cuya obra sobre Alessandro Scarlatti es tan importante; André Pirro, Henry Expert, A. Gastoué, Théodore Gérold, Lionel de la Laurencie y Jules Ecorcheville en Francia. Colateralmente, los estudios de Henry Prunières sobre el Ballet de corte en Francia antes de Benserade y Lully (París, 1914), sobre la ópera italiana en Francia antes de Lully, sus monografías sobre este músico, Monteverde y Cavalli, figuran entre las páginas recientes más notables de la Musicología francesa, que tiene en los trabajos publicados en el Boletín de la "Societé Francaise de Musicologie" sus últimos exponentes, entre los cuales merecen destacarse los de Armand Machabey sobre la música medieval y premedieval. Finalmente, añadiré que la serie de volúmenes de la *Oxford History of Music,* en los que colaboran Cecil Torr, W. O. E. Oesterley, Sylvia Townsend Warner, Kathleen Schlesinger, Dom Anselm Hughes, el Rev. W. H. Frere, A. H. Fox Strangways, E. J. Dent, H. E. Wooldridge, C. Hubert, H. Parry, J. A. Fuller Maitland, W. H. Hadow, Edward Dannreuther y H. C. Colles es el gran órgano musicológico que contrapesa en Inglaterra la *Encyclopedie du Conservatoire de Paris,* comenzada a dirigir en 1913 por Albert Lavignac y que encierra trabajos de gran valor por una legión de musicólogos e historiadores principalmente franceses de los cuales se ha hecho frecuente referencia, especialmente en el caso de Rafael Mitjana para la música española, quien, descendiendo del maestro Pedrell, se une a la más reciente generación de musicólogos de su país.

Otras colecciones existen dedicadas principalmente a la música religiosa y a la de diversos países. La de los *Denkmaeler der Tonkunst* que comenzó Chrysander en 1869 es una de las más ricas en música de todo orden. La de Proske titulada *Musica Divina,* lo es en la que el título enuncia, como la *Musica Sacra* de Rochlitz, Dehn y Commer, y los *Archives du Chant,* de Delsarte. Los estudios concernientes al canto primitivo de la iglesia católica han recibido en fecha reciente un poderoso impulso con los trabajos de los monjes de Solesmes Prosper Guéranger y André Mocquereau, discípulo éste de Joseph Pothier; y, en España, con los benedictinos de Silos PP. Rojo y Prados.

Entre los grandes biógrafos bastará mencionar los nombres de Philipp Spitta (1841-1894) (J. S. Bach, 1873-80), también André Pirro y Albert Schweitzer; Otto Jahn, Th. Wyzewa y G. de Sainte Foix, sobre Mozart, que no llegaron a completar; Alexander Wheelock Thayer (1817-1897) (Beethoven, 1866-, reeditado por H. E. Krehbiel en 1921); Frederic Niecks (Chopin, 1888) y James G. Huneker, sobre Chopin también (1900); J. W. von Wasielewsky (Schumann, 1858. 4ª edición, 1906), entre los principales. La monumental biografía de Richard Wagner que redacta Ernst Newman, acaba de completarse en cuatro copiosos volúmenes que contienen, a más de la materia

principal, interesantes ensayos sobre temas que suscita la vida y el arte de ese músico.

NOTAS

[1] LANSON, *ob. cit.*, p. 1051.

[2] P. MARTINO, *Parnasse et Symbolisme*, París, 1938, p. 9.

[3] AP., I, p. 331 *n.*

[4] Se lee en Mesoneros cómo eran los cafés y botillerías madrileños por el tiempo romántico y antes. En la botillería de Canosa, sita en la Plaza del Angel, se tocaban cuartetos en 1822 por una agrupación que formaban Vaccari, Ortega, Asensio y Brunetti. Había por entonces dos Asensio (Assencio o Assensio): uno, Vicente, nacido en Valencia en 1771, fué un excelente viola que, en 1817, ingresó en la Real Capilla; el otro era Carlos Asensio, nacido en Madrid en 1788, pianista notable que publicó en Palermo su *Scuola per ben sonare il forte-piano*, en 1815. Parece que fuera el primero el que formaba parte del cuarteto con los dos italianos reputados y el mencionado Ortega, que debió de ser Juan Guillermo Ortega, violín primero de la Real Capilla (segundo viola en 1827), muy reputado como violinista (V. SALDONI, *Efemérides*). Francisco Vaccari (Módena, 1775-Londres, 1832?) había llegado a España en 1804, ingresando en la Capilla Real. En 1808 presentó su dimisión, viajando por Francia, Alemania, Inglaterra y Portugal. En 1815 regresó a Madrid, donde se le nombró director de la música de la Real Capilla. En 1823 estaba en París y Londres, donde tocó en los Philarmonic Concerts. Gaetano Brunetti (Pisa, c. 1753) llegó a España en los primeros años de la segunda mitad del siglo, ingresando en la capilla del Príncipe de Asturias (después Carlos IV). Vivió en Madrid el resto de su vida, hasta 1808 en que murió. Dejó mucha familia, alguno de cuyos últimos descendientes vive todavía. El Brunetti que formaba parte del cuarteto de la botillería de Canosa sería, quizá, algún hijo de Gaetano, pero Saldoni no incluye en su relación a ningún músico de este nombre. Peña y Goñi menciona a Juan Francisco Brunetti que figuró en 1830, en la primera relación del recién fundado "Conservatorio de María Cristina", como profesor de violoncello.

[5] PAÑA Y GOÑI, *op. cit.*, p. 573.

[6] Henri COLLET, *Albéniz et Granados*, París, 1926, pp. 142 *ss.*

[7] A. CÁNOVAS DEL CASTILLO, *El Solitario y su tiempo*, Madrid, 188.. Rafael MITJANA, *Discantes y Contrapuntos*, Madrid, 1905. Acerca de *El Solitario* y la música andaluza.

[8] Para los primeros historiadores de la Música, posteriores al Renacimiento (Cerone, Mersenne, Praetorius, Kircher) v. W. D. ALLEN, *Baroque histories of Music*. (Mus. Quart. Nueva York, abril, 1939).

BIBLIOGRAFIA

P. MARTINO, *Parnasse et Simbolisme*, París, 1938; *Le Naturalisme Français*, París, 1938.

André BILLY, *La Littérature française contemporaine*, París, 1939.

Henri COLLET, *L'Essor de la Musique Espagnole au* XX^e^ *siècle*, París, 1929.

León CAHEN, *L'Angleterre au* XIX^e^ *siécle*, París, 1932.

Adolf WEISSMANN, *The problems of modern Music*, trad. ingl. por M. M. Bozman, Londres, 1925.

Guido PANNAIN, *Modern Composers*, trad. ingl. por M. R. Bonavia, Londres, 1932.

Guido ADLER, *Handbuch der Musikgeschichte,* Berlín, 1930; vol. II, "Die Moderne" (Ch. van den Borren, Bélgica; Cámara-Santos Halffter, Alicia, Portugal; Gaetano Cesari, Italia; Cherbuliez, A.-E., Suiza; Closson, Ernest, Bélgica; Dent, Edward, Inglaterra; Engel, Carl, Estados Unidos de Norteamérica; Haapanen, Toivo, Finlandia; Mantuani, Josef, Yugoeslavia; Jachimecky, Z., Polonia; Jeppesen, Knud, Dinamarca; Mengelberg, Rudolf, Holanda; Mjöen, Reidar, Noruega; Nordlind, Tobías, Suecia; Orel, Dobroslan, Checoeslovaquia; Petyrek, Félix, Grecia; Pisk, Paul A., Alemania; Prunières, H., Francia; Riegler-Dinu, Emil, Rumania; von Riesemann, Oskar, Rusia; Salazar, Ad., España; von Tóth, Aladar, Hungría).

Hans MEERSMANN, "Moderne Musik", en Buecken, *Handbuch der Musikwissenschaft,* Potsdam, 1929.

Paul BEKKER, *Nëue Musik,* Berlín, 1919; *Kritische Zeitbilder,* Berlín, 1821; *Das deutsche Musikleben,* Berlín, 1919.

Johannes WOLF, Die Entwicklung der Musiktheorie seit dem ende des 15. Jahrh. (En ADLER, Handbuch der Musikgeschichte Vol. II, Berlín, 1930).

Wilhelm FISCHER, *Musikwissenchaft* (idem).

Hermann SPRINGER, *Musikkritik* (idem).

Paul Henry LÁNG, *Musik in Western Civilization* (Cap. XX, Nueva York, 1941).

Max GRAF, *Composer und Critic* (Two Hundred Years of Musical Criticism, Nueva York, 1946).

CAPITULO V

La crisis de la orquesta romántica y de la orquesta pintoresco-nacionalista. El poematismo sinfónico post-romántico en Alemania. R. Strauss. Su teatro como resultado. Consecuencias del teatro francés en la música francesa post-romántica. Influjo de la orquesta rusa. El impresionismo pictórico y su paralelo en el musical. Puntillismo del color, de la armonía y de la orquestación. Brevedad de la etapa impresionista. El post-impresionismo. El cromatismo post-wagneriano. Cromatismo alemán frente a impresionismo francés. Impresionismo de la disonancia e impresionismo de la tonalidad. Refracción del acorde. Disolución de la Tonalidad. La tercera dimensión en la pintura. La Atonalidad. El Expresionismo vienés. Su genealogía romántica. El sonido como materia de textura.

La idea de una sinfonía sintética en Bruckner. Su orquestación. La gran masa como elemento de expresión. El eclecticismo de Mahler. Lo grande como extensión y volumen. La orquesta de Mahler. Su poematismo. La voz humana en la sinfonía. Las grandes oposiciones dinámicas. Busca de efectos. La orquesta sinfónica se convierte en orquesta pintoresca. La orquesta de Franck y la de Reger. La fuerza del motivo, en Strauss. Su entronque con Berlioz, Liszt y Wagner. Su orquesta. Poemas y sinfonías. Hipertrofia de sus sinfonías. El teatro. Apogeo del arte de Strauss. La división del color instrumental.

La orquesta de los impresionistas. Debussy. Ravel. El divisionismo en su último extremo. El teatro impresionista. Disonancia y color instrumental. Selección y refinamiento. Yuxtaposición frente a empaste. El color puro. Procedimientos eliminatorios. La orquesta de "Pelléas et Mélisande" y la de "Ariane et Barbe-Bleu". Luminosidad y transparencia en los timbres correspondientes a las armonías. Sugestiones modales y exóticas. La orquesta de los expresionistas vieneses. Schoenberg. Berg. Webern. Minuciosidad y prolijidad. Disgregación del complejo orquestal.

Agotamiento del Impresionismo y del Expresionismo. Intentos en América. América como imperio del eclecticismo. Ansiedad por revivir las tradiciones locales. La falta de un teatro popular. No hay arte nacional sin teatro popular. Extensión del cinematógrafo. Las condiciones económicas y sociales. La Música, arte anti-económico. Peligro de asfixia. Remedios precarios en el mecenazgo. La radiofusión. Organización comercial de la Música. Necesidad de una vigilancia de la Cultura. Principio de la conservación del Espíritu.

La orquesta romántica, la orquesta sinfónico-dramática, había hecho crisis en Wagner. La orquesta pintoresca y colorista del teatro nacional hizo su crisis en Rimsky Korsakof. Dos grandes ramas de la música que van a llegar hasta nuestro momento habían partido de ambas corrientes: la romántico-alemana y la nacional-escénica. De la primera nació el sinfonismo poemático, de caracteres dramáticos, aun cuando se ajuste a un formalismo que deriva de

la sinfonía romántica, cuyos representantes más notables crearon sus obras en la Viena del imperio moderno: Antón Bruckner y Gustav Mahler. Su arte guarda aún el criterio cohesivo de la sinfonía romántica y su sentido lírico de cierta abstracción, es decir, no referido a episodios dramáticos descritos en un programa. Por otra parte, el poematismo sinfónico derivado de la overtura dramática y del poema sinfónico lisztiano, fuertemente influido por el contacto de Wagner, produce en Ricardo Strauss la figura más destacada de la música alemana, en nuestros días, dentro también del área vienesa. El arte de Strauss pertenece al poematismo sinfónico en sus comienzos. De él parte hacia la escena, en una especie de movimiento "à rebours". Su fuerza está en el carácter plástico de sus motivos, en la violencia de las situaciones dramáticas y en la poderosa expresividad de su orquestación. Es, en todos los casos, un arte incorporativo, como en los anteriores y que, como en toda la tradición romántica, procede sintéticamente, por acumulación de elementos y de efectos.

Un arte sinfónico, de carácter expresivo dentro de la gran abstracción de sus sinfonías y obras de cámara tanto como en las obras de carácter poemático, procede del sinfonismo de Brahms en parte y en parte del de Liszt, reuniendo a ambos para trasladarlos a Francia donde encontrará terreno propicio para fundar un arte especial, hasta cierto punto aislado. Su creador, según se ha explicado, es César Franck. Es también, un arte sintético, incorporativo que, por sus caracteres generales, pertenece a esa gran rama procedente del sinfonismo romántico alemán.

La otra gran corriente presenta un carácter enteramente distinto. En su psicología y en su técnica armónica y orquestal es un arte analítico que procede por disociaciones. Atiende a instantes fugitivos de todo cuanto puede impresionarle: poesía, sentimiento, color, sugestión, evocación, en lo cual se muestra claramente romántico; pero su genealogía no es la del romanticismo alemán, sino la del romanticismo francés, tan diferente por tantos conceptos a aquél. Esta corriente procede en parte de la orquesta del teatro nacional francés, después de haber elevado lo que recoge de ella a un plano tan selecto en sus intenciones y en sus procedimientos como apenas lo había conocido ese teatro hasta sus últimos tiempos.

Pero desde que los compositores franceses que recibían esa herencia entran en edad de razón se presenta en ellos con fuerte sugestión la escuela rusa, la nueva música nacionalista y colorista, principalmente con Mussorgsky y Rimsky Korsakof. Su influencia se ejerce un poco por el lado de un oriente imaginario cuya calidad imaginativa y sus sugestiones cromáticas acentuarán esos músicos jóvenes franceses. Es, pues, la rama que conducirá a lo que se ha denominado con el nombre de "impresionismo" en la música francesa actual, nombre que procede del campo pictórico,[1] y de él, en efecto, recibe muchas sugestiones; en unos casos, por los temas que va a comentar

musicalmente o que va a anunciar como motivos incitantes para la imaginación creativa del músico; en parte, dentro del área técnica, porque procede en su armonía y en su orquestación de una manera que puede homologarse al divisionismo del color, a la disociación de los elementos cromáticos de la luz y su refracción en menudos rayos coloreados, limpia y vivamente, como en la pintura llamada "puntillista", que si presenta a la atmósfera iluminada con una vibración lumínica exquisita, en cambio acarreará la vaguedad del dibujo, lo esfumado del perfil, la disolución de las masas y de sus contornos. Todo un nuevo planteamiento, pues, de lo que hasta este momento se consideraba como una relación plástica de los valores pictóricos. Así ocurre en la orquesta impresionista, cuyo equilibrio se asentará en otras bases diferentes de las que habían constituído la orquesta "orgánica" clásico-romántica. Equilibrio que dependerá en cada momento de los elementos que entran en juego, según que el motivo tenga mayor o menor plasticidad; que se apoye en armonías más o menos definidas y que pueda expresarse por rasgos instrumentales más o menos concretos. En el primer impresionismo, ninguna fórmula, ningún precepto, ninguna receta técnica. Si al conseguir dar cuerpo a esos elementos evanescentes los artistas franceses llegaron a integrar un repertorio de fórmulas y recetas copiadas servilmente por sus imitadores, aquellos artistas que las inventaron no resultan responsables de la pronta caducidad de dicho repertorio, psicológico tanto como imaginativo y como en la técnica de su realización. En rigor, la vigencia tan corta del arte impresionista está de acuerdo con la esencia misma de ese arte, evanescente, fugitiva, con su existencia efímera de un "instant exquis".

El impresionismo, que ha creado un arte de matices cuya delicadeza y belleza quizá no había soñado nunca la música, no pudo tener continuadores. Los pintores, como los músicos impresionistas, forman un coto reducido lleno de obras maestras que es indiscreto querer reproducir. Si no tuvieron continuadores, eso no quiere decir que no tuvieran sucesores. Hay un post-impresionismo en la música como lo ha habido en la pintura.[2] En esta fase, más cercana a nosotros, de ambos artes, parece como que nuevas fuerzas de construcción entran en juego y, sin alejarse mucho de los preceptos que dieron razón de existencia al impresionismo, hacen un arte más sólido que él. Veremos en seguida a qué músicos me refiero.

El impresionismo es un arte tan íntimamente francés como el cromatismo post-wagneriano es alemán. Un impresionismo de la disonancia en su calidad de color armónico, apenas puede concebirse en Alemania. Pero su nacimiento en las últimas décadas del siglo pasado no fué un movimiento aislado ni arbitrario. Respondía en la música, tanto como en la pintura, a razones psicológicas y estéticas que flotaban en los ambientes artísticos de toda Europa, desde Rusia a Francia, pasando por la Europa Central, sobre todo a través de Viena. Si una disolución armónica, una refracción prismática de

los elementos del acorde es un proceso más bien francés que germánico, en cambio, desde los más viejos tiempos alemanes, cuando el clasicismo alemán empezaba a tomar entidad definitiva, comenzó a hacer su aparición una propensión netamente germánica: es el cromatismo con tendencia a la disolución de la Tonalidad. En Haydn, en Mozart, en Beethoven, en Schubert y en seguida en todos los demás, hay rasgos que acusan la presencia de este elemento que amenaza la seguridad de la Tonalidad, base y cimiento poderoso, pero no inquebrantable, de la música moderna, desde Rameau hasta nuestros días.[3]

Dicho elemento subversivo, fuertemente atenazado por la escuela armónica alemana, si no llegaba a producir trastornos mayores en la solidez de esa base armónica sobre la cual se asienta el arte europeo, como su pintura se asienta sobre la tercera dimensión, producía, en cambio sugestiones curiosas, atisbos de algo picante y raro que los compositores más severos no desdeñaban. El arte de la perspectiva en la pintura, cuyo sentido de profundidad se puede homologar con lo que Wagner alcanza en su tonalidad cromática, llega a un punto extremo con la armonía wagneriana, que no disuelve aún la tonalidad, pero que muestra el camino para hacerlo.

Cuando en los países germánicos se presente el fenómeno analítico y disolvente que llevó en Francia al impresionismo, encontrará sensibilidades musicales dispuestas a ponerlo en un terreno experimental que será, pues, no el que provea la refracción del acorde, sino el sugerido por la posible disolución de la tonalidad que se atisba tras de los cromatismos de *Tristán.* Viene así una especie de impresionismo de la tonalidad que llevará, tras de penosos tanteos y obras que, como producto de laboratorio, no tienen una gran belleza efectiva, a lo que los compositores vieneses posteriores a Mahler y Strauss denominan como "Atonalidad". Son los compositores que, sin avenirse muy bien con esa denominación de músicos atonales, prefieren denominarse como "expresionistas". Su genealogía romántica se reconoce en ese nombre, el cual opone así en territorio germánico un efecto que corresponde en estos países al impresionismo francés. Si la tonalidad tiende a disolverse en ellos, con mayor motivo se habrá ido disolviendo la unidad armónica y, consecuentemente, el complejo orquestal y su funcionalismo orgánico. El impresionismo explotaba la disonancia como color, vinculándola a modos nuevos de sensación; sensaciones, impresiones de origen vagamente poético o pictórico, desde Liszt inclusive, que en rigor no eran sino sensaciones nuevas en el sentido acústico-musical, para denominar las cuales se prefería un título evocativo mejor que no la seca denominación del acorde dentro del vocablo técnico. En el expresionismo[4] lo que vale es el sonido, no como color o por lo atractivo de su disonancia inédita, sino como elemento en la escritura, en la textura de la pieza, cuyo conjunto se entiende como expresión de una idea musical específica del compositor, valedera por ella misma como complejo so-

noro; unas veces con relación a algún episodio sentimental y otras no, es decir, en un sentido puramente abstracto.

El sinfonismo poemático post-romántico tuvo en Bruckner su cabeza visible. Este maestro austríaco, tras de haber experimentado por turno los efectos propios a la música romántica a partir de Beethoven, hasta Wagner, encuentra que esos aspectos tienen un gran valor y que precisaría encontrar una fórmula que los comprendiese conjuntamente, sin renunciar a ninguno. Pensándolo bien, todas las facetas del romanticismo posterior a Beethoven están ya implícitas en su novena Sinfonía. Una nueva sinfonía que comenzase por derivar de la libertad formal de la de Beethoven, en lugar de volver a la segunda época, como Brahms, en sustancia, lo estaba haciendo; que tuviese el sentido cósmico de aquella, al motivar en las armonías fundamentales del acorde su principal efecto sobre el auditor; que tuviese además un íntimo sentido dramático como Wagner, quien creía resolverlo cósmicamente dando a su orquesta un valor esencialmente armónico, sería, pues, un tipo de sinfonía sintética que concentraría las esencias de la música en su evolución dentro del siglo XIX. Bruckner, en efecto, lo intentó así y para acentuar esa síntesis llevó a la orquesta de su sinfonía los instrumentos típicamente wagnerianos, cuyo empleo por el autor de *El Anillo del Nibelungo* no procedía de razones específicamente musicales, sino de la traducción instrumental más adecuada al episodio dramático que se veía en la escena. Si sus dos primeras sinfonías se contentan con las cuatro trompas, trompetas y trombones de la orquesta anterior, Bruckner va espesando su masa orquestal que, además, va haciendo más intrincada por el empleo de ritmos cruzados. En la cuarta sinfonía, titulada "Romántica" se juntan a esos efectos otros de procedencia teatral y en ella la tuba wagneriana aparece junto a una gran liberalidad en el empleo de los timbales, con algún aumento en las flautas para equilibrar el profuso trabajo de los violines. Bruckner se extasía con la repetición de los mismos efectos, de las mismas figuras secundarias, un poco como Schubert, cuya sinfonía en *Do* anticipa en cierto modo el sinfonismo de su casi paisano. En la séptima, aparecen las cinco tubas wagnerianas para dar empaque y trascendencia al Adagio; el triángulo, los platillos y la gran caja completan el efecto, cuya dramaticidad sinfónica es de una longitud que hace parecer breve a Wagner, de quien se deja sentir permanentemente la influencia en esta sinfonía. Su desequilibrio exigirá que Bruckner emplee en la octava la agrupación "a tres" de los instrumentos de madera, con ocho corni, cuatro de los cuales están reemplazados en algunos pasajes por cuatro de las tubas wagnerianas, a más de tres trompetas, tres trombones y trombón bajo, más la tuba grave. Es una sinfonía de grandes masas que se oponen en efectos de claroscuro, sin contrastes suficientemente logrados a causa de la

densidad de la materia en todo momento; pero no sin que algún momento en "pianísimo" tenga finura, bien que su pasta siga siendo el "grueso color", que Bruckner no abandona nunca, ni en sus "scherzi", espesos, toscos, de una pesantez que nunca había llegado a mostrar tan abiertamente la música germana, pero cuya rudeza no excluye la originalidad y, en esos "scherzi", cierto aire popular. En general, la inspiración procede de *Tristán*, en el Adagio sobre todo, en el cual algún efecto de las arpas y de la cuerda en contratiempo dan, si no novedad, a lo menos un interés momentáneo.

Bruckner, como Beethoven, escribió nueve sinfonías y, como se ha dicho, la última está "naturalmente" en *re menor;* pero a lo menos no tiene coros en su final, puesto que no tiene final. Bruckner la dejó incompleta, quizá por no resolverse a ese final coral o por lo que fuese. Desde su comienzo, los ocho corni tocan conjuntamente, aunque en un pianísimo de notorio efecto sinfónico, no sin alguna confusión en su polifonía. El contrafagot aparece en el scherzo para colaborar con los fagotes en contraposición de vivaces tocatas del metal y de grandes planos de la cuerda, que opone a masas de violines con sordina otra de los mismos instrumentos sin ella. Arte que se ha denominado "ingenuo" en el sentido de su falta de crítica; no sin fuerza, pero más por su efecto físico que por su intensidad espiritual, sumamente módica. A Bruckner podría aplicarse aquella frase de Nieztsche cuando dice que con una gruesa voz no es posible decir cosas sutiles.

Mahler, bohemio de nacimiento y de extracción israelita, es el maestro moderno del eclecticismo, de la mezcla de estilos, un tanto como Jakob Meyerbeer, al que se aproxima por esas razones. Su imaginación instrumental, como en él, cae pronto por su incapacidad para mantenerse en un plano elevado de lirismo, lo cual sustituye por la longitud, por la ambición de lo "grande" concebido en el sentido de la magnitud, aunque como en Bruckner sea una grandeza vacía. Mahler vuelve a soñar en aquellas aglomeraciones orquestales de Berlioz, de un colosalismo que es ahora típico de este momento de la vida alemana, en las últimas décadas del siglo, tras del auge de la política de Bismarck y del drama de Wagner. Desde la primera sinfonía de Mahler se encuentran bellos momentos orquestales, en seguida apagados por la intrusión de las masas amorfas y de ideas de una trivialidad desconcertante, desarrolladas con una falta de sentido formal que aproxima algunos pasajes de sus sinfonías a una música rapsódica. Su orquesta inicial se basa en la agrupación "a tres". Las arpas figuran en el conjunto como instrumentos permanentes, pero ocasionalmente aparecen en la orquesta mahleriana las campanillas, la mandolina y la trompa del postillón. Mahler no abusa en sus primeras obras de los instrumentos de metal, como Bruckner, pero saca de ellos efectos nuevos, por ejemplo en las trompetas con sordina en un matiz fortísimo. Accidentalmente la tuba-baja, el clarinete bajo, el tamtam suave-

mente percutido entran en la orquesta para producir efectos de color original y atractivo, pronto disipado.

Pero, a partir de la segunda sinfonía, Mahler emplea sus instrumentos en grupos de a cuatro, diez corni, ocho trompetas, cuatro trombones y tuba contrabajo, tres timbales y todo el grupo de percusión incluso el gran órgano, tres campanas, glockenspiel, bloque de madera a más de varios instrumentos tras de la escena, que se juntan a algunos corni y trompetas del grupo anterior, en un efecto especial de orquesta "entre bastidores". En su necesidad creciente de una intensidad sonora que traduzca la intensidad expresiva buscada por Mahler para su sinfonía, se verá en la necesidad de introducir en ella la voz humana. En esta Sinfonía es, por lo pronto, una de contralto, la que, en el cuarto tiempo, aparece acompañada por un grupo orquestal tras de la escena. Un coro a capella vendrá después, para terminar la sinfonía entre potentes acordes del órgano, mientras las campanas echadas al vuelo celebran la alegría de la Resurrección, de la vida que vence a la muerte.

Sin el órgano, la tercera sinfonía consta de los elementos anteriores. Mahler los emplea en grandes oposiciones dinámicas de "pp" y de "ff", con efectos de glisando en los trombones que, en esa época, cuando aún no se había descubierto el jazz, estaban todavía inéditos. Los glissandi van a los violines, a las arpas. La voz de la contralto reaparece y un coro que, esta vez, es un coro de niños, junto a cuatro campanas; después, un coro de mujeres: ahora se canta la alegría por los pecados redimidos, la vuelta del pecador al estado de gracia.

En su afán de efectos, Mahler llega a alterar la afinación del violín un tono más alto en su cuarta sinfonía, sin que se sepa bien por qué. Se canta ahora la vida de los niños en un paraíso pueril, no sin pasajes de real ternura: y es la breve obra de Mahler para voz y orquesta, *Kindertotenlieder,* donde su genio bruco, desigual, altanero y confuso encuentra su verdadera obra maestra. Si Berlioz escribía música para quinientos ejecutantes, Mahler necesitará mil en su Sinfonía Octava, cuyos coros cantan el "Veni Creator Spiritus", repartidos por toda la sala, conforme Berlioz repartía los suyos por los rincones de la iglesia donde se ejecutaba su *Requiem*... La sexta sinfonía es también lo Kolossal, con sus metales que tocan con el pabellón al aire, mientras que busca efectos nuevos en las arpas tocadas con un plectro que las rasga cerca de la caja de resonancia. En el nocturno de la séptima, la guitarra y la mandolina aparecen en la serenata, en fino efecto con las arpas tocadas por el procedimiento anterior. Nocturno o *Nachtmusik* que va a aparecer, no una vez, sino dos en la misma sinfonía... Incomprensiblemente, la mandolina reaparece en la gigantesca o megatérica sinfonía octava, en medio del enorme tumulto instrumental, que a más de un gran órgano pide un armonium, y la celesta junto al piano. El himno eclesiástico comienza la obra, que se termina con las escenas del *Fausto,* donde aparecen las tres Marías

juntamente con Margarita y otros personajes de abstruso misticismo... Es la voz oriental de María Egipciaca la que inspira el solo de la mandolina acompañado por las arpas... Trémolos de aquel instrumento se funden en unas pinceladas, como a la acuarela, de las arpas, el piano y la celesta, la flauta y el clarinete agudo... La orquesta de sinfonía, que es ahora una orquesta pintoresca, no ha podido llegar a una mezcla más íntima. Por desgracia para Mahler, el valor plástico de sus motivos, la fuerza de su carácter no corresponde a sus desvelos en el terreno de la orquestación. Con menos elementos, pues que no es fácil encontrar a mano los que Mahler pide, será un músico alemán quien encontrará en el poema sinfónico y en seguida en el teatro la realización de lo que Mahler estaba queriendo hacer por el mismo tiempo que él. Mahler había nacido en 1860, y murió en 1911. Richard Strauss vino al mundo en Munich cuatro años después de nacer Mahler y continúa sobreviviéndose en Viena.

Mahler procede como esos pintores en quienes lo graso y untuoso de la pincelada no les priva del placer que cada una de ellas aporta al conjunto por su propio colorido. En Bruckner, lo que importa sobre todo es lo que podría denominarse como la densidad del timbre, su capacidad de peso y fuerza material. Esta cualidad importa mucho a César Franck, pero no por eso es insensible al efecto de transparencia que se encuentra por superposición o yuxtaposición. Su empleo del corno inglés en su Sinfonía es de muy acertado efecto y no menor es el de las arpas. Pero en la música sinfónica de Max Reger, lo que importa es el tejido, el complicado entrecruzamiento de pequeños motivos sin carácter ni color ni expresión definida, encomendados no importa a qué instrumento, salvo por su altura o capacidad de penetración sonora, lo cual da al conjunto una sonoridad oscura, enredosa, a veces dura y ágria.

Bien que la escritura sea rica en Ricardo Strauss y aun cuando haya en sus páginas mucha escritura que vale por sí misma, en calidad de desarrollo temático, sus motivos son siempre de un carácter muy definido, casi siempre sarcásticos o violentos, y su traducción instrumental está admirablemente encontrada. Strauss desciende de Berlioz en primer término, del Liszt de las dos grandes sinfonías, mejor que el de los poemas, y de Wagner, aun cuando prefiera un modo de expresión más acusado, de perfiles más fuertemente incisivos, sin la dramaticidad de carácter amoroso o patético que mueve la orquesta wagneriana. Potente en sus masas, siempre se destaca en ellas una intención expresiva, burlesca o irónica, más que lírica, nunca sentimental. En medio de su complejo movimiento en la polifonía instrumental, su orquesta es siempre clara, de una transparencia que al lado de la de Reger parece luminosa y cuya densidad, al lado de la de Bruckner parece ligera. Strauss da de sí cuanto tenía que decir desde su primera juventud, con su poema sobre *Don Juan*, obra de sus veinticinco años. Los poemas que siguen, como *Muerte*

y Transfiguración, Till Eulenspiegel, Zarathustra, Don Quijote, llevan, en diez años, a la *Vida de Héroe,* donde el genio de Strauss comienza a hipertrofiarse en una megalomanía que le conduce por caminos descarriados. Pierde ya el equilibrio de la forma y el sentido de la adecuación del instrumento y de la disonancia al propósito, cuya claridad anterior era su mayor mérito, y que no sin razón produjo tan fuerte impresión en el mundo musical de los últimos años del siglo. A la Sinfonía titulada *Ein Heldenleben,* que data de 1898-9, y está imbuída por un orgullo nietzscheano, de una superhombría que presagia ya el desvarío del Tercer Reich, sucede en orden de importancia, y tras varias obras menos logradas, su primera gran obra teatral, *Salomé,* seis años después de la *Vida de Héroe,* al siguiente de la exagerada y mediocre *Sinfonía Doméstica. Elektra* es del mismo vuelo que *Salomé.* Con ellas dos, alcanza Strauss la cima de su carrera, aunque la ópera siguiente, *El caballero de la Rosa,* sea la preferida por algunos entusiastas. La violencia, lo exasperado, la morbosidad de aquellas obras en un acto tienen mayor potencia dramática que las obras siguientes de Strauss, más dilatadas; pero *El caballero de la Rosa* había querido ser como un descanso a tanto esfuerzo anterior, conforme lo quiso Wagner en los *Maestros Cantores.* En sus poemas o en sus dramas, la orquesta de Strauss es de una plasticidad de efectos psicológicos que supera a su valor como colorido, por más que haya pasajes de una novedad y fuerza de color admirables y no es el menor el nocturno de *El caballero de la Rosa,* con su tema de la rosa de plata, que es un ejemplo de novedad, verdaderamente única, en la mezcla clara y acidulada de timbres, como en la danza nocturna de *Zarathustra,* alusiva a danzas vienesas, de la que está llena esa ópera acabada de mencionar, y cuyo empleo de dos violines a solo tiene un colorido tziganesco curioso. El violín solo había sido el protagonista del *Don Juan,* el cello lo es de *D. Quixote.* La disonancia, en el final del *Zarathustra* está encomendada por Strauss a combinaciones de timbres que la subrayan y al mismo tiempo la valoran, podría decirse, como color armónico autónomo: instrumento y disonancia fundidos.

La orquesta de Strauss opera por grupos de "a tres", a los que se añade episódicamente algún instrumento extra de percusión, o el gran órgano, en *Zarathustra,* sin gran resultado. Sus efectos de masa son potentes sin pesadez, y su empleo de los instrumentos a solo es tan eficaz como original. Su plasticidad en el efecto le lleva a veces, y no sin cierta puerilidad, a efectos imitativos como el rebaño de corderos, los molinos de viento, el caballo clavileño, con la máquina de viento que conocen bien todos los zarzuelistas españoles... En la *Doméstica,* la agrupación instrumental se hace "a cuatro". En su repertorio entra un grupo de cuatro saxofones y el aumento a 8 de los corni, con cuatro trompetas, tres trombones y tuba, cuatro timbales y gran abundancia de percusiones. Algún instrumento rara vez empleado viene a unirse a su grupo correspondiente para completar el acorde, pero princi-

palmente por razones cantantes, como el oboe de amor y el clarinete pequeño en *re*, en la *Sinfonía doméstica*, o el heckelphone en *Salomé*, donde la orquesta como en el *Rosenkavalier* vuelve a la ordenación "a tres".

Hay ya en alguna página de *Salomé*, en sus famosas danzas, un atisbo de la división del color instrumental que, como su empleo de los armónicos agudos de la cuerda, mezclados con trémolos suaves en la madera y en la cuerda misma entre rumores de arpas, van a ser efectos preferidos de los orquestadores franceses de última hora.

Bastará referirnos a los dos músicos representativos del movimiento impresionista, los más ricos en descubrimientos originales, más delicados de paleta instrumental, más exquisitos en sus refinamientos armónicos: Claude Debussy, en quien el impresionismo alcanza su cima apenas iniciado, y Maurice Ravel, en quien se inicia su final, tras una breve existencia. Casi treinta años median entre el *Prélude à l'Après midi d'un faune*, donde el impresionismo está presente de una manera inequívoca y deliciosa, en 1892-94, y *La Valse*, de Ravel, que data de 1920. La obra de Debussy se desarrolla entre la primera fecha, en la que comienza su único drama lírico *Pelléas et Mélisande*, donde el divisionismo en el tono orquestal va de par con la minuciosidad en el efecto dramático, y las obras que siguen a aquel preludio: los *Nocturnos*, de 1897-99, *La Mer*, en 1903-5, *Images* en 1909. La obra más significativa de Ravel, su *Rapsodia española*, se intercala entre las dos últimas de Debussy mencionadas, en 1907. Y el divisionismo extremado en todos sentidos, armónico, orquestal, incluso en la rápida sucesión de efectos dramáticos, alcanza su punto extremo en su ópera de un carácter bufo, *La hora Española*, en 1911. Tras de esas obras, *La Valse*, donde la orquesta de Ravel llega a su fuerza máxima, a su mayor volumen y a su más rico repertorio de efectos, cierra el ciclo del impresionismo auténtico.

Todo él está sugestionado por la fusión de la disonancia y del color instrumental, en sensaciones nuevas, impresiones inéditas, efectos nunca experimentados en el área de la música, de una belleza flúida, sutil, delicada hasta un punto extremado y en la que siempre palpita el eco de los poetas coetáneos o el reflejo de los pintores que dieron a los músicos el vocablo que los distingue, aunque sea alegórico, más que exacto, desde el punto de vista de la firmeza en la composición, de la construcción tectónica cuya solidez no debilitan los efectos de color. En su orquesta, ninguna aglomeración, sino selección; ningún empaste de pinceladas, sino yuxtaposición, que hacen su efecto dentro del oído musical del auditor, conforme en el puntillismo pictórico los tonos yuxtapuestos se funden dentro de la retina. No son instrumentos inusitados lo que los impresionistas necesitan, sino el empleo acertado de su timbre, en "color puro", alrededor del cual una atmósfera sonora presta un valor especial. La selección de medios instrumentales llega a un punto de refinamiento y de "dépouillement", como se decía en ese tiempo, de elimi-

nación de todo lo secundario, que es realmente admirable en páginas como las de *Ma mére l'Oye,* o *Le tombeau de Couperin,* mientras que la gran orquesta de *La Valse,* donde abundan los efectos misteriosos, en sonoridades veladas y en contornos esfumados, contrastando con potentes manchas a plena luz, no exigen sino la orquesta ya normal "a tres", con cuatro corni, tres trompetas, tres trombones y tubas y tres timbales, junto a dos arpas y un gran repertorio de percusiones que Ravel va a emplear en sonidos salpicados, como un "frimas" de escarcha, brillante y de irisadas reverberaciones; o que, en otros casos, cuando se unen a los acordes en fortísimo de la orquesta, le dan un timbre incisivo que disuelve la materia y le quita su densidad o su peso.

La orquesta de *Pelléas* es, asimismo, la normal "a tres", sin más percusiones que los timbales, triángulo y platillos. El mismo equilibrio es el que Paul Dukas utiliza en *Ariane et Barbe Bleu* por varios motivos asimilable al movimiento impresionista; si no rigurosamente, por su manera de proceder por timbres puros. Si los instrumentos de metal fueron utilizados con un carácter acentuado en la música de los países germánicos, en la música francesa concertada, desde sus comienzos en los siglos XVII y XVIII, los instrumentos de madera gozaron de una predilección que obedecía en parte a la perfecta técnica de sus instrumentistas; después, a una predisposición del espíritu francés por esos timbres transparentes que va a hacerse típica de la orquesta francesa en la etapa final del siglo y del movimiento impresionista. Juegos de armónicos en la cuerda, trémolos impalpables, sordinas, el rumor acuático de las arpas sirven de fondo a las cantinelas o a las armonías diluídas en los instrumentos de madera: el resultado es aéreo, luminoso, transparente. El carácter popular y el que dan a las melodía reminiscencias modales o de la música exótica, colaboran en ese efecto singular. En la madera, efectos que proceden de la paleta rusa, como los bisbigliando, la división en los valores rápidos por el doble golpe de lengua; en el metal, efectos de glisando que utilizará pronto la música americana[5] y que, en reciprocidad, Ravel no desdeñaba utilizar en alguna de sus últimas obras como el *Concierto para piano* y la música de escena para *l'Enfant et les Sortilèges.* Solos instrumentales y una utilización de los corni que están más cerca de Weber que de todos los alemanes posteriores, en una disposición instrumental que procede en parte de los orquestadores rusos. Es, en efecto, la novedad en el empleo lo que da su novedad a esta música, no la utilización de agentes sonoros que no sean perfectamente normales. Originalidad de pensamiento, originalidad de técnica, originalidad de efecto, como consecuencia.

El divisionismo en la orquesta impresionista y en sus disonancias aisladas, puestas en valor por los timbres instrumentales, llega a un punto de extrema disolución en los expresionistas vieneses, la cual se inicia en Arnold Schcenberg, alcanza su "climas" en Alban Berg y su decadencia postrera en Antón Webern, con su minuciosidad y prolijidad de escritura que intenta

convertir cada nota en una especie de minúsculo mundo aparte, unido al conjunto como un punto luminoso de una constelación lo está al resto del sistema, pero no de una manera más orgánica. Lo inorgánico de la primitiva "música concertada" o de los "instrumentos en concierto" del siglo XVI y del XVII reaparece en la orquestación de elementos independizados, individualistas, por decirlo así, del impresicnismo vienés, sin la trabazón del tejido contrapuntal, que daba su unidad a aquellas viejas músicas. Una vez quebrantada o disuelta la unidad armónica, que se apoya en el sentimiento tonal, los expresionistas apelarán a procedimientos más cerebrales que acústicos y en los cuales el oído o la facultad musical están apenas tenidos en cuenta. Música kaleidoscópica, integrada por pinceladas sueltas, cuya disposición cambia sin cesar como en el kaleidoscopio mismo, o, mejor, como en los cuadros disolventes coloreados que precedieron hace años al cinematógrafo, en contraste con lo estático de la linterna mágica. Muchos de sus efectos fueron hallados por Schoenberg en sus ensayos de música escénica, cuyos argumentos pertenecen a un post-romanticismo alemán típico del teatro ultramoderno en ese país, con frecuente alusión a estados morbosos de sensibilidad. Una obra ejemplar en ese efecto de disolución del color en masas cambiantes, como el tornasol según la dirección de la luz que recibe, está en sus *Cinco Piezas Orquestales,* que se basan en la cambiante disposición de las notas integrantes de un complejo o conglomerado acordal.

¿Qué porvenir espera al Expresionismo, después de haber visto cómo el Impresionismo agotaba rápidamente sus posibilidades? Muerta Europa (por un cierto número de años, solamente) parece que sus brotes no muestran viabilidad fuera de ella. Algunos intentos en uno u otro aspecto en América no tienen la autenticidad suficiente para ser tomados en consideración en una obra que, como la presente, no puede permitirse entrar en detalles nacionales o particulares. América, hoy, es el imperio del Eclecticismo; pero, por contrapeso, puede ufanarse de albergar en su suelo hospitalario a las figuras más significativas del arte de nuestra civilización en sus diversos aspectos. La falta, hasta el momento actual, de un arte auténticamente americano se echa de ver en el afán con que, ansiosamente, los músicos de cada país, en el doble continente, se aferran a tradiciones locales que erigen en principios nacionales, o en arcaísmos levantados por la ciencia musicológica, pero cuya vitalidad es nula. No se echa de ver, en cambio, que para que el cuerpo de la música americana tenga una vida fisiológica normal le faltan órganos tan vitales como el de un teatro popular, que en seguida se entendió por nacional en cada país donde arraigó en Europa; ópera bufa, vaudeville y ópera cómica, opereta, tonadilla y zarzuela, singspiel, en fin, las diferentes variedades locales de la comedia con arietas. La carencia de un teatro de zarzue-

las en lengua española en los países hispanoamericanos indica con claridad que uno de los síntomas inequívocos de vitalidad les falta. Por eso en la América del Norte se cuida y se festeja tanto el teatro menor nacionalista y popularista que puede conducir, si prospera, a un arte nacional importante. El peligro general radica en la extensión anormal del cinematógrafo en todas partes, que vicia a la vez el teatro dramático y el musical y, por las condiciones económicas con que se plantea, asfixia a todas las ramas del arte escénico, de las cuales sólo logra mantenerse, sin gran pujanza, el arte del ballet. Las orquestas viven todavía con cierta prosperidad en los Estados Unidos gracias al mecenazgo,[6] que enfoca a estas instituciones a la par con los museos de arte. En los Estados sudamericanos las orquestas se desenvuelven con dificultad creciente, creada por la situación económica de los artistas, a quienes halaga el trabajo fácil y mediocre, —o malo—, que se les pide en las avasalladoras entidades contemporáneas del cinematógrafo y de la difusión radiada. En países donde la vigilancia de la Cultura está muy despierta puede compensarse la proclividad rapidísima con que en aquellas entidades decae el arte. En los otros países, no. Su organización puramente comercial no disimula sus ambiciones, y el arte, cuando se utiliza el de cierta altura, no sirve sino para disimular el afán de lucro, lo cual es otro modo de rebajarlo. La organización obrera, atenta a sus intereses económicos, se desentiende de los problemas culturales más fundamentales y, como quiera que sus grandes manifestaciones en el terreno de la música, teatro lírico o concierto sinfónico son, en nuestro siglo, entidades "antieconómicas", puede predecirse su próxima ruina si los gobernantes no se deciden a atajar la decadencia poniendo límites al lucro inmoderado de aquellas otras. En todo caso, el remedio sería artificial y, por lo tanto, provisorio. Quizá el arte actual está llamado a desaparecer en sus funciones consideradas como más nobles. El caso no sería insólito. La ruina del gran arte polifónico a consecuencia del auge de la monodía dramática, puede servir de ejemplo. De lección, quizá. Pero la Historia no quiere lecciones y decide que si el éspíritu apaga sus fuegos en un foco determinado, por otro resurgirá, más o menos pronto. El principio de la conservación del Espíritu, como el de la conservación de la Energía es, tal vez, cierto. Nosotros hemos nacido dentro de un estado de cosas advenido tras de la muerte de otros muchos estados de cosas anteriores. Cuando muera el nuestro, otros vendrán. Y como nosotros no hemos de presenciar lo que, seguramente, consideraríamos como el desastre final de nuestra Cultura, podemos morirnos, a nuestra vez, tranquilamente, dejando a nuestros herederos el cuidado de pensar en tiempos mejores, como los nuestros.

NOTAS

[1] El nombre de "impresionismo" que se ha dado a la música francesa de las últimas décadas del siglo pasado es un término tomado del movimiento pictórico que precedió al musical en algunos años. El origen de este vocablo, con relación a la pintura, es conocido. En una exposición celebrada en París en el salón de Nadar, en 1872, Claude Monet exhibía un cuadro titulado "Impression, soleil levant". Era una tela de dibujo bastante confuso. Entre una niebla de un tono nacarado surge un globo rojo que se refleja en el agua de un estanque. En el primer término destaca una mancha negra de una barca y su correspondiente reflejo. La pintura tiene fuerza y es de un efecto bello y, entonces, nuevo, pero la revista *Charivari*, que comentaba todo humorísticamente, creyó burlarse de Monet llamándole *impressioniste*. Con Monet formaban grupo varios pintores que dudaban entre titularse como "Independientes" o "Intransigentes". La broma de aquella revista les dió la solución y decidieron adoptar el nombre de "Impresionistas", con que se conoce principalmente a Monet, Pissarro, Sisley, en primer lugar, y, en seguida, a Berthe Morizot, Mary Cassatt y Guillaumin, con otros menos significados.

[2] Tras del "impresionismo" vino un post-impresionismo que basaba su técnica en el divisionismo del color, o sea en la aplicación sobre el lienzo de pequeñas pinceladas de colores puros yuxtapuestos que, a cierta distancia, producen en el ojo una mancha compuesta. Los primeros divisionistas fueron Georges Seurat y Paul Signac. La reacción contra el impresionismo no se hizo esperar. Renoir, Degas, Toulouse Lautrec y Forain preconizaron la vuelta al taller, "le retour à l'atelier". Siguieron después Gauguin, Maurice Denis, Desvallières, Van Gogh, dentro de un criterio constantemente más avanzado que los impresionistas. Tras de estos últimos surgió el grupo de "les Fauves", con Rouault, Matisse, Marquet, Van Dongen, Vlaminck, Derain, Othon Friesz y Raoul Dufy, cada cual con su personalidad bien acusada. Sobre todos ellos dominaba la potente figura de Cézanne y en seguida de él los "constructores" y "cubistas", Braque, Juan Gris, Roger de la Fresnaye, Picasso y Ferdinand Léger.

No está claro cuándo ni por quién se aplicó a los músicos el calificativo de "impresionistas", que sólo responde muy de lejos al primer propósito de Monet y muy poco a sus continuadores.* En todo caso, Ravel significaría hasta cierto punto un "retour à l'atelier" y otros músicos, como Dukas y Roussel, las tendencias constructivas y "fauvistas". Pero en el caso de la música, como en el de la pintura, los "ismos" se suceden desde este momento y cada pintor o músico puede aspirar a un puesto de jefe de escuela, titulándose como le parece más interesante: así los "futuristas", "vibracionistas", los "órficos", el "surrealismo", el "exacerbismo", etc.

[3] Para los primeros ejemplos de la tendencia cromatista alemana puede verse el *Traité de l'Harmonie* de Charles KOECHLIN, París, 1930, vol. II; el resumen sintético de A. Eaglefield HULL, *Modern Harmony*, Londres, 1914, y el estudio de Gerald ABRAHAM, *Chopin's Musical Style*, Oxford, 1939. El análisis más completo del proceso cromático dentro del diatonismo básico, o "diatonismo cromatizado", en oposición al cromatismo absoluto de la "técnica de los doce sonidos", se encuentra en E. KURTH, *Romantische Harmonik und ihre Krise im Wagner's Tristan*, Berlín, 1919. Por lo que se refiere al proceso del "expresionismo" vienés y su técnica, este capítulo se continúa en los capítulos XXI al XXV de mi obra *La Música Moderna*, Buenos Aires, 1944, que, como queda dicho en la introducción al tercer volumen de la presente obra, examina más de cerca los últimos aspectos de la música contemporánea desde sus primeros síntomas de transformación en los compositores románticos.

* Con relación a Debussy, véase mi libro sobre *La Música Moderna*, p. 280.

[4] Sobre las ideas de los músicos vieneses del grupo "expresionista" y sobre la "atonalidad" que se les atribuye, véanse las cartas y escritos de Schoenberg y Alban Berg a Nicolás SLONIMSKY en su libro *Music since 1900*, Nueva York, 1937.

[5] Sobre el "jazz" puede consultarse: Helen L. KAUFMANN, *From Jehovah to Jazz*, Nueva York, 1937. MILLER, Paul E., *Esquire's jazz book*, Chicago, 1944. David EWEN, *Men of popular Music*, Nueva York, 1944. René GOFFIN, *Aux frontières du jazz*, París, 1932. Blaise PESQUINE, "Les Blues, la musique nègre des villes, naissance et avenir du jazz", *Revue Musicale*, París, noviembre de 1934. Louis HARAP, *The case for Hot Jazz* (Mus. Quarterly, Nueva York, junio 1941). Duke ELLINGTON, "The Hot Bach", artículos donde discute la cuestión de someter a los clásicos a la distorsión del jazz, en *The New Yorker*, junio-julio de 1944. Técnicamente, el artículo del *Harvard Dictionary of Music*, dirigido por Willi APEL, Cambridge, Mass., 1944; con bibliografía.

[6] Sobre el régimen de las orquestas sinfónicas en los Estados Unidos, *vid.* Margaret GRANT y Herman S. HETTINGER, *America's Symphony Orchestras*, Nueva York, 1940.

BIBLIOGRAFIA

Michel GEORGES-MICHEL, *Les grandes époques de la peinture moderne (de Delacroix à nos jours)*, Nueva York, 1945.

G. JEAN-AUBRY, *La musique française d'aujourd'hui*, París, 1916.

Paul H. LANG, *Music in western civilization*, Nueva York, 1941, cap. 20.

Ernst KRENEK, *Music, Here and Now*, Nueva York, 1939.

Paul HINDEMITH, *Craft of Musical Composition*, vol. I. Theory, vol. II. Exercises in two-part writing, Nueva York, 1943-44.

Una bibliografía más detallada sobre las materias y autores de este capítulo se encuentra en mi libro mencionado, *La Música Moderna*, Buenos Aires, 1944.

NOTAS COMPLEMENTARIAS

VOLUMEN I

PÁGINAS 178 *s.* SOBRE LA NOTACIÓN NEUMÁTICA Y LA EKFONÉTICA, véase: P. J. THIBAUT, *Origine Byzantine de la Notation Neumatique de l'Eglise Latine* (París, 1907), (Historia, Notación ekfonética, Notación constantinopolitana y notación hagiopolita. La notación neumática de la Iglesia latina, así como la de todas las confesiones cristianas, ha salido de la notación constantinopolitana. Fases diversas de la notación neumática latina. Sistema sinóptico de las filiaciones sucesivas en las notaciones neumáticas. Planchas). También: Lorendo TARDO, *L' Antica Melurgia Bizantina nell' interpretazione della scuola monastica di Grottaferrata,* (Grotafferrata, 1938). (Ejemplos, 29 tablas fotográficas, rep. del papiro de Oxyrhincos y del Himno a la S. S. Trinitá, con notación alfabética del siglo III al IV. Bibliografía.)

VOLUMEN II

PÁGINA 20. Sobre las *Sacre Rappresentazioni,* v. Alessandro D' ANCONA: *Origini del Teatro Italiano* (Turín, 1891). Libro Primo. (XV). Se la Sacra Rapresentazione nascesse nel secolo XIV. (XVI). Nascimento della Sacra Rappresentazione in Firenze nel secolo XV, e sua relazione colle feste di San Giovanni. Representaciones sacras en Florencia y fuera de Florencia en los siglos XV y XVI. Libro Secondo. (I). Dei varij nomi delle Sacre Rappresentazioni. (III). Metro e Canto delle Rappresentazioni. (En los sucesivos capítulos, diversos aspectos de las R. S.)

idem. *Línea 17.* Debe leerse *corega* (χορηγέω, el que conduce la danza), *Coreuta,* o *coreuto* (χορευτής) es el que toma parte en ellas, el danzante. Pero χορός, *chorus,* es también el coro de cantantes. En el sentido del texto, el *corega* o *festajuolo* era el director del espectáculo.

PÁGINA 21. *Línea 37.* D' ANCONA. *Op. Cit.* Vol. 1. (IX) Gli Ingegni teatrali.

PÁGINA 23. Sobre los "mayos", D' ANCONA. *Op. Cit.* Vol. II. Apéndice I.

PÁGINA 31. *Líneas 22 y 24,* léase Lorenzo, en vez de Julián.

PÁGINA 32. Sobre los *trovatori della transizione,* v. De SANCTIS: *Storia della lett. italiana.* Cap. II., con referencia a los sicilianos Ciullo d' Alcamo y Ruggerone de Palermo, herederos de los trovadores provenzales en la corte de Federico II.

PÁGINA 33. Sobre el *Orfeo* de Poliziano, v. D' ANCONA, *Op. Cit.* Vol. II. Apéndice II. Il teatro mantovano nel secolo XVI. D. Ancona confirma la fecha de 1471.

PÁGINA 40. Sobre *La Plèyade,* v. Gustave COHEN, *La Grande Clarté du Moyen-Age,* Nueva York, 1943. Del mismo autor: *Ronsard, sa vie et son oeuvre,* 10ª edición, París, 1939. idem. *Ronsard, Oeuvres complètes.* París, 1938.

PÁGINA 45. *Nota.* Andrea DELLA CORTE: *Antologia della Storia Musica* (Turín, 1929). Inserta: E. del Cavaliere: Prefazione alla Rapp. di A. e C. J. Peri: Prefazione alla Euridice. G. Caccini: Prefazione all' Euridice. Idem: Prefazione alla Nuove Musiche. M. de Gagliano: Prefazione alla Dafne. P. della Valle: Discorso della Musica dell' etá nostra. N. Giustiniani: Discorso sopra la musica del suoi tempi (1628).

PÁGINA 60. Sobre Monteverde: Alberto GENTILE: *Architettura monteverdiana.* (Construcción y estructura, alternación de los solos y coros en sus óperas). En la Antología mencionada de Della Corte. Vol. I.

PÁGINA 64. Luigi TORCHI: *L' accompagnamento degli strumenti nei melodrammi italiani.* Revista Musicale Italiana, Turín I. (Rep. en DELLA CORTE, *Antologia...*) (L' orchestra del '500 e '600).

PÁGINA 79. Sobre las obras de D. SINIBALDO DE MÁS, v. MITJANA, *Histoire...* p. 2263 y la nota 8 al Capítulo II de la Novena Parte. La primera edición es de 1832.

PÁGINA 93. *Línea 21,* Alfonso Ferrabosco, el viejo, nació en Bolonia y murió en Turín en 1588, tras de larga estancia en Inglaterra donde se le conocía como "master Alfonso". Su hijo, del mismo nombre, nació en Greenwich, donde murió en 1627 o 28. Ambos músicos tuvieron una importancia notoria en el desarrollo de la música inglesa del siglo XVI avanzado y principios del XVII. Muchos Madrigales del padre se encuentran en la colección titulada "Música Transalpina" (1588). La mayor parte de los "Ayres" del hijo estuvieron destinados a las "Masks" de Jonson. V. G. E. P. ARKWRIGHT, *Alfonso Ferrabosco the Younger,* en *Studies in Music by Various authors* (ed. por Robin GRAY, Londres, 1901).

PÁGINA 129. *Foliões,* en el Brasil son los *violeiros* que acompañan las folias danzadas. También se llaman folias en ese país a cantos religiosos de origen católico. Aneyda ALVARENGA, *Música popular brasileña.* México, Fondo de Cultura Económica, 1946. Cap. IV.

PÁGINA 154. *Harpfen, rotte, gige,* en el *Lanzelet* de Ulrich von Zatzikhoven, (ed. de K. A. Hahn, Frankfort a/M, 1845). *Harpfe* y *lîre* y *Harpfe* y *gîge* en *Der Trojanische Krieg* (Adalbert von Keller, Stuttgart, 1858) (con *tanbûr, flöute, pusûne, phîfen).*

PÁGINA 154. *Línea 30.* Sobre la mención del arco por Venantius Fortunatus aplicado al crowd, véase la nota complementaria en la p. 478 del volumen anterior.

PÁGINA 158. *Línea 5.* La idea de proveer de una vejiga o cámara de aire a un conjunto de tubos como en el Fagotto o Phagotus de Afranio y el hecho de que se haya conservado este vocablo para el bajo de los instrumentos de doble caña no implica que aquel sea el antecesor de este otro. El fagotto de Afranio no tuvo aceptación por la dificultad de su manejo. J. F. VALDRIGHI escribió en 1881 una monografía *(Il Phagotus di Afranio).* Se encuentra una ilustración que representa este instrumento en el Diccionario de Grove (art. *Phagotus)* procedente de la *Introductio in Chaldaicam linguam* de Teseo AMBROSIO, 1539. Este escritor era sobrino de Afranio, cuya historia y las peripecias de la invención narra en su obra de introducción a la lengua caldea (!), resumida por F. W. GALPIN en ese diccionario y en los *Procedings of the Musical Association* (año 67).

PÁGINA 160. SOBRE LOS INSTRUMENTOS MEDIEVALES, véase: Dorothe TREDER, *Die Musikinstrumente in den hofischen Epen der Blütezeit* (Bamberg, 1933); HORNBOSTEL und SACHS, *Systematik der Musikinstrumente* (Zeitschrift fuer Ethnologie, año 46, 4-5, Berlín, 1914); Curt SACHS, *The History of Musical Instruments* (Nueva York, 1940); Ruth Hemann SOMMER, *Alte Musikinstrumente* (Berlín, 1916); VIOLLET LE DUC, *Instruments de*

Musique, (en Dictionnaire raisonné du mobilier français, Tomo II, 4ª parte, París, 1871); DE COUSSEMAKER, Edmond, *Essai sur les Instruments de Musique au Moyen-Age,* (en Annales Archéologiques, Tomo III, vols. IV, VI-IX, XVI, París, 1845); Paul LAVOIX, *Instruments de Musique,* (en Les arts au Moyen-Age et à l' époque de la Renaissance, Tomo IV, París, 1851); Hans Joachim MOSER, *Geschichte der Deutschen Musik von den Anfaengen bis zum Beginne des dreissigjährigen Krieges,* Vols. I-V, Berlín, 1930); KIESEWETTER, R. G., *Ueber die musikalischen Instrumente und die Instrumentalmusik im Mittelalter und bis zur Gestaltung unserer damaligen Kammer- und Orchestermusik,* (en Caecilia, vol. XXII, pp. 187 *ss.* Maguncia, 1843). El acoplamiento instrumental mencionado por Heinrich von dem Türlin, *Die Crône* (ed. F. Scholl, Stuttgart, 1852) es como sigue: a), *tanbûr;* b), *floite, pusin, holze;* c), *videl, harpfe, rotte, symphonie, clîe, lire, manochord, psalterium, gige, organistrom.*

Francisci BLANCHINI, *De Tribus Instrumentorum Musicae Veterum Organice* (Roma, 1742); SCHLESINGER, K. *A bibliography of musical instruments and archaeology* (1912). TRAVERS, E. *Les instruments de musique du quatorzième siècle d' aprés Guillaume de Machault,* (en París: Sociétés de Beaux-Arts des Départements, París, 1881); Adam CARSE, *Musical Wind Instruments, from the late Middle Ages,* (Londres, 1939); Ad. de PONTECOULANT, *Organographie, Essais sur la facture instrumentale* (París, 1861). (La obra vale sobre todo por la gran cantidad de citaciones y referencias que hace de obras y manuscritos desde la alta edad media. Es interesante como vocabulario su distinción de tres clases de instrumentos de cuerdas: a), *frollées et frottées;* b), *pincées ou gratées;* c), *frappées.* Sobre las agrupaciones instrumentales en el Renacimiento. V. Vol. III, pp. 279 *ss.*

PÁGINA 165. *Línea 7.* "Baylando la dança", en Hernando de Yanguas (Egloga en loor de la Natividad de Nuestro Señor, S. XV.) con citaciones musicales de interés como vocabulario.

idem. *Línea 24:* "Danceurs, saulteurs" en Villon.

PÁGINA 183. *Línea 17. Tastar* es en Gonzalo de Berceo *tocar, palpar* (Solalinde), pero *tañer* es también *tocar* en su acepción de palpar: *O que eres del blago* (báculo) *de San Martín tañido* (La boda y la Virgen). En el Arcipreste, *tañer* tiene ambos significados de *tacto* y de hacer sonar un instrumento: *El oír, el oler, el tañer, el gustar // Todos los cinco sesos tu los vienes tomar,* y también: *Sy sabedes estrumentos byen tañer e tocar* (Enxiemplo de la propiedat...) *Fasta que el salterio afines* (línea 36) es simplemente "hasta que termines de rezarlo".

PÁGINA 189. *Línea 35.* Léase: acepta para el albogue...

PÁGINA 191. *Línea 24.* Léase: MACHABEY.

PÁGINA 195. Sobre el órgano en sus primeras épocas, v. Philip JAMES, *Early Keyboard Instruments from the beginnings to the year 1820.* (Londres, 1930.)

PÁGINA 200. *Línea 35.* Véase Vol. III, pp. 472 *ss.* y las ilustraciones que se acompañan.

PÁGINA 203. Sobre *Portugaloyse.* Se denominaba *Portogaleses* a los portugueses en el siglo XV, en Castilla. V. MENÉNDEZ PELAYO: *Historia de la Poesía Castellana en la Edad Media.* Tomo III, p. 416 (Madrid, 1916) con referencia a un poema de autor aragonés de 1472.

PÁGINA 208. *Línea 24.* Léase: instrumentos del tipo clavicordio.

PÁGINA 212. *Línea 32.* En Chaucer: "Tassed with silke and perled with latoun". ((Miller's Tale). (Cit. por HAWKINS, *History of Music,* 1875. Vol. I, p. 199.) "Barrilejos de barro, de vidrio, de alambre, de estaño." *(La Celestina,* Acto 1º.) "Arame" en Alfonso el Sabio *(Chronica)* parece ser, simplemente, el sobre.

PÁGINA 215. La definición de Virdung es, teóricamente, lógica, porque el *clauicimbalum* debería referirse al instrumento de cuerdas golpeadas, como los *címbalos* primitivos, mientras que *clauiciterium* debería ser el que como las cítaras provistas de teclas punteasen a las cuerdas. Virdung querría poner las cosas en orden según la lógica y no según la costumbre, que, en su tiempo confundía unos instrumentos con otros. Sobre los primitivos claves, v. Philip JAMES, *Early Keyboard Instruments, from their beginnings to the year 1820* (Londres, 1930). Para algunas variedades poco usadas, v. Curt SACHS, *Sammlung alter Musikinstrumente bei der Statlichen Hochschule für Musik zu Berlin* (Berlín, 1922).

PÁGINA 222. "In december of 1554 Cabezón, Orlando di Lasso and Philippe de Monte were all in London with Philippe II"... MORRISON, C. B. *Elizabethan Music and Musical Criticism* (Filadelfia, 1940).

PÁGINA 231. *Línea 36.* Léase: 9, 10, *do– do sostenido...*

PÁGINA 234. *Línea 22.* La primera aparición del vocablo *pianoforte* aparece en una carta al Duque de Modena Alfonso II dirigida en 1598 por un constructor de instrumentos llamado Paliarino. Un dulcimer con teclas del siglo XV se conserva en la Biblioteca Nacional de París. Un pianito de cuatro octavas, sin apagadores, con pequeños martillos, de 1610 figura en una colección francesa. En la cronología del instrumento que inserta A. J. HIPKINS, en el Grove, los dos primeros pianofortes conocidos de Cristofori pertenecen al año 1709. La fecha de 1702 para el pianoforte del Museo de Michigan está dada por DELLA CORTE y GATTI en su *Dizionario di Musica* (Turín, 1930). Otros autores reconocen como los instrumentos de esta clase más antiguos los del Museo de Nueva York, de 1720, y de Leipzig, de 1726. Cristofori construía también instrumentos de arco. V. Domenico ANGELONI, *Il Liutaio,* (Tristán, 1923, pp. 516 *ss.)*

PÁGINA 241. *Línea 36.* Léase: *Esercizii.*

PÁGINA 243. *Nota 49.* Léase: nació en Olot de Porrera, en Cataluña...

PÁGINA 247. EL VOCABLO VIOLÍN. Parece que lo que debió entenderse por *violino* fué una manera coloquial, diminutiva de *viola,* no específicamente instrumental como *violetta,* como si en castellano se dijese *violita,* (así se dijo en portugués *violinha,* por la época de la introducción del instrumento en ese país). Estas formas no son, propiamente, instrumentales, sino modos de hablar. Un *violino* es, por lo tanto, un instrumento *como* una violita pequeña, vocablo usado al designar la giga-rabé. Por eso se sigue denominando *rabeca* en Portugal al violín, aun cuando a fines del siglo XVI se introdujesen en Portugal los vocablos violín y violinha. "El vocablo *violin,* cuando hizo su aparición en las *Sacrae Symphoniae* de Giovanni Gabrieli, en 1597, se aplicaba a una viola, como lo comprueba la clave en que está escrito. Por otra parte, siete años antes Valentín Haussmann escribe deliberadamente *violin* sobre la parte del instrumento agudo en su *Neue Intrada.* En sus orígenes el nombre se aplicaba, pues, al violín tanto como a la viola. En 1607, tres años más tarde, Monteverde llamaba al violín como *violino piccolo* y a la viola como *violino ordinario".* Hortense PANUM, *The Stringed Instruments of the Middle Ages. Their evolution and development* (trad. del danés por J. Pulwer, Londres, Reeves, ed., s. f.). Importa también la obra por lo que se refiere a las *liras da braccio.* En cuanto a la necesidad de emplear la clave de viola en el violino piccolo se debe simplemente a la afinación de este,

una cuarta alta sobre el instrumento que nosotros denominamos violín, cuya música se escribe en clave de sol. (Así este violino piccolo suena una octava alta de lo que nosotros entendemos por viola). Praetorius, en su Syntagma musicum (1614-20) menciona a la *violetta piccola,* en cuatro variedades, desde tres, cuatro a cinco y seis cuerdas, y dice de ellas que son "Cant Viol de Gamba" (discanto de la familia de las violas). V. también: Francis W. GALPIN: *A textbook of European Musical Instruments* (Londres, 1937). ABELE AND NIEDERHEITMANN: *The Violin, its history and construction* (trad. de J. Broadhouse, Londres, Reeves, ed., s. f.). En la p. 10 reproduce el violin pequeño de Virdung, que es una giga con tres cuerdas *(klein geigen).* Los discant violins (called also *violino, violetta picciola* or *Lebecchino)* (sic) tienen cuatro cuerdas; el violín todavía más pequeño, llamado en Francia *pochetto* (sic) estaba provisto de tres cuerdas afinadas en quintas. "Debe entenderse con claridad que los nombres dados a los sucesores individuales de la vieja vielle (viela) fueron en algunos casos de origen posterior (a los instrumentos). En el siglo XVI la nomenclatura de los instrumentos de ese período se distinguía por su completa indiferencia y confusión, y los nombres de *fiedel, vielle, viola, violino, viol, lira* se empleaban indistintamente, unas veces para un instrumento y otras para otros. Los diferentes tipos que nacieron de la raíz común estaban entonces demasiado cerca unos de otros para que causasen preocupaciones al querer diferenciarlos dándoles diferentes nombres." (Karl GEIRINGER: *Musical Instruments,* Nueva edición, Nueva York, 1945, p. 90). "Quizá el instrumento más antiguo que exista todavía sea el violino piccolo de Andreas Amati, fechado en 1564, perteneciente en la actualidad la colección de W. S. Hill e hijos. Se dice que formaba parte de una colección de instrumentos de la familia construídos por Amati para Luis IX de Francia" (E. van der STRAETEN: *The History of the Violin. Its ancestors and collateral instruments from earliest times to the present day.* 2 vols. Londres, 1933). Añádase a la Bibliografía: William SANDYS and Simon Andrew FORSTER: *The History of the Violin and others instruments played with the bow from the remotes times to the present.* (Londres, 1864. Edición reciente, reproduciendo la anterior, en Nueva York, Empire State Books, s. f.). Franz FARGA: *Storia del violino.* (Trad. del alemán por G. R. Perego. Milán, 1942). Para la construcción del violín: Domenico ANGELONI: *Il Liutaio, Origine e costruzione del violino e degli strumenti ad arco moderni.* (Milán, Hoepli, 1923). Para los principales constructores: John F. FAIRFIELD, *Known Violin Makers* (Nueva York, 1942). Violines de cartón, de pasta, de piedra, de hojadelata... mencionados por Adolphe ADAM en *Souvenirs d' un musicien* (París, Calmann Lévy, s. f.).

idem. *Línea* 29. Léase: zanfona. *Línea* 38. Léase: *da braccio.*

PÁGINA 251. *Línea 12.* Los músicos de Francisco I estaban agrupados de la siguiente manera: *Musiciens de la chambre:* chanteurs, joueurs de la harpe, luth, viole, orgue, épinette. *Musiciens de l' écurie:* violons, hautbois, saquebuttes, cornets, musettes, trompettes, fifres et tambours. En tiempos de Enrique III y Enrique IV, entre 1581 y 1597 la "clasificación de oficios" se hacía de este modo: 1º: les meilleurs; 2º: ceux qui sont entre les meilleurs et les médiocres; 3º: les médiocres; 4º: entre les médiocres et les petits; 5º: les petits. Los tañedores de instrumentos quedaban incluídos en la tercera categoría. Una sentencia del año 1628 prohibe a todos los músicos que toquen sus instrumentos delante del rey, sin que hubieran hecho seis años de aprendizaje y de experiencia, especialmente en el caso del *violon,* si solamente habían aprendido *du rebec.* "Comme on continuait à jouer du violon dans les cabarets et lés guinguettes, le roi des ménétriers s' adressa de nouveau à l' autorité et porta une plainte nouvelle au Chatelet, et en 1638 fut rendu un arrêt du parlement portant défense à tous les ménétriers non reçus maîtres d' *entreprendre à l' avenir sur l'exercice des joueurs d' instruments de musique et de jouer d' autres violons que le rebec".* Ad. de PONTECOULANT, *Organographie,* París, 1861. Primer Vol. Cap. v.)

La citación interesa doblemente: porque cita al *rebec* en calidad de *violín* y porque da a entender que *violon* está aplicado en un sentido genérico.

PÁGINA 253. Sobre los instrumentos standard de la familia del violín. "Todos los violines (de la gran época) han sido cambiados de cuello. El que actualmente sustituye al antiguo tiene aproximadamente media pulgada más que los primitivos. El ángulo del cuello con la caja ha cambiado considerablemente. Los instrumentos de Stradivarius tenían el cuello en línea recta con la caja y no echado hacia atrás como en el violín actual. El alargamiento del cuello, la mayor elevación del diapasón actual, el ángulo más agudo que forman las cuerdas sobre el puente acarrea una presión mucho mayor de las cuerdas y por lo tanto ha obligado a la sustitución de las barras interiores por otras más sólidas. Otros cambios diferencian el montaje del violín actual respecto de los viejos instrumentos, así remozados". Carta de Mr. Malcolm Foster, del Departamento de Matemáticas, Welesyan University, Middletown, Conn. a Mr. Virgil Thomson, The New York Herald and Tribune. Nueva York, 3 diciembre, 1945.

PÁGINA 253. SOBRE LOS VIOLINES DE VICENTE, "EL CURA". Este constructor famoso de violines en España se llamaba Vicente Asensio o Ascencio. Sus violines, sin ángulos, datan, para algunos tratadistas, de entre los años 1775 y 1790. En la parte posterior del "tas", o prominencia angular del cuello llevaban sus violines enlazadas las letras V. A. John H. FAIRFIELD, en su obra *Known Violin Makers* (Nueva York, 1942, p. 5) dice que Asensio era un fraile que hizo y reparó violines. Considera notable su trabajo, pero el sonido, dice, es pequeño aunque muy dulce. Tasa los violines "del cura" entre 500 a 850 dólares. Otros constructores españoles de violines que menciona Fairfield son Joseph Contreras, de Madrid, nacido hacia 1710 y fallecido hacia 1780. Sus violines siguen el patrón de Guadagnini y Stradivarius. El barniz es amarillo y naranja rojizo. Los estima entre 750 y 1,200 dólares. Contreras tuvo un hijo también constructor de violines que no fueron tan buenos como los del padre. Un Evasio Emiliano Guerra que trabajó en Turín parece que sea de origen español. SALDONI en sus *Efemérides de Músicos españoles* (Primer vol. Madrid, p. 227 inserta la biografía de un Asensio, a quien denomina Assencio o Assensio. Lo dice nacido en Valencia el 6 de febrero de 1771, bautizado el día 7 en la parroquia de Santa Catalina. "El día 18 de enero de 1817 juró plaza de viola de la Real Capilla, siendo uno de los profesores de la misma que gozó mucha fama, tanto por el excelente tono que sacaba del instrumento, como por el sentimiento y espresión que sabía dar a la frase musical". Este Asensio murió, según Saldoni, el 1º de septiembre de 1852. En otro lugar se habla de él con motivo de los conciertos de cuartetos en Madrid en las primeras décadas del siglo. Saldoni no lo menciona ni como sacerdote ni como constructor de violines, pero advierte que sus datos son únicos y que en ninguna otra parte hay referencias acerca de este músico. Si él y el constructor de violines fuesen la misma persona habría que retrasar algunos años las fechas que da Fairfield. Sin evidencia para afirmarlo, sí puedo asegurar que violinistas viejos de Madrid, en cuyas manos ví uno de los "violines del cura", como se los llamaba allí a principios de este siglo, los hacían datar de los primeros años del XIX. Otros detalles en René VANNES, *Dictionnaire des Luthiers* (París, 1923).

PÁGINA 266. *Línea 30.* Así dice J. Alvarez Gato (FOULCHÉ DELBOSC, 1 nº 137): "A la sonada de: *Nuevas te traygo, Carillo*".

PÁGINA 269. *Línea 43.* Léase: es todavía, por sus dimensiones, lo que nosotros entendemos por una viola contralto.

PÁGINA 306. *Línea 28.* Léase: CHEVAILLIER. *Línea 34.* Léase: *théorique.*

idem. SOBRE LA TEORÍA DE LOS SONIDOS ARMÓNICOS. Rameau no fué el descubridor de los armónicos naturales ni estableció sobre ellos una teoría acústica, sino que basándose en ellos como fundamento para la formación de los acordes sentó las normas prácticas de su encadenamiento, cuya lógica quedaba asentada en el principio de su formación: la resonancia natural. La teoría acústica de los armónicos naturales y el cálculo de las vibraciones que les corresponden fueron trazados desde el primer año del siglo XVIII por un hombre de ciencia francés, Joseph SAUVEUR (153-1716) en una serie de Memorias publicadas por la Academia de Francia, de la que era miembro. La importancia de la teoría de Sauveur, desconocida por la mayor parte de los teóricos posteriores, consiste en negar para el llamado "modo menor" un fundamento natural según es lo propio del "mayor". Las obras de Sauveur son las siguientes: *Principes d'Acoustique et de musique* (1700-1); *Application des sons harmoniques à la composition des jeux d' orgue* (1702); *Méthode générale pour former des systèmes témperés* (1707); *Table générale des systèmes temperés* (1711) y otras. Es curioso el hecho de que Sauveur fuese sordo-mudo, aunque desde los siete años comenzó a aprender un sistema especial de lenguaje.

PÁGINA 309. *Línea 22.* Léase: 1920.

PÁGINA 310. *Línea 10.* Nueva edición, prólogo y notas de Miguel Batllori. Madrid, 1943.

PÁGINA 317. *Línea 20.* Sobre Bach y los críticos de su tiempo, v. J. S. SHEDLOCK, *A Contemporary Criticism of Bach,* en "Studies in Music" (por varios autores, recogidos por Robin Grey, Londres, 1901). Se refiere a las críticas hostiles de Johann Adolph Scheibe. Sobre Scheibe y sus contemporáneos, v. Max GRAF, *Composer and Critic* (Nueva York, 1946. Cap. 4). Sobre algunos aspectos de la vida de Bach: H. T. DAVID y A. MENDEL: *The Bach Reader, A life of J. S. Bach in Letters and Documents,* (Nueva York, 1946).

PÁGINA 351. *Línea 15.* Léase: reivindica para sí...

PÁGINA 370. *Línea 26.* La sugestión del "canto" por los instrumentos es antigua. Arnold SCHERING encuentra ejemplos reiterados desde Scotus Erigena, hacia el año 880 y en la Musica Enchiriadis, hacia el año 920. V. sus *Studien sur Musikgeschichte der Frührenaissance* (1914).

PÁGINA 374. *Línea 11.* Léase: de 1770. La primera época de las sinfonías de Haydn se extiende hasta sus sinfonías escritas para los conciertos de la Loge Olympique, en París, en 1786. Las llamadas "Grandes Sinfonías" de Londres vienen a representar una tercera época que comienza en 1788 con la titulada "Oxford Symphony" y llega hasta 1795. Para las primeras sinfonías de Haydn. V. H. HADOW, "The vienese Period", en la *Oxford History of Music.*

Michel BRENET, en su *Histoire de la Symphonie à Orchestre* (París, 1882) traza este cuadro comparativo de las sinfonías de Haydn y Mozart, (algunas fechas, corregidas):

Primeras sinfonías de Haydn (desde 1759)
Primeras sinfonías de Mozart (1764-65)

Sinfonía parisiense, de Mozart (1778)
Sinfonías para la Loge Olympique, de Haydn (1786)

Grandes sinfonías de Mozart (1788)
Grandes sinfonías de Haydn (1788-95)

PÁGINA 377. *Línea 2.* Léase: Baldassare Galuppi. *Líneas 15* y *16:* léase: Schobert. Sobre los conciertos públicos en Francia véase la nota al Capítulo 10 de la Sexta Parte.

PÁGINA 403. *Línea* 32. Léase: Stamitz.

PÁGINA 421. *Línea 17.* Léase: pp. 46 y 386.

PÁGINA 427. La traducción de Boccaccio que se inserta es de un manuscrito catalán de 1491, a fin de indicar que el vocablo original "carolette" resultaba extraño o desconocido en España en esta época. Sobre la "carola" en Gonzalo de Berceo, véase la nota inserta en la p. 459 del vol. III.

PÁGINA 435. 2ª columna, *línea 36.* Léase: *ballistea.*

PÁGINA 441. 2ª columna, *línea 42.* Léase: *potpourri.*

PÁGINA 444. 1ª columna. *Línea 6.* Léase: 'Sonata.

VOLUMEN III

PÁGINA 17. HAYDN Y PLEYEL, EN LONDRES. Joseph Ignaz Pleyel no llegó a la capital inglesa hasta meses después de haber llegado Haydn. Este entró allí el día 1º de enero, dando su primer concierto organizado por el violinista-empresario Salomón, el 11 de marzo. Pleyel, que era entonces un hombre joven de treinta y cuatro años, llegó el 23 de diciembre a fin de encargarse de los "Professional Concerts" a partir del año siguiente, que comenzaron el 13 de febrero de 1792. Parece que Pleyel no supo que se le llevaba allí para oponerlo a Haydn, pero, de hecho, su primer programa contenía una sinfonía de Haydn, otra de Mozart y una más del propio Pleyel, compuesta expresamente para esta ocasión, Haydn estuvo presente en la sesión, a fin de dar un mentís a quienes se proponían establecer una rivalidad con un discípulo a quien quería. Así escribe el 23 de diciembre del año 1791: "Desde su llegada, Pleyel se ha mostrado tan modesto conmigo que mi viejo afecto hacia él ha revivido. Estamos frecuentemente juntos y él se honra manifestando que conoce los méritos de su viejo padre. Ambos tomamos nuestra parte en los éxitos y nos vamos a casa, satisfechos". (C. Ferdinand POHL, en el Grove).

PÁGINA 99. V. Donald JAY GROUT, *Seventeenth Century Parodies of French Operas. (Mus. Quart.* Nueva York, 1941).

PÁGINA 179. Otros compositores españoles de música de cámara, en el siglo XVIII, citados por E. van der STRAETEN, *The History of the violin...* (Londres, 1933) son Nicolás Ximenes (en Pohl II, 370) autor de algunos solos para ese instrumento; Antonio Ximenes (tres sonatas, Vidal, París, 1780); Luc Guenée (nacido en Cádiz, 19 agosto 1787, discípulo de Gaviniés, Rode y Mazas, teoría con Reicha: concierto para violín con orq.; tres duetos para dos violines; dos tríos op. 5, con bajo; seis caprichos con bajo op. 6; tres cuartetos op. 4, todos publicados en París. Guenée escribió además óperas y música de otro género para teatro); José Mauricio Nunes García (cinco concerti con violín concertante y un cuarteto conservado en el museo de Dresde). Un Don Paolo Guastarobba que van der Straeten menciona debe de ser italiano, así como Guenée debió ser la familia francesa. Otro, llamado Vidigal, guitarrista y violinista, está citado por Vasconcellos como portugués.

PÁGINA 184. FARINELLI Y SUS ARIAS. Algunas noticias acerca de Farinelli dadas por BURNEY y muy repetidas después, son inexactas o deficientes. La afirmación que dice haber recibido de boca del propio Farinelli respecto de su nacimiento en Nápoles difiere de la de su biógrafo, el P. SACCHI, que fija el lugar en la pequeña población de Andria. Pero esta y no la capital del reino es la exacta, a la vista de la partida de nacimiento que publica COTARELO (*Orígenes de la Opera en España, hasta 1800,* Madrid, 1917, p. 102)

firmada en Andria el 27 de junio de 1750, al tercer día del nacimiento del niño Carlos María Miguel Angel, hijo de Salvador Brosco y de Catalina Barrese. La transformación del apellido Brosco en Broschi con que se conoce al famoso sopranista es muy común en Italia. Los apellidos en singular como Cavaliere, Monteverde, Pergolese, Brosco, se cambian al plural en alusión a la familia "de los" Cavalieri, Monteverdi, Pergolesi, Broschi. Unas veces se antepone la preposición en genitivo "dei" y otras se suprime. La doble manera de apodársele como Farinelli o Farinello o aun Farinelo era potestativa. Farinelo era un modo de llamarlo que implica mayor confianza o afecto. Los padres del sopranista parece que eran gente pobre, aunque Salvador fué Gobernador de varias localidades napolitanas y Pedro, el abuelo, lo fué también y tuvo otros cargos importantes. Respecto al apodo hay varios testimonios, entre ellos del famoso pintor Amiconi, que lo retrató (rep. en HAAS, *Die Musik des Barocks*, p. 243) y el compositor Juan Bautista Mele, quienes afirman que Farinelli tomó ese nombre a imitación de otro famoso cantante así llamado que, según Mele, fué maestro de Carlos Broschi. La historieta narrada por Burney acerca de la infatigable repetición de una o dos arias que el sopranista cantaba imperturbablemente a Felipe V, se desmiente por el hecho de haber enviado Farinelli seis arias, que "han servido en mi boca al privado solaz de estos mis adorables y clementísimos bienhechores", a la Emperatriz María Teresa, en 1753 (Madrid, 30 de marzo), (Cotarelo dice que envió la colección al Emperador de Alemania). Las arias están escritas según el original de sus compositores respectivos y, encima, en tinta roja, los adornos con que Farinelli las había "sacrificado al vuelo de mi capricho", según dice en la dedicatoria. Una de las arias se debe a un hermano del cantante, Ricardo, más joven que él, y autor por lo menos de dos óperas, *La isla de Alcina*, estrenada en Roma en 1728 y otra, *Idaspes*, que estrenó en Venecia, en 1730, el propio Farinelli. El aria en cuestión comienza: *Son qual nave agitata*. HAAS, en su obra *Auffuehrungspraxis der Musik* (Leipzig, 1931) reproduce en la p. 185 el aria, con sus fiorituras, *Quel usignolo che innamorato*, de la ópera *Merope*, de Giacomelli (Venecia, 1734) cantada con ocasión de las bodas de María Teresa. El manuscrito fué hallado por BARBIERI en la Biblioteca Imperial de Viena, y lo comenta CARMENA Y MILLÁN en su *Crónica de la ópera italiana en Madrid*, (1878), pp. XLV *ss.*

PÁGINA 380. Añádase a la Bibliografía sobre Beethoven: Rudolf KOLISCH, *Tempo and Character in B's Music (Mus. Quart.* Nueva York, 1943.)

PÁGINA 464. Todavía en 1608 el magistral de Antequera Alonso Sánchez Zarzosa "escribe una chanzoneta para que la toquen en la iglesia". Boletín de la R. A. E., vol. VIII. 1921. p. 89.

VOLUMEN IV

PÁGINA 57. v. Angel SÁNCHEZ RIVERO, *Mérimée en España, 1830.* (Madrid, *Revista de Occidente*, 1923. II.)

PÁGINA 218. *Nota 1.* Un extracto de las Memorias de J. W. TOMASCHEK se encuentra en el *Mus. Quart.* de Nueva York, abril, 1946 (Comprende los trozos más interesantes entre 1808 y 1822). (Trad. por Abram Loft).

INDICES

INDICE DE MATERIAS

Academia Real de Música, 404.
Acción dramática (en Wagner), 257.
Acción musical (en Wagner), 257.
Acentuación (de los apellidos rusos), 353 *n.*
Acorde (como fuerza cósmica), 260.
Acorde de undécima (en la teoría de Knecht), 219 *n.*, 5.
Acorde estático (en Wagner), 283.
Acrósticos musicales, 185.
Acústica, 435.
Adaptaciones, 401, 405.
Ad-cantus, 274.
Aficionados, 345, 354, 355.
Agapes, 289 *s.*
Alemán (lo), 286 *s.*
Alemán (público), 286.
Aliteración, 274.
Aloofness, 286.
Altenburg, 63, 64.
Amateur, 57, 187, 304.
Amnistía (para Wagner), 267, 276 *s.*
Ampliación (del sentido de la Tonalidad, en Franck), 334.
Amplificación (de la forma de la sinfonía, en Bruckner y Mahler), 327.
Análisis y síntesis (en el arte actual), 452.
Antifuturismo, 319.
Antisemitismo (de Bismarck), 296 *n*, 14; íd., en Wagner, 289.
Antología de Organistas clásicos de España, 409.
"Aria de la calumnia", 278.
Arias (de Farinelli), 414 *s.*
Armonía (en Mussorgsky), 358.
Armonía (en Verdi), 382.
Armonía (en Weber), 181.
Armonía (en Wagner), 273; íd. (su sentido humano), 280.
Armonía (valores armónicos en la orquesta impresionista), 451.
Art Poétique (de Verlaine), 423.
Art de varier (Reicha), 50 *n.*
Arte comercial, 388.
Arte de minorías, 388.
"Arte del futuro", 53, 265 *ss.*, 280.
Arte nacional (técnica del), 128.
Arte por el arte, 388, 44.
Artista, El, 30, 424.
Ascendencia germánica de Franck, 329.
"Asilo" (el), 276, 289.
Ateliers nationaux (de L. Blanc), 242.
Atonalidad, 260, 290, 449.
Atmósfera, 201.
Atmósfera (en Chopin), 189, 201, 203; íd. (en Liszt), 203.
"Audición visual", 286.
Autos sacramentales (de Calderón), 217.

Babia, estar en, 286.
Balada, 164; Balada coral, 369; Balada romántica, 165, 172, 351, 368, 369.
Ballet, 453.
Barockes Zeug, 57.
Barroco (período), 358.
Bayreuth Blaetter, 287.
B. B. B., 319 *s.*
Beethoven Quartett Society, 309.
Bel canto, 13, 48, 49, 193.
Biedermeier (estilo), 91; (época), 91.
Biografías (Grandes), 437.
Bobo, 227.
Botilleria de Canosa (su Cuarteto), 438 *n.* 4.
Brahmines (partidarios de Brahms), 278 *s.*, 308, 311, 325 *s.*
Bravura (piezas de), 203.
Buen motivo (en la Fuga), 185.
Bufos madrileños (los), 405, 411.
Bufos parisienses (los), 329, 398.
Burgos (la vida en los pequeños burgos alemanes), 115.
Burocracia (en los músicos rusos), 348, 352, 355, 357, 362.

Bram, 312.

Cadencia (como construcción arquitectural de la Sonata clásica), 211.
Cadencias (para los *concerti* de Mozart y Beethoven), 173.
Can-can, 399.
Cancionero de Burgos, 426.
Cancionero de Palacio, 409.
Cancionero salmantino, 426.
Canciones (de carácter patriótico), 21.
Canciones populares (en Brahms), 318, 321, 322.
Canciones populares (en Dvorak), 368.
Canciones populares españolas (en los salones románticos), 222.
Canciones (popularistas), 19, 20, 25, 405.
Canciones sin palabras, 182, 183.
Cánon perpetuo, 326.
Cantante (cualidad, en el piano), 173 *n.* 4.
Cantata, 390.
Cantatas románticas, 212.
Cánticos de la Alemania católica, 31.
Canto (en los instrumentos), 463.
Canto (su decadencia en Italia), 276 *s.*, 380.
Canto melopéyico, 274.
Canto popular (en D'Indy), 228.
Canto popular (en Lekeu), 229.
Carácter (en las piezas pianísticas), 208.
Carácter neutro (en Brahms), 216.
Carácter religioso (en la inspiración de Bruckner), 324.
Carácter universal (en la música nacional), 266.
Carácter vocal, 252.
Caracteres nacionales esenciales, 342 *s.*; secundarios, 344.
Caracteres (vocales, en Verdi), 380 *s.*
Cas Dreyfus, 433.
Caso Wagner (el), 292.
Casticismo, 401, 411 y 411 *n.*
Castrati (su prohibición), 381.
Caverna de Ludlam, 96.
Cíclico (sistema), 199 *s.*, 333, 336.
Cinematógrafo, 453.
Cinematógrafo (doblaje o superposición), 293.
Clase media, 25.
Clasicismo, 11, 12.
Color de la disonancia, 189, 191.
Color, en la armonía, 344.
Color (en Chopin), 198.
Color (en Wagner), 291.
Color local, 59.
Color modal, 248, 356 *ss.*
Color puro, 450.
Colosalismo, 446.
Colportor (de la Biblia), 222, 260 *n.*, 1.
Combinaciones menores de cámara, 158.
Comédie humaine (Balzac), 267.
Comité de Salud pública (en Alemania), 243.
Complejo reprimido, 225.
Composición poética (de Richter, su sistema, su influjo sobre Schumann), 186.
Compositores de salón, 218 *n.*, 1 y 2, 178.
Concento, concentus, concertatio, concertationis, concertator, concertatoris, concerto, concertare, concertatus, 209.
Concepto sinfónico (en Berlioz), 76.
Concertante, estilo, 209.
Concertantes (obras de cámara), 330 *s.*
Concerto barroco, 210; *grosso*, 210; romántico, 208, 210.
Concierto sinfónico, 211.
Conciertos "con solistas", 279, 210.
Conciertos Filarmónicos (de Nicolai), 227.
Conciertos populares (de Bruselas), 339.
Conciertos Sinfónicos Rusos, 363.
Conducción vocal, 257.
Confederación nortealemana, 244, 263.
Conscience du métier, 388.
Conservatorio de Gante, 339; de Bruselas, 339.
Conservatorio de Leipzig, 108, 304, 369.
Conservatorio de Madrid, 29, 402, 438 *n.* 4.
Conservatorio de Moscú, 359; de San Petersburgo, 359, 362; de Nueva York, 368; de Praga, 368.
Conservatorio de París, 330, 337, 389, 407.
Construcción fragmentaria, 186.
Construcción melódica (en Wagner), 292.
Construcción temática (en Schumann), 87.
Contemplación, 284 *s.*, 286.
Contenido musical (en Chopin), 201.
Contrapunto (en Mendelssohn), 213.
Contrapunto (en Schumann), 186.
Corega, coreuta, 457.
Corno de pistones, 77.
Coros (en Wagner), 285.

Correspondencia de sensaciones, 274, 287.
Costumbrismo, 19, 412.
Crescendo, 47.
Crítica y Estética, 429.
Crítica periodística, 433, 434, 391.
Cromatismo, 307, 4444; en Spohr, 173 *n.* 2.
Cromatismo armónico, 223.
Cromatismo (melódico, en Franck), 332 *s.*
Cromatismo (en Chopin), 199.
Cromatismo (en "Tristán") 276, 283, 290, 291.
Cromatismo (post-wagneriano), 443.
Cronología (en las obras de Liszt), 205 *n.*
Cronología (de las obras de Wagner), 266.
Cuadro de género (en la orquesta), 352, 394, 412 *s.*
Cuadro festival, 366.
Cualidad orgánica (de la música de Berlioz), 76.
Cuarta aumentada (en Chopin), 194.
Cuarta de Apolo (la), 411.
Cuarteto de salón, 155.
Cuarteto Joachim, 309 *s.*
Cuarteto Maurin-Chevillard, 309.
Cuarteto post-beethoveniano, 151.
Cuartetos brillantes (de Spohr), 175 *n.*
Cuartetos en Viena (Förster, Krommer), 175 *n.* 6.
Cuplé (francés, en España), 412.

Chacona (en Brahms), 322, 336.
Chanzoneta, 465.
Charakterbildern, 71.
Chef d'orchestre, 78.
Chitarrone, 380.
Chorverein, 226.

Dandys, 41.
Danzas de salón (en el s. XIX), 401.
Danzas (en Chopin), 194.
Danzas húngaras, 318.
Débacle, 394.
Debilidad rítmica (en Franck), 333.
Declamación (voz declamada), 173.
Decorum, 182.
Deleitantes, 42.
Densidad del sonido, 448.
Dépouillement, 450.
Der Wanderer (V. Fantasía en Do mayor).
Desarrollo tonal, 257.
Désert, Le (David), 389.
Diabolus in musica, 290.
Diario (de E. F. Amiel), 323.
Diario (de P. I. Tchaikowsky), 361.
"Diario de Barcelona", 425.
Diccionario bibliográfico de músicos españoles, 409.
Diccionario técnico de la Música, 409.
Diorama (de Gropius), 294 *n.* 13.
Dirección de orquesta (arte de la), 255.
Disolución de la forma, 328; de la Tonalidad, 328.
Disonancia como color (disonancia-timbre), 259.
Disonancia (en Chopin), 200.
Disonancia resonante, 200.
Divisionismo (en la orquesta), 450, 451.
Doloras (Campoamor), 305.
Drama sinfónico, 272 *ss.*, 284.
Dramas extranjeros (en libretos italianos), 378.
"Dramas sagrados" (Gounod), 396.
"Dramaturgia hamburguesa", 99.
Dramaturgo-autor, 290.
Dreigestirne (Die), 67.
Dumka y *Furiant*, 368, 376.
Dúos (en Brahms), 318.
Durchfuehrung, 273.

Eclecticismo, 12, 305, 308, 343, 352, 368; en el teatro, 345; en España, 425.
Eclecticismo (en Inglaterra), 428; en Mahler, 446; en otros países, 428; en Rusia, 428.
Eclecticismo (su inicio en Alemania), 305.
Efecto (su busca, en Mahler), 447.
Einfühlung (proyección sentimental), 271.
Ejecución trascendente, 203, 205, 220 *n.* 31.
En concierto (música concertada), 209.
Epígonos (arte de los), 333.
Episodios nacionales, 427.
Epocas (en el arte de Franck), 331 *s.*
Epocas (en el arte de Verdi), 378 *s.*
Equívocos (tonales, por enarmonía), 335.
Errores (en la construcción tonal de Schumann), 188.
Erudición, 435.
Escita, 363.
Escolanía de Monserrat, 26.

Escorzo (en las repeticiones de forma), 199.
Escritura, 328, 448.
Escuela de Leipzig, 306, 320.
Escuela de Tauromaquia, 403.
Escuela de Vogler, 219.
Escuela libre de Música (en Petrogrado), 362.
Escuela Nacional de Música y Declamación, 408.
Escuela Niedermeyer, 326 *s.*, 393 s.
Escuelas de piano, 177 *ss.*
Es muss sein!, 276.
España (en los viajeros románticos), 261 *n.* 1.
"España Musical" (La), 404.
Españolismo (en Liszt), 206 *n.*
Españolismo (en Víctor Hugo), 48.
Españolismo pintoresco, 25, 192, 222, 228.
Epectáculo en un sillón, 57.
Espontaneidad (en Verdi), 381.
Estética de lo feo, 82.
Esteticismo (wagneriano), 292.
Estilización (en Chopin), 198.
Estilo (elementos del), 276.
Estilo nacional (en Italia), 376.
"Estilo representativo", 430.
Estilo *(tercer estilo,* en Schubert), 143.
Estudio (pianístico, su técnica en Chopin), 197 *s.*
Etapas (del arte de Chopin), 190.
Eterno femenino, 225, 277, 381.
"Europeo" (El), 425.
Exotismo, 244, 369, 389, 391, 395.
Exotismo alpestre, 32.
Exotismo (en Chopin), 195.
Expresionismo (vienés), 428, 444.

Fagotto (Phagotus), 458.
"Familia" (franckiana), 338 *s.*
Fantasía en do mayor (de Schubert), 180.
Fantasía en do mayor (de Schumann), 184.
Fantasía y técnica, 190.
Festspiel (Festival escénico), 266, 270, 274, 284.
Filisteísmo *("Philistin")*, 51, 80, 99, 119, 121, 387.
Flamencos (en Bélgica), 228 *s.*
Florestan y Eusebius, 183.
Fluctuación modal (mayor o menor) en Brahms, 318 *s.*
Folias *(Foliões)* 458.
Folklore, 347, 351, 365.
Folklore (bibliografía), 418 *s.*
Folklore español (El), 409 *n.*
Folklore (su estudio en España), 409 *n.*
Folklore Society, 409 *n.*
Folletín, 57.
Forma como cadencia, 258 *s.*
Forma (su disolución en el Romanticismo), 216.
Formas barrocas (en Franck), 336.
Formas sinfónico-corales, 211.
Fórmula (en los libretos italianos), 278, 381.
Fórmulas motívicas (en Franck; su repetición), 333.
Fórmula orientalista, 363.
For voices or viols, 316.
Freischütz (Der), 168 *ss.*
Fuga de escuela, 187.

Gedichtet, 114.
Generación de 1860 (en Rusia), 353.
"Género chico", 411.
Gestas (cantores de), 288.
Gesto (correspondencia entre el motivo y el gesto), 183.
Gesto sonoro, 85, 183, 189.
Gewandhaus, 108, 111 *n.*
Ghernatas, 196, 363.
Gitanos, 58, 260 *n.* 1, 349.
Gitarre-lieder, 168, 175 *n.* 19.
Golpe de Estado (de Napoleón III), 267.
Gran forma (en Chopin), 190.
Gran forma (en el piano de Liszt), 207.
Gran ópera, 24, 253.
Gran ópera (en Rusia), 260.
Gran ópera heroica, 265.
Grand-guignol, 387.
Grand Opéra Français, 376, 386, 387 *s.*
Grand Traité d'instrumentation et d'orchestration modernes, 50.
Grivoiserie, 391, 411.
Grotesques (de Th. Gautier), 50 *n.*
Grueso color (orquestal), 448.
Grund thema, 252 *n.*
Grupo de "los cinco", 353 *ss.*
Guerra de treinta años, 364.
Guerras de liberación (en Alemania), 347.
Guitarra (española), 349, 21.

Harmoniste, 388.
Hexameron, 219 n. 16.
Himno de Riego, 22.
Himnos eclesiásticos, 274.
Hispaniae Schola Musica Sacra, 409.
Historia romanceada, 249.
Humano (lo *puramente humano* en Wagner), 272, 282.
Humoradas (Campoamor), 305.
Hunnenschlacht, 70.

Idea orquestal (en Strauss), 451.
Idée fixe, 46, 214, 216 *s.*, 253, 259.
Idée fixe (en Berlioz), 76.
Idée fixe (en Liszt), 69, 217.
Idioma nacional (en Bohemia), 365.
Iglesia bohemia (su música), 369.
Iglesia rusa (su música), 348, 356, 371 *n.* 11.
Ilusión, 287.
Ilustración, 11, 31, 272, 343.
Impresionismo, 183, 187, 201, 423.
Impresionismo (en los Preludios de Chopin), 196.
Impresionismo (histórico), 454 *n.* 1.
Impresionismo (musical francés), 443 *s.*
Impromptus, 180.
Improvisación, 314.
Inflexiones modales (en Chopin), 194 *s.*
Influencia (de Jean Paul, en Schumann), 186.
Influencia (extranjera, en Verdi), 384.
Influencia literaria (en Wagner), 248, 249.
Influencias (primeras, en Chopin), 192.
Influjo italiano (en el Romanticismo musical español), 18.
Inspiración "acústica" (en Mendelsshon), 147, 202.
Inspiración "poética", 203.
Inspiración "visual" (en Schumann), 147, 202.
Instant exquis, 443.
Instrumento (como medio), 315.
Instrumentos de viento (en la música de cámara), 175 *n.* 6.
"Instrumentos en concierto", 452.
Instrumentos medievales (bibliografía), 458.
Instrumentos "nibelúngicos", 326.
Instrumentos populares, 348.
Intercambio hispano-inglés, 17.
Intercambios literarios, 14.
Interpretación en la orquesta (arte de la), 107.
Intimismo, 177, 179, 206, 421.
Intuición (como más alta verdad), 287.
Intuición (en Verdi), 381.
Invención instrumental (en Berlioz), 78.
Invierno en Mallorca, Un, 30, 196.
Ironía romántica, 122, 186.
Italianismo (de Chopin), 192 *s.*

Jazz, 455 *n.*
Jeune-France (los), 56, 58.
Jockey Club, 269.
Jornada balear (de Chopin), 134.
Jota (aragonesa), 376, 415 *s.*, *n.* 33.
"Jóvenes alemanes", 256, 280, 306.
Juan sin Miedo, 275.
Judaísmo, 288 *s.*, 264.
Juego temático (en Franck), 335.

Kapellmeister, 50 *n.*
Kindertotenlieder, 447.
Kreuz Kirche, 264.
Kreuzschule, 233, 237.
Kuchka (v. grupo de "los cinco").
Kujawiak, 104.
Kunstlieder, 159.

Laendler, 194.
Leitmotif, 80, 217, 240, 252, 253.
Leitmotif (leitmotiv), su aparición, 252 *n.* 259.
Letras danzantes, 185.
Liberación de los siervos (en Austria y en Rusia), 353.
Liberalismo en la literatura, 13.
Liberalismo político, 11.
Libertad del genio, 215.
Libertad (proscripción del vocablo en la ópera italiana), 377.
Libretos (de Boito), 283 *s.*
Libretos (italianos), 378.
Lied, 28, 158.
Lied (ciclos), 162 *s.*, 164, 172.
Lied (de color popular), 159.
Lied (en Beethoven), 162.
Lied (en Berlioz), 169.
Lied (en Brahms), 323.

Lied (en Mendelssohn), 170, 172 *s.*
Lied (en Meyerbeer), 169.
Lied (en Schubert), 92, 163, 165, 167.
Lied (en Schumann), 170, 172 *s.*
Lied (en Spohr), 168.
Lied (en Weber), 168.
Lied (exotismo), 161.
Lied (ideal del, en Wagner), 246.
Lied (poesías para el), 160 *s.*, 171.
Liederverein, 222.
Lions, 41.
Literatura romántica, 236.
Losengier, 289.

Madrileñismo, 411.
Mal del siglo, 40.
Manicordio, 26.
Manifiesto de 1860, 268, 307 *ss.*
Manifiesto comunista (Marx y Engels), 267.
Maniqueo, 288.
Marcha húngara, 69.
Marimba, 58.
Mazur (masurek, masure), 95, 194.
Mecenazgo, 453.
Melancolía (en Schumann), 124.
Melodía (en Wagner), 273.
"Melodía infinita", 285, 319, 327.
Melodía vocal (su construcción, en Verdi), 382.
Melodrama, 57, 66.
Melodrama (de Benda), 223.
Melodrama (de Schubert), 173 *n.*
Melodrama (en España, s. XIX), 406.
Melodrama (italiano, su acompañamiento instrumental), 458.
Melos (en Beethoven), 309 *s.*, 319.
Memorias (de Rimsky-Korsakof), 362.
Memorias (de J. W. Tomaschek), 465.
Mesianismo (en el arte), 246, 286 *s.*, 288.
Metempsicosis, 288.
Milagros (medievales), 287.
Minorías selectas, 212, 388.
Misa de pastorela, 31.
Misión (del artista), 246, 286, 290.
Mito (de la *Gran Alemania*), 245.
Mito racial, 296 *n.* 14.
Modal (sentimiento, en Wagner), 291.
Moderno (lo), 286.
Moments musicaux, 180.
Monodrama, 66.
Mons salvationis, 289.
Motif à rappel, 253, 259.
Motivo (como carácter), 283.
Motivo conductor, 81.
Motivo (correspondencia entre el motivo y el gesto), 183.
Motivo de reminiscencia, 76.
Motivo (en Verdi), 382.
Motivo (sinfónico y dramático), 273.
Motivos heroicos (en Beethoven), 77.
Motivos pastoriles (en Beethoven), 77.
Mund, 289.
Mundo "clásico", 343.
Mundo (real e ilusorio), 256.
Museo de Instrumentos antiguos (Bruselas), 339.
Música alemana (la) (en Wagner), 247.
Música (como expresión de la emoción humana), 272.
Música de cámara (francesa, en el s. XIX),
Música de cámara (de Schubert), 152.
Música de cámara (de Mendelssohn), 154.
Música de cámara (en el Romanticismo), 151, 317.
Música de cámara (por compositores españoles), 464.
Música de escena, 337.
"Música del futuro" *(Zukunftsmusik)* 279, 306 *ss.*
"Música del presente"" (Boito), 385.
Música (desdén a la música de Liszt), 71.
Musica hypocritica, 41.
"Música pantomímica", 41.
Música para tecla, 29.
Música-poesía, 61.
Musicografía *(Musikwissenchaft)*, 419 *s.*
Musicografía romántica, 433.
Musicología *(Musiklehre)*, 351, 429, 430, 433, 435, 436.
Musicología (en España), 408 *s.*
Musicólogos (cuerpos de), 436.
Musicólogos florentinos, 431.
Musicólogos germanos, 432.
Músique imitative et particulière, 41.
Músique motivée et méthodique, 41.
Muss es sein?, 276.

Nachtmusik, 447.
Nacional (lo), 342.
Nacional (teatro), 293 *n.* 344 *s.*

Nacional (teatro), en Bohemia, 345 *s.*, 364 *s.*
Nacional (teatro), en España, 345 *s.*
Nacional (teatro), en Polonia, 345 *ss.*
Nacional (teatro), en Rusia, 345 *ss.*
Nacionalismo (en España, s. XIX), 395.
Nacionalista (arte), 127, 343.
Nacionalista (política), 126, 229, 242, 343.
Naderers, 89.
Napoleón "el pequeño", 265.
Naturaleza (en los románticos), 241.
Naturalidad (en la ópera cómica), 397.
Naturalismo 386, 395 *s.*, 410, 419 *s.* 422, 423, 438.
Naturalismo (en la ópera), 424.
Negros americanos, 368.
Negros americanos (su música), 371 *n.* 16.
Neo-formalistas, 307.
Neo-germano (grupo), 308 *s.*
Neorromanticismo, 386.
Neo-sinfonismo, 212, 311, 320, 326, 328, 333.
Neue Bahnen, 304.
Neue Zeitschrift fur Müsik, 119 s., 123, 264, 306, 308.
No resolución (en la armonía romántica; su sentido), 259.
Nocturno, 56.
Nocturno (de *Aida*), 382.
Nocturno (en Field y en Chopin), 195.
Nolens-Volens, 288.
Nórdica (imaginación, en Brahms), 313.
Notación (neumática y ekfonética), 457.
Novedad estilística (en Wagner), 256.
Novela negra, 225.
Noveleta, 184.
Nueva Escuela Rusa de Música (v. "Grupo de los cinco").

Obbligato, 210.
Obertas (Oberek), 194.
Oda sinfónica (de F. David), 41.
Oficios (medievales, su clasificación), 461.
Ohne worte, 318.
"Ojo-oído", 274.
Opera alemana (ideas de Vischer sobre la), 250.
Opera alemana (en el s. XIX, Bibliografía), 261 *n.* 2, 3.
Opéra bouffon (Offenbach), 398 *s.*
Opera bufa, 344, 376.
Opera comercial, 387.
Opera cómica, 26, 48, 397.
Opera cómica alemana (nueva etapa), 227.
Opera cómica (en castellano), 404.
Opera cómica (en el s. XIX), 389.
Opera cómica (variedades de la), 222.
Opéra Comique (Teatro de la), 397.
Opera (como construcción basada en el idioma), 384.
Opera "de rescate", 222.
Opera dramática, 269, 270.
"Opera española" (polémicas en torno a la), 402 *ss.*, 408, 410.
Opera histórica, 46, 47, 249.
Opera in musica, 109, 211, 431.
Opéra lyrique, 393, 396, 397.
Opera nacional (v. nacional, teatro).
Opera "para familias", 228.
Opera romántica (convencionalismo), 258.
Opera sacra (Liszt), 217.
"Opera y drama", 268 ss.
Opereta, 388, 398 *ss.*
Opereta (española), 402.
Opereta (francesa), sus etapas, 399.
Opereta (inglesa), 400.
Opereta (vienesa), 400.
Operismo (de Meyerbeer), 47.
Oratorio, 53, 377, 389, 390.
Oratorio de salón (de cámara), 214.
Oratorio romántico, 213 *ss.*
Oratorio (su resurrección, en Inglaterra), 428.
Orfeones catalanes, 412.
Organismo sinfónico, 84.
Organistas españoles, 29.
Organo, 29.
Orientalismo, 337, 338, 349, 354, 356, 362, 363, 389, 395, 396, 413.
Orquesta (de Bruckner), 445.
Orquesta (de Franck), 336.
Orquesta (de Liszt), 82.
Orquesta (de Mahler), 446.
Orquesta (de Schumann), 149.
Orquesta (de Strauss), 449.
Orquesta (de Verdi), 382.
Orquesta (de Wagner), 84.
Orquesta expresionista, 452.
Orquesta polícroma (en los "impresionistas"), 450.
Orquesta romántica (crisis de la), 441, 442.

Orquestación (Principios de, por Rimsky Korsakof), 362 *s.*
Orquestas hipertróficas, 86.
Overtura, 139.
Overtura de concierto, 69, 146, 394.
Overtura italiana, 21.

Pangermanismo, 296 *n.* 14.
Pantomima hypocritica, 43.
Parisianismo, 399.
Parnasse Contemporain (le), 422, 420.
Pastorelas (de Florián), 39.
Pathos (en Chopin), 189 s.
Patriotismo fetichista (alemán), 99.
Paz de Westfalia, 364.
Pedal (su empleo por Schumann), 187.
Pentafonía (en Wagner), 291.
Personajes cómicos (en Lortzing), 227.
Pianoforte (el vocablo), 460 *n.*
Piano poético, 177.
Piano virtuosista, 177 *s.*, 19o.
Piano de género (en Weber), 179.
Piano de salón, 177 *s.*, 180, 187.
Pianismo "mayor", 177 *ss.*
Pianismo "menor", 177 *ss.*
Pianismo pintoresco (en Mendelssohn), 182.
Pianismo romántico (en Francia), 204.
Piezas de concierto (en Madrid, s. XIX), 407.
Pintura (en el piano de Liszt), 203.
Planos (de la orquesta wagneriana), 85.
Plástica del motivo, 184.
Pléyade (la), 457.
Poemas "históricos", 421.
Poemas musicales (en Chopin), 61.
Poemas sinfónicos, 53.
Poemas sinfónicos (de Liszt), 64, 82.
Poemas sinfónicos (de Saint Saëns), 393 *s.*
Poesía sin versos, 183.
Polaca (y Polonesa), 194.
Polifonía (en la escritura para piano), 312.
Polifonía (su sentimiento en los románticos), 213, 220 *n.* 33.
Polirritmia (en Chopin), 196.
Polirritmia (en Schumann), 187.
Polka, 95 .
Polonia (su historia musical), 129.
Polonia (overtura de Wagner), 247.
Polonia y París, en Chopin, 191.
Popularismo (en Chopin), 189, 192.
Positivismo, 419 *ss.*
Post-impresionismo, 305, 454 *n.* 2.
Post-romanticismo, 49, 282.
Preciosismo, 422.
Prerrafaelitas (pintores), 267.
Prerromanticismo (en el piano), 178.
Problema (lo *problemático* en Schumann), 148.
Proceso tectónico (en Franck), 334.
Programa (en Chopin), 197.
Programa (música de), 389.
Progresiones, 260.
Progreso (idea del), 274.
Prosodia (su cuidado, en Mendelssohn), 213.
Prosodia (en Schumann), 215.
Provincialismo (en la Alemania romántica), 90.
Pulsación rítmico-armónica (en la Sonata clásica), 211.
Puntillismo, 443.
"Puramente humano" (lo), 282.

Quintas (series de, en Chopin), 195.

Rapsodias húngaras (de Liszt), 206.
Raza aria, 295 *n.* 14.
Razas (teoría de Gobineau), 268, 295 *n.*
Razón (diosa), 275.
Reacción, 305.
Reacción (contra el wagnerismo), 280
Real *vs.* Ideal, 419 *s.*
Recital, 60, 142, 177, 181, 188.
Recitativo, 351.
Recitativo (de Nicolai), 227.
Recitativo (en alemán), 227.
Redención por el amor, 289.
Redención por la mujer, 246.
Reencarnación, 288.
Reina gobernadora, 402 *s.*
Reines narr, 288.
Reisebilder (de Heine), 102.
Relaciones tonales (en Franck), 334.
Relaciones tonales (en terceras), 200, 334.
Religiosidad poemática (de Liszt), 216.
Renouveau, 394.
Renunciación (doctrina de la), 276, 287, 289.
República (segunda, en Francia), 242.
Resolución por evaporación, 201.

Resonancia (en el piano de Chopin), 200.
Resonancia natural, 212.
Revista (teatral), 399.
Revolución de febrero (1848), 242 *ss.*
Revolución de 1848 (en Bohemia), 363 *s.*
Revolución de 1848 (en la Europa Central), 243 *ss.*
Revolución (de 1849, en Alemania), 264 *ss.*
Revolución de 1868 (en España), 427.
Revolución (en el teatro lírico), 270.
Revolución francesa, 329.
Revolucionario (Wagner, como), 245.
Revue Blanche, La, 269.
Revue des Deux Mondes, 62.
Revue et Gazette Musicale, 62.
Ricercare (técnica del), 50 *n.*
Rifazimento (de obras de Verdi), 283.
Risorgimento (del drama, en Boito), 385.
Ritmos cruzados, 187.
Romances históricos, 26.
Romantic-revolt, 17.
Romántica (sociedad), 56.
Romanticismo, 343 (v. vol. III).
Romanticismo alemán, 11.
Romanticismo español, 11, 16.
Romanticismo francés, 11, 390 *ss.*
Romanticismo inglés, 11, 389.
Romanticismo (de la pequeña burguesía), 92.
Romanticismo pintoresco, 354, 355.
Romanticismo (sus postrimerías), 419.
Romanticismo teatral, 204.
Romanticismo (ultra-legitimista), 40.
Romántico (vocabulario), 65.
Románticos (los grandes centros), 54.
Romanza, 164, 398.
Rubato (en el *tempo* y en el canto), 174 *n.*

Sacre Rappresentazioni, 457.
Saga, 250, 253, 265, 288.
Salón burgués, 20, 25.
Salón (de Heine), 56.
Salones (de pintura), 267.
Salones (en Liszt), 206.
Salones musicales y literarios en Viena, 96.
Salones (parisienses), 294 *n.* 5, 422.
Salones románticos, 30, 55, 189.
Salon musik, 314, 317, 355, 361, 367.
Salterio sacro-hispano, 409.
Sarraceno, 288.
Sauvété (salvetat), 297 *n.* 15.
Scuola per ben suonare il pianoforte (Manuel Aguilar), 32.
Scherzo sinfónico, 338.
Schola Cantorum, 336 *s.*, 339.
Schubertiaden, 94, 95.
Sebastopol (guerra de Crimea), 353.
Segundo Imperio, 389.
"Semanario pintoresco español", 405.
Senectud (en los grandes genios), 333.
Sensacionalismo (en Wagner), 292.
Sentido cíclico (en Chopín), 199.
Sentimiento religioso (en Liszt), 72, 216.
Sexta napolitana (en Chopin), 194.
Siervos (su liberación en Rusia), 269.
Simbolismo, 419 *ss.*, 422.
Sinfonía, 139.
Sinfonía con coros (en Mendelssohn), 214.
Sinfonía "con programa", 44.
Sinfonía dramática 41, 45, 67, 79, 272 *s.*
Sinfonía fúnebre y triunfal (de Berlioz), 67, 69.
Sinfonía (su sentido en el drama), 273.
Sinfonías con título, 389.
Sinfonías (de Haydn, sus períodos), 463.
Sinfonías (de Mozart, sus períodos), 463.
Sinfonías (de Schubert), 142.
Sinfonías (de Spohr), 141.
Sinfonías (en España, s. XIX), 407.
Sinfonías (francesas, en el s. XIX), 388 *s.*, 394.
Sinfonías operísticas (de Rossini), 26.
Sinfonismo (de Mendelssohn), 145, 146.
Sinfonismo (en Smetana), 367.
Sinfonismo poemático (post-romántico), 306, 445 *s.*
Sinfonismo puro, 309.
Sinfonismo romántico (sus polos), 361.
Sinfonismo romántico alemán, 12.
Singspiel, 221, 225, 226, 271.
Síntesis (en la idea de Wagner), 283, 287.
Síntesis (su renuncia), 293.
Sistema musical (de la lengua castellana), 18.
Situación actual del arte, 453.
Situación (dramática, en Verdi), 380.
Situación económica de los artistas (en el momento actual), 453.
Situación política de Francia (en la primera mitad del siglo XIX), 242.

"Sociedad Artístico-Musical de Socorros Mutuos", 405.
"Sociedad de Conciertos" (Madrid), 406, 425.
"Sociedad de Cuartetos" (Cuartetos del Conservatorio), 406.
Société des Concerts du Conservatoire, 45.
Société des Derniers Quatuors de Beethoven, 309.
Société Musicale Indépendante, 393, 413 n. 9.
Société Nationale de Musique, 337, 388, 391.
Sociedades de Autores, 387.
Sociedades Wagnerianas, su inicio, 281.
Solitario (El), 426, 438 *n.* 7.
Sonada, 462.
Sonata (en el orden de los hechos decisivos en el arte), 211.
Sonata romántica (su sentido), 188, 307.
Sonata-sinfonía, 75.
Sonata en si menor (de Liszt), 207.
Sonatas (de Rodríguez de Ledesma), 28.
Sonatas (de Schubert), 181.
Sonatas (de Weber), 181.
Sonatina (de Nicolás Ledesma), 22.
Sonido (su densidad), 448.
Sonidos armónicos (su teoría), 463.
Sonorización, 315.
Sosia (desdoblamiento del "yo" romántico), 182.
Spirituals, 368.
Stornello, 21.
Sturm und drang, 311, 343 (v. vol. III.)
Style pianistique, pianiste, 198, 204.
Sugestión poética (en títulos, alusiones, etc.) 183.
Sul ponticello, 78.
Surrealismo, 454 *n.* 2.
Symphonies de sommeil, 284.

Tañer (el vocablo), 459.
Teatralismo (en Liszt), 217.
Teatro alemán (proyecto de organización, por Wagner), 245.
Teatro "casero", 222.
Teatro de la Cruz, 405.
Teatro festival (Bayreuth), 281.
"Teatro Lírico" (Madrid), 412.
Teatro nacional checo, 367.
Teatro nacional-popular, 221 *ss.*
Teatro romántico alemán (su unidad), 427.
Teatro ruso, 346, 347.
Teatro (wagneriano), 287 *ss.*, 292.
Teatros (de *la Foire),* 19.
Técnica (de la composición, en Wagner), 291.
Teléfono (su invención), 269.
Telegrafía eléctrica, 30.
"Temperamento del teclado", 403.
Temperamento dramático (de Verdi), 380.
Tempo giusto, 145, 173 *n.* 4.
Tempo rubato, 145, 173 n. 4.
Tempo en los directores, 255.
Tempo (psicológico), 293.
Teoría de los sonidos armónicos, 463 *n.*
Terror blanco (en la Restauración), 40.
Tertulias (parisinas), 30.
Tesoro del pianista, 30.
Textura, 317.
Títulos (en las Sonatas de Dussek), 180.
Tonadilla, 401.
Tonalidad, 272.
Tonalidad (como fenómeno acústico-estético), 212.
Tonalidad "polar", 335.
Tonalidad (su disolución desde el Romanticismo), 216.
Tono (su doble acepción), 272.
Trabajo temático (en Verdi), 384.
Tradición (en los giros populares), 375.
Tradiciones nacionales, 23.
Tragedia-drama-lírico, 44.
Tragedia griega, 287 *ss.*
Trait, 197, 200.
Traité de haute composition musicale, 50 *n.*
Transformación temática (en Liszt), 207.
Tres gloriosas (las), 245 *n.*
Triebschen, 352.
Trilogía (de Pedrell), 407.
Tríos concertantes (de César Franck), 330, 331.
Tríos (de Brahms), 318.
Tripatouillage, 43, 44.
Tríptico (de óperas, en Puccini), 387.
Trompe l'oeil, 285.
Trompette, la, 310.
Trovatori della transizione, 457.

Ultracromatismo, 260.
Ultrarromanticismo, 276.

Umelécka Beseda (Sociedad de los Artistas, en Praga), 366.
Un hiver à Majorque, 30, 196.
Unidad (de idea, en Bruckner), 325.
Universo (sus fuerzas cósmicas representadas en el acorde), 324.
Unproblematische, 283.
Urmusik, 282.
Usage, 279.
Utilitarios, 421.

Vals brillante, 180.
Vals (polaco), 194.
Valses (en Viena), 180.
Valses (su origen), 180.
Variación amplificatriz, 326.
Variación de carácter, 69, 313, 322 *s.*
Variación (en César Franck), 333.
Variaciones (de Brahms), 314.
Variaciones sinfónicas, 332, 338.
Vaudeville, 398.
Veni Creator Spiritus, 447.
Venusberg, 276, 284, 289.
Verismo, 386 *s.*, 424.
Versi (Il Libro dei, de Boito), 385.
Viajeros románticos (en España), 261 *n.*
Viajes románticos, 55.
Vida musical en Alemania (primera mitad del siglo XIX), 235.
"Vieja época" (en España), 401.
"Vieja época" (en Francia), 388.
Vieux régime, 391.
Vihuelistas, 408.
Violeiros, 458.
Violín (etimología del vocablo), 460 *n.*
Violines ("del cura"), 462.
Virtuosidad, virtuosismo, 60, 208 *ss.*
Virtuosismo directorial, 107.
Virtuosismo (en Liszt), 205, 208, 209.
Virtus, virtutis, 208.
Visión y audición (en Wagner), 274, 286.
Vivisección, 288.
Vocalidad (en Bellini), 50 *n.*
Vocalidad (en el operismo italiano), 48.
Vocalises (en el estilo de Chopin), 197.
Volksbläter (de Roeckel), 245, 264.
Volkslieder, 159.
Volkstümliches Lied, 159 *s.*, 163.
Vom Musikalisch-Schoenen, 279.
Voz humana (su sentido en el drama musical), 273.
Vuelta a la forma, 332.

Wagnerismo (en París), 423.
Wagnerismo (extensión del), 281.
Wagnerismo (su inicio), 285.
Wahnfried, 288.
Walones (en Bélgica), 328 *s.*
Waltz (Brahms), 314.
Weltschmerz, 229, 286.

Zal, 192.
Zarzuela, 19, 27, 345, 366, 411, 414 *n.*
Zarzuela "grande", 396, 414 *n.* 27.
Zarzuela (su nueva etapa en el s. XIX), 401 *ss.*
Zarzuela tradicional, 401, 427.
Zarzuelistas españoles, 398.
Zimbalón, 58.
Zukunftsmusik (v. Música del futuro).

INDICE DE NOMBRES CITADOS

Abegg,, Meta, (variaciones sobre el nombre, 185.
Abele (and Niederheitmann), 461.
Abert, Hermann, 436.
Ablessimof, W., 346.
Abraham, Gerald, 137, 173 *n.* 2, 371.
Abt, Franz, 159.
Adalid, Marcial del, 407.
Adam, Adolphe Charles, 398, 433, 461.
Adam, Louis, 179, 247, 401.
Adler, Guido, 247, 249, 261 *n.* 2, 17, 298, 340 *n.* 12, 436, 439.
Afranio (de Ferrara), 458.
Agoult, (Maria de Flavigny, condesa de), 56, 61, 62, 63, 73 *n.* 13, 203, 277.
Aguado, Alejandro, 31.
Aguilar, Manuel, 32.
Alarcón, Pedro Antonio de, 404, 426.
Alard, Jean-Delpin, 57.
Alba, duquesa de, 21.
Albani, la (cantante), 403.
Albéniz, Isaac, 282, 405, 410, 417, 426.
Albéniz, Mateo, 29.
Albéniz, Pedro, 22, 29, 403.
Alberti, A., 415.
Alcalá Galiano, Antonio Mª, 14, 17 *s.*
Aldrich, R., 156.
Alejandro II de Rusia, 269, 353.
Alenza, Leonardo, 13.
Alfano Franco, 386.
Alfieri, Víctor, 18.
Alfonso II, duque de Modena, 460.
Alfonso el Sabio, 409, 460.
Alfonso XII, 408, 427.
Alger, A. L., 137.
Alighieri, (v. Dante Alighieri).
Alkan, Charles Henry Valentín Morhange, 30, 204, 220 *n.* 30.
Allen, W. D., 438 *n.* 8.
Allis, G., 50 *n.* 1.
Almagro San Martín, Melchor, 415 *n.* 34.
Almeida Garret, Juan B., 426.
Alonso, A., 7.
Altadill, Julio, 413 *n.* 11.
Altmann, Wilhelm, 298.
Alvarenga, Oneyda, 458.
Alvarez Gato, J., 462.
Amadeo de Saboya, 427.
Amati, Andreas, 461.
Ambros, A. W., 136, 434.
Ambrosio, Teseo, 458.
Amiconi, Jacopo, 465.
Amiel, Enrique Federico, 323.
Ampère, André Marie, 239.
Ana de Rusia, 346.
Ancelot, Mme., 57.
Andersen, Hans Christian, 269.
André, Frau von, 96.
Andrés, J., 159.
Andrevi, Francisco, 22, 36 *n.* 30.
Angeloni, Domenico, 460.
Anglés, Higinio, 436.
Anglés, Rafael, 29.
Anzoategui, I. B., 299.
Apel, August, 237.
Apel, Theodor, 238.
Apel, Willi, 436, 455 *n.* 5.
Apolloni, Giusseppe, 386.
Apt, Antonín, 367.
Arago, Francisco, 30, 56.
Araja, Francisco, 346.
Aranza, Pedro, 36 *n.* 30.
Arbós, Enrique Fernández, 395, 413 *n.* 12.
Arcadelt, (Arkadelt), Jacob, 240, 431.
Arderius, Joaquín, 405, 411.
Ariosto, Ludovico, 425.
Aristóteles, 41.
Arkwright, V. P., 458.
Arnim, Gisela, 306 *n.*
Arnim, L. A. von, 160 *s.*, 222, 251.
Arolas, Juan, 15, 426.
Aróstegui, P. Matías y P. Manuel de, 417.
Arriaga, Juan Crisóstomo de, 22.
Arriaza, Juan Bautista, 25, 34 *n.* 14, 426.

Arrieta, Pascual Juan Emilio, 32, 33, 36 *n.* 30, 401, 405, 406, 410, 413 *n.* 17, 414 *n.* 27.
Arteaga, Esteban de, 270.
Artusi, Giovanni Maria, 431.
Asensio, Carlos, 32, 438 *n.* 4.
Ashton Ellis, W., 297.
Atterberg, Kurt, 428.
Auber, Daniel François Esprit, 238, 247, 248, 268, 350, 390, 393, 397, 398, 401, 416.
Aubry, G. Jean, 371, 416, 417, 455.
Audley, A., 137.
Audran, Edmond, 388, 399.
Augustin-Thierry, A., 294 *n.* 9.
Autran, Joseph, 220 *n.* 32.
Auvergne, E. B., 294 *n.* 9.
Avellaneda, Gertrudis Gómez de, 15.
Azaña, Manuel, 260 *n.* 1.

Babán, Gracián, 36 *n.* 30.
Bach, Carlos Felipe Manuel, 175 *n.* 11, 210, 322.
Bach, Juan Sebastián, 66, 93, 101, 104, 109, 110, 118, 144, 145, 182, 185, 187, 194, 196, 208, 209, 213, 232, 238, 254, 283, 291, 314, 319, 332, 348, 432.
Babier, Guido, 328.
Baillot, Pierre Marie F., 22, 105, 210.
Baker's (diccionario), 297.
Bakunin, Mikhail, 245, 264.
Bakwart, Walenty, 129.
Bal y Gay, Jesús, 373.
Balakiref, Mily, 68, 352, 353 *a* 359.
Balart, Gabriel, 407.
Balzac, Honoré de, 56, 239, 267, 422, 424.
Banck, Carl, 119.
Banicki, (familia), 129.
Banville, Théodor de, 421, 422, 423.
Barbedette, H., 111 *n.* 17.
Barbier (con Carré), Jules Paul, 390, 393.
Barbiera, R., 415.
Barbieri, Francisco Asenjo, 24, 27, 32, 33, 34 *n.* 15, 18, 401, 402, 403, 404, 405, 406, 407, 408, 409, 414 *n.* 27, 425, 465.
Bargiel, Woldemar, 306.
Barnet, J. F., 143.
Barrese, Catalina, 465.
Bartha, Denes von, 73 *n.* 13.
Barthélemy (con Brinn' Gaubast), 300.
Bartholdy Gugenheim, Simón, 101.
Bartok, Béla, 189, 282.
Bartos, Joseph, 373.
Barrese, Catalina, 465.
Basch, Víctor, 136.
Basili, (o Basyli), Basilio, 403, 404.
Batka, R., 373.
Batllori, Miguel, 463.
Bauernfeld, Eduard von, 94, 95, 111 *n.* 1, 167.
Bazin, René, 388, 389, 396, 407.
Beaudelaire, Charles, 201, 220 *n.* 29, 228, 267, 268, 269, 298, 423, 433.
Beaufils, M., 136.
Becque, Henri, 424.
Bécquer, Gustavo Adolfo, 23, 426, 427.
Bécquer, Valeriano, 34 *n.* 11.
Bédier, Joseph, 299, 391.
Beethoven, Ludwig van, 12, 13, 20, 28, 32, 35 *n.* 26, 39, *42 a 45*, 50 *n.* 6, 51, *55 a 59*, 62, 65, 68, 71, *75 a 78*, *80 a 85*, *89 a 98*, *103 a 109*, 114, 116, 118, 125, 128, 135 *n.* 10; *139 a 156*, *160 a 164*, 168, 173, 175 *n.* 6; *177 a 181*, 184, 185, 188, 192, 194, 196, 200, *207 a 213*, 216, 218 *n.* 1, 219 *n.* 5, 222, 223, 227, 232, 234, 235, 237, 240, 246, 247, 250, 254, 258, 259, *271 a 274*, 282, 287, 290, 291, 297, *309 a 237*, *332 a 348*, 354, 361, 382, 392, 406, 417, 425, 444.
Bekker, Paul, 162, 252, 268 *n.* 9, 23; 289, 291, 294 *n.* 2, 6, 7; 297, 415, 436, 439.
Bellaigue, C., 415, 416.
Bellay, Joachim du, 432.
Bellini, Vincenzo, 18, 23, 26, 30, 35 *n.* 22, 48, 50 *n.* 8, 192, 193, 238, 239, 247, 304, 348, 354, 376, 378.
Benda, Georg, 223.
Bénard, Louis, 421.
Bénard, Thales, 421.
Bengoechea, Soledad, 407.
Bennet, Sir William Sterndale, 110, 135 *n.* 6.
Benningsen, Olga, 373.
Benoist, François, 330.
Benoit, C., 300.
Benoît, François, 392.
Benserade, Isaac de, 437.
Béranger, Pierre Jean de, 170, 236.
Berberova, Nina, 373.

Berceo, Gonzalo de, 459, 464.
Berg, Alban, 451.
Berger, Ludwig, 103, 116, 159, 219 *n.* 4.
Berger, Pierre, 33 *n.* 2, 178.
Bergfeld, Joachim, 73 *n.* 13.
Bériot, Charles August de, 30.
Berlioz, Héctor, 13, 19, 23, *37 a 50*, *52 a 56*, 61, *64 a 87*, 91, 93, *105 a 110*, 111 *n.* 13, 116, 118, 119, 122, 123, 125, 126, 133, 144, 147, 154, 69, 170, 174 *n.* 4, 175 *n.* 20, 191, 200, 201, 204, 207, *211 a 218*, 220 *n.* 33, 227, 229, 235, 236, 240, 255, 257, 263, *271 a 278*, 304, 309, 313, 339, 348, 349, *351 a 357*, 362, 364, 370 *n.* 3, 6, 382, *387 a 390*, 392, 394, 417, 421, 423, 433, 446, 447, 448.
Bernal, A., 36 *n.* 30,
Bernard, G., 300.
Bernard, J. B., 223.
Berry, (duquesa de), 60.
Bertini, Henri-Jérôme, 29.
Berton, Henri Montan, 45, 65, 179, 222.
Bertrand, Gustave, 417.
Bessaraboff, Nicholas, 436.
Besseler, Heinrich, 436.
Bethmann, (empresario), 238.
Bezruc, Peter, 369.
Bidou, H., 73 *n.* 3, 136 *n.* 14, 137, 219 *n.* 23, 220 *n.* 26.
Bigot de Morognes, María, 103, 111 *n.* 12.
Billy, André, 438.
Binental, L., 137.
Biré, E., 420.
Birnbaum, Johann Abraham, 432.
Bismarck, Otto E. L., príncipe, 229, 234, 242, 244, 245, 263, 269, 272, 296 *n.* 14, 446.
Bizet, Georges, 19, 386, 388, 389, 390, 391, 394, 395, 396, 413, 425.
Blaikley, D. J., 85 *n.* 1.
Blake, William, 33 *n.* 2, 122, 214.
Blanc, Louis, 242.
Blanco White (José María Blanco y Crespo), 17.
Blanchini, Francisco, 459.
Blavet, Michel, 175 *n.* 15.
Bles, A., 112 *n.* 17.
Blessinger, Karl, 175 *n.* 20, 261 *n.* 2.
Block, Martin, 260.
Blom, E., 137, 373.
Blumel, (cornista), 77.
Boccaccio, Giovanni, 464.
Boccardi, Alberto, 415.
Böckl, August, 109.
Boehn, M. von, 236.
Böhl de Faber, Johan Nikolas, 13, 14, 17.
Böhme, Franz Magnus, 160.
Bohigas Balaguer, V. P., 299.
Boie, 159.
Boieldieu, François-Adrien, 31, 45, 50 *n.* 6, 106, 179, 225, 248, 304, 330, 346, 390.
Boissier, Auguste, 73 *n.* 13.
Boito, Arrigo (Tobia Gorrio), 379, *383-386*, 415.
Bonaventura, A., 415.
Bonavia, M. R., 438.
Bonavia, T., 415.
Bonilla San Martín, A., 299.
Bonnerot, Jean, 417.
Borchard, Leo, 373.
Bordes, Charles, 336.
Borel, Petrus, 42.
Borja y Tapia, 25.
Borodin, Alexander Porfirievitch, 68, 155, 304, 351, 352, 353, 358, 359.
Borrow, George, 13, 222, 260 *n.* 1.
Bory, Robert, 73 *n.* 13.
Boschot, Adolphe M., 37, 49 *n.* 1, 50 *n.* 4, 65, 73 *n.* 1, 420.
Bosman, M. M., 297, 298.
Bossler, H. P., (editor), 160.
Bouillet, Louis, 421.
Bouilly (con Favart), I. N., 222.
Bouterwek, Friedrich, 14.
Brafora, Libusa, 373.
Braga, Teófilo, 426.
Brahms, Johannes, 12, 49, 51, 53, 72, 92, 108, *124 a 126*, 135 *n.* 11, 141, 149, 150, 156, 157, 173, 180, 206, 207, 208, 210, 214, 215, 228, 229, 266, 268, 279, 280, 294 *n.* 11, *303 a 327*, *333 a 341*, 361, 433, 442, 445.
Brancour, René, 413 *n.* 6, 416, 417, 418, 433.
Braque, Georges, 454 *n.* 2.
Braudo, E., 372.
Braunfels, Walter, 328.
Bravo, I. de T. M., 36 *n.* 30.

Brazaguelo y Bertrazzi, 415.
Breitkopf y Haertel, (editores), 118, 143, 166, 409.
Brendel, Karl Franz, 308.
Brenet, Michel, 463.
Brentano, Bettina, 96.
Brentano, Clemente, 96, 160 *s.*, 222, 251.
Bretón de los Herreros, Manuel, 16, 17, 26, 34 *n.* 18, 403, 407, 424.
Bretón, Tomás, 395, 407, 410, 411, 412, 413, 413 *n.* 17, 418.
Breuning, Frau von, 38.
Bréville, Pierre de, 339.
Brizeux, Auguste, 170.
Broad, Max, 373.
Broadhouse, J., 461.
Brockhaus, Federico, 232.
Brockhaus, Hermann, 232.
Bros, J., 36 *n.* 30.
Brosco (Broschi), Pedro y Salvador, 465. (v. Farinelli).
Brown, Ford Madox, 267.
Bruch, Max, 328.
Bruchmann, Franz von, 95.
Bruchmann, Justina von, 94.
Bruckner, Anton, 83, 144, 149, 194 *n.* 11, 310, 319, 320, 321, *324 a 328*, 331, 333, 361, 433, 442, 445, 446, 448.
Brull, Apolinar y Melecio, 407.
Bruneau, Alfred, 386, 393, 395, 424.
Brunetti, Gaetano, 438 *n.* 4.
Brunetti, Juan Francisco, 403, 438 *n.* 4.
Buecken Ernst, 50 *n.* 6, 173 *n.* 1, 219 *n.* 3, 19, 22, 261 *n.* 2, 436.
Bülow, Hans von, 61, 107, 220, 277, 278, 280, 281, 282, 306, 319, 383, 433.
Bürger, J. H., 125, 159, 161, 165, 168.
Buesching, I. G. G., 161.
Buffon, George-Louis, Lederi, conde de, 424.
Bukofzer, Manfred R., 436.
Bulwer Lytton, Edward George, Lord, 240.
Burckhardt, Jacob, 268.
Burk, J. N., 136.
Burney, Charles, 234, 464 *s.*
Burns, Robert, 18, 33 *n.* 2, 160, 171.
Burrell, Mary, 231 *n.*, 297,
Busch, Marie, 137.
Busoni, Ferruccio, 206, 220, 386.
Byron, George Gordon,lord, 12, 18, 40, 43, 49, 69, 70, 76, 124, 161, 171, 215, 222, 236, 305, 425.

Caballero, Manuel Fernández, 36 *n.* 30, 410, 412, 417.
Cabanyes, Manuel de, 18.
Cabo, F. J., 36 *n.* 30.
Cabrera, F. V., 36 *n.* 30.
Cabrera, Ramón, 261 *n.* 1.
Caccini, Giulio, 274, 431.
Cadalso, José, 18.
Cagnoni, Antonio, 376, 401.
Cahen, León, 438.
Caillé, Fr., 297.
Calahorra, R. O., 36 *n.* 30.
Calderón de la Barca, Pedro, 14, 17, 19, 99, 217, 284.
Calman Lévy, (editor), 413 *n.* 5.
Calmette, J., 297 *n.* 15.
Calvocoressi, M. D., 73 *n.* 13, 371 *n.* 12, 372.
Cámara Santos Halffter, Alicia, 438.
Camargo, M. G., 36 *n.* 30.
Cammaerts, Emile, 330.
Cammarano, Salvatore, 378.
Campoamor, Ramón de, 305, 426, 427.
Camprodón, Francisco, 406.
Camps y Soler, Pear, 50 *n.* 1.
Cánovas del Castillo, A., 438 *n.* 7.
Caraffa (Carafa di Colobrano), Michele Enrico, 405.
Carl, Engel, 439.
Carlomagno, 329.
Carlos IV, 28, 438 *n.* 4.
Carlos X, 60.
Carlota, (princesa), 28.
Carlyle, Thomas, 239.
Carmena y Millán, Luis, 402, 414 *n.* 18, 21, 465.
Carnicer, Ramón, 19, 22, 23, 24, 25, 26, 35 *n.* 22, 407, 410.
Carpani, Giuseppe, 28, 35 *n.* 26.
Carré (con Barbier), Michel, 390, 393.
Carreras, Miguel, 407.
Carse, Adam, 85 *n.* 1, 459.
Carus, C. E., 116, 117.
Carvalho, Herculano de, 393, 426.
Casals, Pablo, 408.
Casamitjana, Juan, 407.
Caseda, J. de, 36 *n.* 30.

Casella, Alfredo, 428.
Cassat, Mary, 454 *n.* 1.
Cassirer, Ernst, 41, 50 *n.* 2.
Castellanos, B., 406.
Castelli, Ignaz Franz, 95, 97.
Castello Branco, Camilo, 426.
Castil-Blaze, F. H., 43.
Castilla, Félix, 349.
Castilla, Marcelino, 403.
Castillejo, F. F., 111 *n.* 6, 7.
Castillo, D. del, 36 *n.* 30.
Castro, Adolfo de, 25.
Castro, Rosalía de, 427.
Catalani, Alfredo, 383, 386.
Catalani, Angélica, 131.
Catalina de Rusia, 135 *n.* 12, 346.
Catel, Charles-Simon, 39, 45, 65, 223, 330, 392.
Cavalieri, Emilio dei, 431.
Cavalli, Francesco, 437.
Cavos, Caterino, 347.
Ceballos, F., 36 *n.* 30.
Cerone, Domenico Pietro, 438 *n.* 4.
Cervantes Saavedra, Miguel de, 224.
Cesari, Gaetano, 415, 437, 439.
Cézanne, Paul, 305, 454 *n.* 2.
Cicerón, 117.
Cienfuegos, Nicasio Alvarez de, 18.
Cimarosa, Domenico, 23, 132, 192, 346.
Clagger, (cornista), 77.
Clapisson, Antoine Lorin, 388, 389.
Claudius, M., 159, 161, 167.
Clemenceau, Georges, 433.
Clement, Félix, 111 *n.* 17, 401.
Clementi, Muzio, 22, 60, 103, 178, 181, 198.
Clesinger, Jean Baptiste Auguste, 134.
Clodión, Claude Michel, 421.
Closson, Ernest, 262 *n.* 19, 297, 300, 339, 413 *n.* 14, 436, 439.
Cobbett, W. W., 155, 340 *n.* 8.
Coeuroy, André, 181, 219 *n.* 7, 261 *n.* 3.
Cohen, Gustave, 457.
Colbrand de Espín, (Sra.), 403.
Coleridge, Samuel Taylor, 18.
Colombani, Alfredo, 415.
Colón, Cristóbal, 24.
Colonne, Edouard Judas, 331.
Colles, H. C., 340, 437.
Collet, Henri, 417, 418, 438 *n.* 6.
Collin, Matthäus von, 96.
Combarieu, Jules, 220 *n.* 28, 436.
Comes, Juan Bautista, 36 *n.* 30.
Commer, Franz, 437.
Comte, Augusto, 268, 423.
Conscience, Hendrik, 330.
Conservatorio de Praga, 327.
Constantin, Etienne, 329.
Constantino, Federico Fernando, (gran duque), 131, 230.
Contreras, Joseph, 462.
Cooper, Martín, 309, 416.
Coppée, François, 422.
Coquard, Arthur, 49 *n.* 1.
Corelli, Arcangelo, 209, 210.
Corneille, Pierre, 99.
Cornelio Nepote, 237.
Cornelius, Peter, 102, 109, 222, 227, 268, 427.
Cornille, N., 261 *n.* 1.
Cotarelo y Mori, Emilio, 33 *n.* 9, 403, 409, 414 *n.* 23, 33, 417, 464 *s.*
Cottard, Ch., 300.
Couperin, François, 322.
Courbet, Gustave, 267.
Courvoisier, Walter, 328.
Courzon, H. de, 416, 417.
Coussemaker, Ch. E. H. de, 435, 459.
Cramer, Johann Baptist, 30, 60, 103, 198, 210.
Creuzé de Lesser, Barón A. F., 15.
Croce, Benedetto, 434.
Crowest, Frederick H., 415.
Cruz, Ramón de la, 403, 415 *n.* 33.
Cucuel, G., 416.
Cuéllar, R., 36 *n.* 30.
Cui, César, 68, 353, 371 *n.* 10.
Cuthbert Hadden, J., 137.
Czartoryska, (princesa), 134.
Czerny, Carl, 20, 28, 50 *n.* 6, 56, 59, 95, 96, 132, 178, 219 *n.* 16.

Chabrier, Emmanuel, 337, 433.
Chacel, Blanca, 136 *n.* 19, 137.
Chaliapin, Feodor, 357.
Chamberlain, Houston Stewart, 230, 261 *n.* 4, 291, 295 *n.* 14, 297.
Chamisso, Adalbert, 161, 171, 172, 307.
Champfleury, Jules Husson, 55.
Chantavoine, Jean, 71, 73 *n.* 6, 8, 9, 13, 219 *n.* 17, 220 *n.* 31, 417.

Chapí, Ruperto, 26, 407, 410, 411, 413, 413 *n.* 17, 415 *n.* 36, 417, 424.
Charpentier, Gustave, 386, 393, 395, 396, 397, 424.
Chase, Gilbert, 417, 436.
Chateaubriand, François René de, 43, 56, 425.
Chaucer, Geoffey, 460.
Chausson, Ernst, 338, 340 *n.* 22, 393.
Chechi, E., 415.
Chenier, André, 39.
Cherbuliez, A. E., 439.
Cherubini, Luigi Carlo María, 21, 44, 45, 47, 58, 59, 60, 65, 69, 105, 106, 145, 146, 162, 173 *n.* 3, 179, 187, 218 *n.* 2, 222, 223, 224, 225, 255, 330, 348.
Chevillard, Camille, 309.
Chezy, Helmine von, 223, 224.
Chislanzoni, A., 415.
Chop, M., 73 *n.* 13.
Chopin, Frederic François, 19, 29, 30, 31, 35 *n.* 28, 46, 49, 52, 54, *55 a 62*, 91, 107, *123 a 138*, 172, 173 *n.* 4, 174 *n.* 4, 178, 179, 181, 185, 187, *188 a 210*, 216, 219 *n.* 16, 220 *n.* 29, 291, *303 a 307*, 313, 314, 322, 334, 337, 358, 360, 421.
Chopin Luisa, 131, 134.
Chopin, Nicolás, 130, 132.
Choron, Alexandre Etienne, 392.
Chrysander, Karl Franz Friedrich, 437.
Chueca, Federico, 401, 410, 412, 417.

Daffinger, K. F., 96.
Dalayrac, Nicolas D'Alayrac, 39, 223, 331, 398.
D'Albert, Eugen, 220, 386, 424.
D'Alcamo, Ciullo, 457.
D'Alembert, (Jean le Rond), 39, 432.
D'Ancona, Alessandro, 457.
Danhauser, 251.
Daniel, Salvador, 32.
Dannhauser, Joseph, 56.
Dannreuther, Edward, 87 *n.* 5, 132, 136 *n.* 20, 172, 173 *n.* 1, 180, 214, 215, 219 *n.* 12, 220 *n.* 28, 31, 34; 297, 298, 437.
D'Annunzio, Gabriele, 386.
Dante Alighieri, 82, 202 *s.*, 290, 294 *n.* 13, 424 *s.*
D'Arcais, F., 415.
Dargomijsky, A. S., 236, 350, 351, 353, 354, 355, 356, 358, 363.
Darío, Rubén, 421.
D'Arlincourt, vizconde, 32.
Darwin, Charles, 268.
Daumer, G. F., 314, 323.
Daumier, Honoré, 239.
Dauzat, Albert, 30.
David, H. T., 463.
David Felicien, 41, 124, 157, 331, 389, 390, 394, 416.
David, Ferdinand, 54, 102, 110, 157.
David, Jacques Louis, 148, 245.
De Ahna, Henrich Karl Hermann, 309.
De Beriot, Charles Auguste de, 406.
Deblay, V., 416.
Debussy, Claude Achille, 83, 189, 192, 202, 282, 333, 362, 386, 391, 392, 393, 396, 397, 422, 423, 450, 454.
Degas, Hilaire Germain Edgard, 454 *n.* 2.
Dehn, Siegfried Wilhelm, 348, 350, 370 *n.* 2.
Deiters, Hermann, 340.
Delacroix, Eugène, 41, 57, 148, 201, 220 *n.* 29, 261 *n.* 1.
Delaroche, Paul, 57.
Delavigne, Casimir, 17, 26, 40, 57, 378.
Delibes, Leo, 222, 389, 391, 395.
Delmas, M., 416.
Delsarte, 437.
Della Corte, Andrea, 458, 460.
De Méry, 379.
De Morsier, 300.
Denis, Maurice, 454 *n.* 2.
Dent, Edward, J., 436, 437, 439.
Depping, G. B., 14.
Derain, 454 *n.* 2.
De Sanctis, Francesco, 457.
Desaymard, J., 417.
Desclée de Brouwer, (editor), 295.
Deschamps, Antony, 43, 392.
Deschamps, Emile, 15, 43.
D'Eschembach, Wolfram, 251.
Dessauer, Joseph, 55.
Destranges, E., 299.
Desvallières, Georges, 454 *n.* 2.
Desvergers, 57.
Devería, Eugéne, 52.
Devería, J. M. Achille, 61.
Devrient, Eduard, 225.
Diabelli, Anton, 59.

Dickens, Charles, 267, 428.
Diderot, Denis, 221, 432.
Diemer, Louis, 337.
Dierx, León, 422.
Dietrich, Albert, 125, 305, 306.
Dietrich, Anton, 95.
Dietrichstein, Moritz von, 96.
Dietsch, Luis Felipe, 240, 337.
Diez, Federico Guillermo, 239.
Dieze, Johann Andreas, 14.
Dilthey, Wilhelm, 114, 115, 135 *n.* 2.
Dimpson, A. y C., 298.
D'Indy, Vincent, 181, 188, 198, 199, 219 *n.* 8, 11, 13, 220 *n.* 26, 298, 329, 334, 340 *n.* 19, 22, 341, 393, 407.
Dinger, H., 300.
Disière, Laure, 137.
Dittersdorf, Ditters von, 140, 223, 226.
D'Offoel, Jacques, 300.
Donizetti, Gaetano, 18, 23, 47, 48, 55, 92, 193, 304, 348, 354, 376, 378, 405.
Donner, Rafael Jorge, 109.
Donostia, P. José Antonio, 29.
Doret, G., 416.
Dorn, Heinrich Ludwig, 116, 119, 238.
D'Ortigue, Joseph Louis, 392.
Dostoiewsky, Feodor, 269, 357, 371 *n.* 17.
Douel, Martial, 136 *n.* 22.
Doyagüe, M., 36 *n.* 30.
Draeseke, Félix, 328.
Drinker Bowen, Catherine, 373.
Dubois, Théodore, 416.
Ducange, Víctor, 17.
Ducis, Jean François, 40.
Dufay, Guillaume, 329.
Duff, A. B., 295.
Dufy, Raoul, 454 *n.* 2.
Dukas, Paul, 282, 337, 338, 386, 393, 397, 451.
Dumas, Alejandro, (padre e hijo), 15 *ss.*, 19, 56, 57, 66, 261 *n.* 1, 268, 378.
Dumesnil, René, 297.
Du Moulin- Eckart, conde, 297.
Duncan, Edmondstoune, 111 *n.* 3, 163, 175 *n.* 17.
Duparc, Henri, 393.
Dupin, Aurora, Baronesa Dudevant (George Sand), 35 *n.* 28, 54, 55, 56, 61, 62, 133, 134, 136 *n.* 21, 195, 261 *n.* 1, 268.
Dupont, Auguste, 210.
Durán, Agustín, 425.
Durón, Sebastián, 36 *n.* 30.
Dussek, J. L., 103, 178, 180.
Dvorak, Antonín, 350, 367, 368, 407.
Dwelshauver- Déry, 299.

Eberl, Anton, 156, 178, 218 *n.* 2.
Eberscht, Judas, 398.
Ebert, (bibliotecario), 224.
Eckhardt, Julius, 111 *n.* 17.
Ecorcheville, Jules, 437.
Echegaray, José, 427.
Edwards, F. G., 111 *n.* 17.
Egúsquiza, Rogelio de, 278.
Eichendorf, Josef von, 161, 171, 251, 323.
Einstein, Alfred, 436.
Elgar, Sir Edward, 428.
Elsner, Joseph, 129, 131, 132, 178, 189, 193, 345.
Ellington, Duke, 455 *n.* 5.
Ellinwood, Leonard W., 436.
Elliot, J. H., 49 *n.* 1.
Ellis, A. J., 434.
Ellis, W. A., 298.
Engel, Hans, F. L., 73 *n.* 13.
Engels, Federico, 241, 267.
Engler, Günther, 415.
Enrique III de Francia, 194, 329, 461.
Enrique IV de Francia, 461.
Entfistle, W. J., 299.
Ernst, A., 49 *n.* 1, 56, 109, 309.
Errante, Guido, 436.
Escobedo, Bartolomé, 36 *n.* 30.
Escosura, Patricio de la 16, 406.
Escudero, Pedro, 403.
Eslava, Hilarión, 20, 32, 36 *n.* 30, 404, 408.
Espadero, Nicolás Ruiz, 407.
Espanyol, D. M., 300.
Esperanza y Salá, José María, 31.
Espín y Guillén, Joaquín, 403, 410.
Espino, Felipe, 407.
Esplá, Oscar, 339.
Espronceda, José de, 15, 17, 18, 19, 57, 245, 426, 427.
Esquilo, 104, 107, 109.
Estébanez Calderón, Serafín, 61, 414 *n.* 21, 426.
Esterhazy, Carolina, 94, 97.
Esterhazy, príncipe de, 58.
Ettinger, Max, 328.

Eulate, C., 111 *n.* 1.
Evans, Edwin, 373.
Ewen, David, 111 *n.* 1.
Ewens, Franz, 218 *n.* 2.
Eximeno, P. Antonio, 409.
Expert, Henry, 437.

Fairfield, John F., 461.
Falla, Manuel de, 282, 410.
Faraday, Michael, 30, 239.
Farga, Franz, 461 *n.*
Farinelli, Arturo, 33 *n.* 1, 261 *n.* 1, 464.
Farinelli (Carlo Broschi), 463 *ss.*
Farinelli (Ricardo Broschi), 465.
Favart (con Bouilly), Charles Simon, 222.
Fauré, Gabriel, 150, 157, 170, 336, 337, 391, 393, 397, 407.
Fechner, G. Th., 435.
Federiço II (de Prusia), 159, 163, 244, 457.
Federico Guillermo III, 100.
Federico Guillermo IV, 108, 243, 269.
Felipe V de Borbón, 465.
Felipe Igualdad, 56.
Feliú y Codina, José, 410.
Felsztyn, Sebastián de, 129.
Fernán Caballero, (Böhl de Faber, Cecilia), 14.
Fernández Caballero, Manuel, (v. Caballero).
Fernández, P., 36 *n.* 30.
Fernando VII, 13, 24, 28, 57, 243, 402.
Ferrabosco, Alfonso, 458.
Ferrand, Humbert, 43.
Ferrer, Mateo, 26, 35 *n.* 24.
Fétis, François Joseph, 22, 34 *n.* 13, 14, 65, 104, 205, 220 *n.* 32, 228, 435.
Feuerbach, Ludwig Andreas, 237, 245, 266, 272, 290.
Févin, Antoine de, 36 *n.* 30.
Feydeau, (teatro), 40, 50 *n.* 6.
Fichte, Johann Gottlieb, 100, 114, 126, 244, 246, 295 *n.* 14.
Field, John, 103, 107, 119, 178, 191, 195, 198, 210, 348, 356.
Fidias 421.
Finck, G. V., 118.
Finck, Heinrich T., 129, 297.
Fioravanti, Valentino, 392.
Fischer, Kuno, 268.
Fischer, Wilhelm, 436, 439.
Flaubert, Gustave, 261 *n.* 1, 268, 269, 424.
Flavigny, (véase Agoult).
Florián, le Chevalier de, 39, 43, 44.
Flotow, Freiherr Friedrich von, 48, 223, 228.
Flower, Newman, 111 *n.* 1, 5.
Foerster, Carlos, 59.
Foerster, Emanuel Aloys, 152, 175 *n.* 6.
Foerster, José, 59.
Foerster- Nietzsche, E., 298.
Fomín, Ievstingnei Ivanovitch, 346.
Fontana, 130, 196.
Forain, Jean Louis, 454 *n.* 2.
Forster, Simon Andrew, 461.
Fortunatus, Venantius, 458.
Foster, Malcolm, 462.
Foulché-Delbosc, R., 462.
Fouqué, Friedrich Henrich Karl de la Motte, 251.
Francisco I, de Francia, 461.
Francisco José, (emperador de Austria), 243, 400, 433.
Franchomme, Auguste, 55.
Franck, Hyeronimus, 329.
Franck, César, 50 *n.* 6, 157, 282, 310, 320, 329–341, 361, 392, 393, 442.
Frankenstein, Alfred, 371 *n.* 8.
Franz, Robert, 306, 322.
Freiligrath, Ferdinand, 161.
Frere, W. H., 437.
Frescobaldi, Girolamo, 208, 209.
Freud, Siegmund, 275.
Fricken, Ernestina von, 185.
Friedland, Max, 73 *n.* 7.
Friedländer, Max, 340.
Friedrich, Gaspar David, 119.
Friesz, Othon, 454 *n.* 2.
Frölich, (familia), 94, 96.
Fuchs, Robert, 328.
Fuentes, P., 36 *n.* 30.
Fuhlratt, 268.
Fuller Maitland, F. A., 340, 437.

Gabrieli, Andrea, 109.
Gabrieli, Giovanni, 460.
Gade, Niels, 110, 135 *n.* 6, 185, 306, 428.
Gaffurio, Franchino, 430.
Gagliano, Marco da, 431.
Gal, Hans, 328.
Galabert, E., 416.
Galilei, Vincenzo, 430, 431.

Galpin, F. W., 458.
Galuppi, Baldassarre, 346.
Gallardo, Bartolomé José, 425.
Gallego, Juan Nicasio, 28, 425.
Gallenberg, conde de, 132.
Gallés, José, 29.
Galli, Filippo, 403.
Ganche, Edouard, 137.
Ganderan, L., 417.
García, Francisco Javier, 28, 36 *n.* 30.
García, Manuel, 19, 20, 21, 25, 36 *n.* 30, 66, 192, 222, 402, 405, 407.
García, María Felicia, (v. Malibrán).
García, Paulina, (v. Viardot).
García de Luna, L. G., 298.
García Gutiérrez, Antonio, 16, 17, 33, 49, 236, 268, 378, 383, 406.
García Villamala, 407.
Gardonyi, Zoltan, 73 *n.* 13.
Garibaldi, Giuseppe, 365, 377.
Garviso, Vicente, 21, 25, 34 *n.* 12.
Gastoué, Amedée, 437.
Gatti, Carlo, 415.
Gatti, Guido N., 460.
Gauguin, Paul, 454 *n.* 2.
Gauthier, Jane, 300.
Gautier, Judith, 297.
Gautier, Teophile, 13, 42, 50 *n.* 1, 56, 57, 58, 170, 222, 239, 261 *n.* 1, 391, 420, 433.
Gaveaux, Pierre, 222.
Gaviniés, Pierre, 464.
Gaztambide, Joaquín, 27, 401, 404, 405, 406, 414 *n.* 27.
Gehring, Franz, 57, 218 *n.* 1.
Geibel, E., 171.
Geiringer, Karl, 436, 461.
Gelabert, E., 417.
Gelinek, Hermann Anton, 59.
Gellert, Christian Fürchtegott, 159, 161, 162, 163.
Genovés, Tomás, 403, 410.
Gentile, Alberto, 458.
Georges-Michel, Michel, 455.
Gerhard, R., 85 *n.* 1.
Gericault, Jean Louis Théodore, 40, 41, 228.
Gerick, Herbert, 415.
Germain, E., 137, 135 *n.* 1.
Gérold, Theodore, 437.
Gerono, 42.
Gertler, W., 136.
Gessner, Salomón, 15.
Gesualdo, Carlo, Príncipe de Venosa, 431.
Gevaert, François-Auguste, 351, 339, 408, 435.
Geyer, Benjamín, 232.
Geyer, Luis, 230, 231, 232, 233, 237, 277.
Geyer, (familia), 232, 233.
Geyer, Richard (Richard Wagner), 231, 237.
Gheusi, P.-B., 299.
Giacomelli, Geminiano, 465.
Giani, Romualdo, 416.
Gibert, V. M[a] de, 137, 196, 216 *n.* 24.
Gigout, Eugène, 393.
Gide, André, 73 *n.* 5.
Gil, Enrique, 17.
Gil, Vicente, 284.
Gil y Zárate, Antonio, 16, 26, 426.
Gilbert, W. S., 400.
Gilson, Paul, 329.
Giménez, Jerónimo, 412.
Giner, Hermenegildo, 112 *n.* 17.
Giner, Salvador, 412, 417.
Giordano, Umberto, 386, 387.
Girardin, (publicista), 57.
Girardin, (Madame de), 202, 217.
Giustiniani, N., 431.
Glasenapp, Carl Fr., 230, 297.
Glazunof, Alexander Constantinovich, 356, 363.
Glebof, Igor, 372.
Glehn, M. E. von, 112 *n.* 17.
Glinka, Michael Ivanovich, 93, 347, 348, 349, 350, 351, 352, 354, 366, 370 *n.* 3, 376, 394, 417.
Gluck, Chiristophe-Willibald, 39, 40, 41, 42, 44, 68, 70, 76, 79, 93, 163, 223, 250, 255, 417.
Gobert, 179.
Gobineau, Conde de, 222, 268, 288, 289, 295 *n.* 14.
Goerres, J. J., 236.
Goethe, Johann Wolfang von, 14, 46, 53, 63, 67, 70, 76, 95, 96, 97, 100, 104, 105, 107, 114, 116, 122, 124, 126, 127, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 167, 171, 172, 212, 214, 215, 218 *n.* 1, 214, 250, 323, 338, 384, 388, 420, 425.
Goetz, Hermann, 328.

Goetz, Walter, 90, 91, 111 *n.* 2, 127, 227.
Goffin, René, 455 *n.* 5.
Gogol, Nicolás, 349, 358.
Goldmark, Karl, 425.
Goldoni, Carlo, 18, 164.
Goldchmidt, Hugo, 437.
Gómez, Carlos, 376.
Gómez de Avellaneda, Gertrudis, 26, 426.
Gómez de Requena, (impresor), 21.
Gómez Hermosilla, Josef, 425.
Gomis, José Melchor, 21, 22, 23, 33 *n.* 5.
Gomolka, Mikolai, 128.
Goncourt, hermanos, 424.
González Blanco, Pedro, 298.
González Torres de Nava, 21.
Goslich, Siegfried S., 261., *n.* 2.
Gossec (Gossé) François Joseph, 66, 329.
Gottlied, Benjamín, 232.
Gottschalk, Louis Moreau, 30.
Gounod, Charles, 69, 126, 179, 268, 384, 385, 388, 390, 393.
Goya, Francisco de, 20, 241, 258.
Gozzi, Carlo, 238, 247.
Grable, Chr. D., 239.
Grabner, Hermann, 328.
Grace, Harvey, 329.
Graf, Max, 111 *n.* 1, 294 *n.* 11, 436, 439, 463.
Granados, Enrique, 426.
Grand-Carteret, J., 297.
Grant, Margaret, 455 *n.* 5.
Gray, Cecil, 175 *n.* 14.
Gray, Thomas, 33 *n.* 2.
Gretchaninof, Alexander Tikhonovitch, 363.
Grétry, André Ernest Modeste, 223, 292, 329.
Grew, Sidney, 111 *n.* 17.
Grey, Robin, 463.
Grieg, Edward, 110, 428.
Grillparzer, Franz, 95, 96, 97, 427.
Grimm, (hermanos), 96, 251, 308.
Gris, Juan, 454 *n.* 2.
Grisar, Albert, 398.
Gropius, Walter, 294 *n.* 13.
Gros, Antoine Jean, Barón, 41.
Groth, Claus, 318.
Grove, Sir George, 143, 144, 166, 173 *n.* 3, 205, 297, 340 *n.* 18, 458.
Guadagnini, Giovan Battista, 462.
Guastarobba, Paolo, 464.
Guelbenzu, Juan María, 401, 406.
Guenée, Luc, 464.
Guéranger, Prosper, 437.
Guérin, Maurice de, 422.
Guerra, Evasio Emiliano, 462.
Guerrero, Francisco, 36 *n.* 30.
Gugenheim, (familia), 101.
Guichot y Sierra, Alejandro, 409.
Guilmant, Alexandre, 336.
Guillaumin, Armand, 454 *n.* 1.
Guillermo I, de Prusia, 269, 321, 364.
Guimerá, Angel, 424.
Guiraud, Ernest, 391, 396, 397, 417.
Guizot, François, 242.
Gutmann, Adolph, 134, 196.
Guzmán, P. Juan Bautista, 417.
Gyrowetz, Adalbert, 131, 223.

Haas, Robert, 436, 465.
Habeneck, François-Antoine, 45, 65, 107, 240.
Habets, A., 73 *n.* 13.
Hadden, James Cuthbert, 111 *n.* 17.
Hadow, Sir William Henry, 49 *n.* 1, 136, 154, 175 *n.* 8 y 16, 163, 297, 373, 437, 463.
Haëndel, Georg Friedrich, 27, 28, 86 *n.* 2, 108, 117, 118, 132, 213, 313, 322.
Hagen, Fr. H. von der, 161.
Halek, V., 368.
Halévy, Fromental, 105, 240, 350, 391, 392, 396, 398, 399, 401.
Haller, Johannes, 100, 111 *n.* 6, 9, 243, 244.
Hammer-Purgstall, Joseph, (v. vol. III, Purgstall), 96.
Hammermann, Walter, 340.
Hanslick, Eduard, 279, 291, 294 *n.* 11, 311, 312, 319, 325, 433, 434, 436.
Harap, Louis, 455 *n.* 5.
Hardenberg, Fr. (v. Novalis).
Harsany, Z., 73 *n.* 13.
Hartmann, Víctor, 353, 354, 357, 371 *n.* 8.
Hartwig, Guillermina, 230.
Hartzenbusch, Juan Eugenio, 16, 426.
Harris, A., 299.
Harris, Roy, 370.
Haslinger, Tobías, 132.
Hasse, Karl, 328.
Hauff, Wilhelm, 122, 249.
Hauptmann, Moritz, 157, 173 *n.* 1, 427.

Hausegger, Friedrich von, 435.
Haussmann, Valentín, 460.
Hawkins, Sir John, 460.
Hawthorne, Nathaniel, 268.
Haydn, Franz Joseph, 21, 22, 27, 29, 39, 50 *n.* 6, 54, 58, 98, 103, 116, 118, 140, 142, 144, 152, 153, 210, 211, 235, 304, 313, 319, 348, 364, 463, 464.
Haydn, Johann Michael, 178, 219 *n.* 4.
Hebbel, Christian F., 124, 228, 241, 269, 313, 427.
Hebbel, Cristina, 235.
Hech, Antonio, 34 *n.* 15.
Hecht, D. E., 340.
Heine, Albertina, 102.
Heine, Heinrich, 56, 57, 61, 79, 92, 102, 103, 116, 117, 122, 161, 164, 167, 171, 172, 182, 186, 197, 237, 240, 247, 249, 267, 323, 433.
Helmholz, H. L. F. von, 434.
Heller, Stephan, 110, 119, 135 *n.* 6, 306, 413 *n.* 5.
Hellmesberger, Josf, 326.
Henning, C. W., 104.
Hensel, Sebastián, 102, 111 *n.* 10, 11, 12, 17.
Henselt, Franz, 30, 135 *n.* 6.
Herbart, Johann Friedrich, 435.
Herbeck, Josef, 326.
Herder, Johann Gottfried von, 14, 70, 87 *n.* 4, 218.
Heredia, José María *de*, 36 *n.* 30; 148, 422, 423.
Héritte-Viardot, Louise, 33 *n.* 9, 395.
Hernández, Pablo, 407.
Hernando y Palomar, Rafael, 404, 405, 407.
Hérold, Joseph Louis Ferdinand, 190, 235, 398, 416.
Herrero, V., 73 *n.* 2.
Hervé, Florimond Roger, 388, 399.
Hervey, Arthur, 417.
Herz, Henri, 20, 29, 105, 119, 219 *n.* 16.
Hettinger, Herman S., 455 *n.* 6.
Hewitt, Helen, 436.
Heyse, Karl, 103.
Hill, W. E., 309, 461.
Hiller, Fernando, 54, 56, 63, 64, 65, 102, 104, 105, 109, 111 *n.* 17, 124, 133, 159.
Himmel, Friedrich Heinrich, 159.
Himonet, A., 299, 417.
Hindemith, Paul, 428.
Hipheau, E., 300.
Hipkins, A. J., 460.
Hipkins, Edith, 137.
Hipolitof-Ivanof, (Ippolitov), Michail, 363.
Hirth, Frederic, 254.
Hoelty, L., 159, 167, 323.
Hoenig, (familia), 94, 96.
Hofheimer (Hofhaimer, Hoffaymer), Paulus von, 432.
Hoffmann, E. T. A., 15, 90, 118, 122, 139, 178, 187, 219 *n.* 3, 223, 236, 237, 247, 251.
Hoffmeister, Karel, 371 *n.* 16, 373.
Hofmannsthal, Hugo von, 427.
Hohenstaufen, (familia), 247.
Holmes, E., 73 *n.* 11, 234.
Holmes, Jeremías, 17.
Holst, Gustav Theodore, 428.
Holz, Carl, 98.
Holzbauer, J., 178.
Holzer, Michael, 93.
Holl, F., 297.
Holland, (Lord), 17.
Homero, 422.
Honegger, Arthur, 428.
Hoplit, (véase Pohl, Richard).
Horacio, 38.
Hornbostel, Erich M. von, 435, 458.
Housman, Alfred Edward, 428.
Hubert, C., 437.
Hucbaldo, el monje, 329.
Hueffer, F., 136, 298.
Huenten, Franz, 119.
Huerta y Caturla, Trinidad, 20, 25, 34 *n.* 15.
Hugalde, 36 *n.* 30.
Hughes, Dom Anselm, 437.
Hugo, Abel, 15.
Hugo, (general), 38.
Hugo, Víctor, 12, 13, 15, 16, 19, 40, 45, 48, 49, 56, 57, 66, 69, 70, 107, 161, 170, 236, 242, 261 *n.* 1, 286, 332, 350, 356, 378, 384, 386, 388, 392, 396, 420, 423, 425, 433.
Hull, Eaglefield, A., 220 *n.* 26, 454 *n.* 3.
Humann, 237.
Humbert Ferrand, M., 370 *n.* 3.
Humboldt, Alexander von, 100, 132, 241.
Humboldt, Wilhelm von, 7.
Hummel, Johann Nepomuk, 29, 58, 59, 62,

105, 116, 119, 132, 187, 191, 194, 198, 210, 218 *n.* 1.
Humperdinck, Engelbert, 386.
Huneker, James Gibbons, 137, 195, 196, 262 *n.* 5, 437.
Hunt, Holman, 267.
Hurtado, Antonio, 23, 34 *n.* 16.
Hüttenbrenner, (Henrich, Anselm y Josef), 95, 98, 167.
Huysmans, Joris Karl, 424.

Idelsohn, A. Z., 436.
Ignacio de Loyola, San, 236.
Imaz, Eugenio, 50 *n.* 2, 135 *n.* 2.
Imbert, Hughes, 39, 112 *n.* 17, 340, 416.
Immermann, K., 247.
Inchindi, (cantante), 403.
Infantas, Don Fernando de las, 36 *n.* 30.
Ingres, Jean Auguste Dominique, 145, 148.
Inzenga, José, 20, 349, 404, 405, 406.
Iriarte, Tomás de, 403, 425.
Irving, Washington, 13, 222, 261.
Isabel II, 36 *n.* 30, 427.
Isabel Petrovna de Rusia, 346.
Istel, Edgar, 261 *n.* 3, 328, 416, 417, 436.
Iza Zamácola, Antonio de, 21.

Jachimecki, Zdislas, 136 *n.* 16, 17, 137, 189, 192, 219 *n.* 15, 18, 20.
Jahn, Otto, 112 *n.* 17, 437.
James, Philip, 459, 460.
Janacek, Leos, 110, 369, 370, 371 *n.* 17, 386, 424.
Jansen, F. G., 137.
Jarocki, Prof., 132.
Jay Grout, Donald, 464.
Jean Paul, (véase Richter).
Jenner, Gustav, 340.
Jeppesen, Knud, 439.
Jiménez, Gerónimo, 410.
Jimeno de Lerma, Ildefonso, 408.
Joachim, Joseph, 125, 206, 207, 220, 305, 306, 307, 308, 309, 310, 317, 320.
Johannot, Tony, 70, 125.
Jorge IV, 28, 60.
José I, (Bonaparte), 21.
José II de Austria, 93, 353.
Jonás, Emile, 399.
Jongen, Joseph, 339.
Jongen, León, 339.
Jovellanos, Melchor Gaspar de, 18.
Juan Casimiro, (rey de Polonia), 129.
Juárez, A., 36 *n.* 30.
Juarranz, Eduardo López, 407.
Juliá, B., 36 *n.* 30.
Julio César, 328.
Jullién Adolphe, 49 *n.* 1, 297, 416.
Juon, Paul, 328.

Kahl, Willi, 175 *n.* 7.
Kalbeck, Max, 137, 340.
Kalkbrenner, Friedrich Wilhelm, 20, 29, 57, 59, 105, 119, 133, 179, 210, 392.
Kalliwoda, Johann Wenzel, 140.
Kamienski, Maciej, 328.
Kaminski, Heinrich, 328.
Kant, Emmanuel, 136.
Kapp, Julius, 49 *n.* 1, 73 *n.* 13, 278, 297, 298.
Karasowski, M., 137.
Karenin, V., 372.
Karlowicz, M., 137.
Karr, Alphonse, 55.
Kauer, F., 159.
Kauffmann, E., 219 *n.* 5.
Kaufmann, Helen L., 455 *n.* 5.
Kaulbach, Wilhelm von, 70.
Kaun, Hugo, 328.
Keldysh, 372.
Kerr, C. V., 298.
Kestner, E., 298.
Khubof, G., 372.
Kierkegaard, Sören, 135 *n.* 8.
Kiesewetter, Raphael Georg, 96, 433, 459.
Kietzler, Otto, 324.
Kirche, Thomas, 109.
Kircher, Athanasius, 438 *n.* 8.
Kirchner, Theodor, 306.
Klein, J. W., 159, 416.
Kleist, Heinrich von, 427.
Klingemann, Carl, 105, 111 *n.* 10, 11, 17.
Klinger, F. M., 121, 223.
Klopstock, Friedrich Gottlieb, 95, 98, 99, 116, 159, 167, 214.
Knecht, J. H., 178, 219 *n.* 5.
Knopf, G., 298.
Knorr, Julius, 119.
Kobald, Karl, 111 *n.* 1, 4.
Koczirz, Adolf, 436.
Koechlin, Charles, 413 *n.* 4, 454 *n.* 3.

Koehler, Louis, 341.
Koerner, Theodor, 97, 160, 167 *s.*, 171.
Kókai, Rudolf, 73 *n.* 13.
Kolberg, 193.
Kolisch, Rudolf, 465.
Kornauth, Egon, 328.
Kosciuszko, 136 *n.* 12.
Kosegarten, Ludwig, 167.
Kotz, H., 137.
Kotzebue, August Friedrich Ferdinand von, 15, 97, 168.
Krabe, Wilhelm, 463.
Kranz, G. W., 321.
Krehbiel, E. H., 298, 371 *n.* 16, 437.
Kreisler, (el Kapellmeister), (E. T. A. Hoffmann), 186.
Krenek, Ernst, 455.
Kreshke, E., 111 *n.* 14.
Kretzschmer, Hermann, 319, 340.
Kreutzer, Conradin, 59, 159, 228.
Kreutzer, Rodolphe, 43, 45, 105, 210, 223, 332.
Kriehuber, Joseph, 56, 96.
Krizkovsky, Pavel, 369.
Krommer, Franz, 152, 175 *n.* 6.
Kufferath, Maurice, 298, 299, 300.
Kuntzsch, J. G., 116.
Kunz, Paul e Isler, 340.
Kunzen, (Kuntzen), Friedrich Ludwig Aemilius, 159.
Kupelwieser, Leopold, 95.
Kurpinsky, Karol, 193.
Kurth, Ernst, 339 *n.* 1, 454 *n.* 3.

Lablache, Luigi, 45, 57, 192.
Lach, Robert, 328, 436.
Lachmann, Robert, 436.
Lachner, Franz, 140.
Lachner, (hermanos), 94, 95.
Ladislao IV, (rey de Polonia), 129.
Lager, Ana, 58.
La Harpe, Jean François de, 39.
Lakond, Wladimir, 372.
Lalo, Charles, 435.
Lalo, Edouard, 395.
Laloy, Louis, 262 *n.* 17, 298.
La Mara, (María Lipsius), 50 *n.* 1, 73 *n.* 13, 341.
Lamartine, Alphonse de, 15, 40, 49, 56, 69, 70, 204, 220 *n.* 32, 239, 392, 423.
Lammenais, Hughes Félicité Robert de, 61, 62.
Lampadius, W. A., 112 *n.* 17.
Landormy, Paul, 340.
Láng, Paul Henry, 436, 439, 455.
Lanner, Josef, 96, 119.
Lanson, Gustave, 413 *n.* 15, 438.
Laparra, Raoul, 416.
La Piana, Georgio, 436.
Laprade, Víctor de, 421.
Larra, Mariano José de, 14, 15, 16, 17, 403, 406.
Larrea, Francisca de, 14.
Lasso, Orlando de, 329, 370 *n.* 2.
Laurencie, Lionel de la, 416, 437.
Laussot, Jessie, 265, 275.
Lavedan, Henri, 424.
Laveleye, Emile de, 330.
Lavignac, Albert, 298, 337.
Lavoix, Paul, 459.
Lavoix, V. H., 50 *n.* 7, 85 *n.* 1, 86 *n.* 2, 98, 416.
Lebert (y Stark), Siegmund, 205.
Leborne, Aimé, 210, 330.
Lecocq, Alexandre Charles, 388.
Ledegang, Karel, 330.
Ledesma, Dámaso, 407, 426.
Ledesma, Nicolás, 22, 29.
Lefévre, Jules, 43.
Le Gentil, Georges, 403.
Léger, Ferdinand, 454 *n.* 2.
Leichentritt, Hugo, 195, 196, 199, 200, 436, 437.
Lekeu, Guillaume, 339.
Lemerre, (editor), 422.
Lemoine, Emile, 310.
Lemonnier, André Louis Camille, 330.
Lenau, Nikolaus, 71, 161, 171.
Lenz, W. de, 354.
León, (editor), 21.
León, José, 25.
Leoncavallo, Ruggiero, 386, 387.
Leopoldo I de Bélgica, 330.
Leopolita, Marcin, (véase Lwow, Marcin de).
Lermontof, Mikail Inrevich, 369.
Le Senne, Camille, 416.
Lessing, Gotthold Ephraim, 99, 102, 126.
Lesueur, (Le Sueur), Jean François, 41, 42, 43, 44, 45, 50 *n.* 5, 66, 222, 390.

Leszcynski, Estanislao, 130.
Le Vasseur, (Vasseur), León Félix Augustin Joseph, 399.
Levi, Hermann, 107, 281, 319, 320, 326.
Levin, Rahel, 96, 116.
Liadof, Anatol Constantinovitch, 363.
Lichtenberger, Henri, 298.
Lidón, José, 36 *n.* 30.
Liehmann, Antonín, 367.
Liliencron, Detlev von, 313.
Lind, Jenny, 134, 193.
Lindpaintner, Peter Joseph, 140, 249.
Linke, Joseph, 96.
Lippe-Detmold, príncipe de, 320.
Lipsius, Karl Richard, 109.
Lisle, Leconte de, 148, 331, 421, 422, 423.
Lista, Alberto, 15, 17.
Liszt, Adam, 58, 59, 60.
Liszt, Blandina, 61, 269.
Liszt, Cósima, 61, 73, 73 *n.* 13, 277, 278, 280, 281.
Liszt, Daniel, 61.
Liszt, Franz, 19, 30, 46, *49–73*, 76, *79–85*, 86 *n.* 4, 91, 105, 106, 109, 123, 127, 132, 133, 135 *n.* 6, 136 *n.* 19, 137, 154, 162, 174 *n.* 4, 179, 180, 181, 186, 187, 191, 200, *201–218*, 219 *n.* 16, 220 *n.* 29, 31, 32; 228, 229, 234, 239, 240, 250, 252, 259, 264, 265, 268, 277, 281, 282, 294 *n.* 13, 299, *306–311*, 314, 331, 332, 334, 337, 339, 352, 354, 355, 356, 364, 365, 376, 392, 393, 394, 421, 423, 433, 442, 448.
Literes, Antonio de, 36 *n.* 30.
Litolff, Henry Charles, 210, 400.
Litzmann, Berthold, 341.
Litzmann, R., 137.
Liuzzi, A., 415.
Liuzzi, F., 437.
Livermore, A., 297.
Lobo, Alfonso, 36 *n.* 30.
Locard, Paul, 416.
Locle, Camille du, 379.
Loewe, Ferdinand, 320, 326.
Loewe, J. C., 165, 169, 247.
Loft, Abram, 465.
Loisel, J., 417.
Longfellow, Henri Wadsworth, 217.
Lope de Vega (Lope Félix de Vega Carpio), 14, 17, 32.
López Chavarri, Eduardo, 73 *n.* 6, 112 *n.* 17, 137, 299.
López de Ayala, Ramón, 306.
López Rey, J., 34 *n.* 11.
Lorenzani, la, (cantante), 403.
Lortzing, Gustav Albert, 93, 223, 225, 226, 227, 228, 234, 241.
Losada, (editor), 34 *n.* 9.
Loschelder, Josef, 415.
Lostán, 406.
Louis, R., 49 *n.* 1.
Lowe Porter, H. T., 298.
Lowenbach, Jan, 371 *n.* 15.
Lowrie, Walter, 135 *n.* 8.
Lucca, Paulina, 244.
Ludwig, Friedrich, 436.
Luening, O., 49 *n.* 1.
Luis I de Baviera, 91, 92, 109, 243, 278.
Luis II de Baviera, 92, 269, 277, 278, 281, 282, 294 *n.* 10.
Luis Felipe de Orleans, 30, 41, 56, 60, 65, 239, 242.
Luis Fernando de Prusia, 178.
Luis IX de Francia, 461.
Luis XVIII, 38, 40.
Luisa Carlota, (infanta), 28.
Lully, Jean-Baptiste, 79, 252, 284, 437.
Lüttichau, barón von, 264.
Lux, Josef A., 111 *n.* 1.
Luzán, Ignacio de, 18.
Lvov, Alexis von, 354.
Lwow, Marcin de, (Leopolita), 129.
Lyr, René, 329.

Mackenzie, Sir Alexander Campbell, 428.
Mac Master, Henry, 137.
Machabey, Armand, 437.
Machado, Antonio, 409.
Machado, Manuel, 409.
Machado y Alvarez, Antonio, 409.
Madrazo, Pedro de, 31, 145.
Maeterlinck, Maurice, 330, 338.
Mahler, Gustav, 83, 107, 141, 169, 224, 229, 282, 321, 324, 326, 327, 328, 361, 442, 444, 446, 447, 448.
Maillart, Louis Aimé, 401.
Maistre, Xavier de, 57.
Malfatti, Dr., 192.
Malherbe, Charles, 299, 416.

Malibrán, María Felicia García, 19, 20, 54, 55, 57, 60, 192, 222.
Malipiero, Gian Francesco, 428.
Mallarmé, Stefan, 148, 259, 423.
Mandizewsky, Eusebius, 166.
Manet, Edgar, 241.
Manfredini, Vincenzo, 346.
Mann, Thomas, 298.
Manzoni, Alessandro, 379, 425.
Marchetti, Filippo, 386.
Marfá, 34 *n.* 15.
María Cristina de Borbón, 13, 243 *n.*, 402, 403, 427.
María Cristina de Hapsburgo, 408.
María Teresa, (emperatriz), 50 *n.* 6, 465.
Marliave, Jean de, 417.
Marmontel, A., 39, 337, 396, 416.
Marnold, Jean, 298.
Marpurg, Friedrich Wilhelm, 116, 294 *n.* 11, 432.
Marqués, Pedro Miguel, 407.
Marquet, Albert, 454 *n.* 2.
Marshall, B., 111 *n.* 1.
Marshall, Julián, 193.
Marschner, Heinrich August, 159, 223, 225, 238, 247, 248, 249, 253, 254, 368.
Martí, Manuel, 29.
Martín y Soler, Vicente, 22, 346, 376.
Martineau, R., 417.
Martínez, Paulina Cabrero y (?), 407.
Martínez de la Rosa, Francisco de, 16, 18, 23, 33 *n.* 5.
Martini, Giambattista, 219 *n.* 5.
Martino, P., 438.
Marx, Adolph Bernhard, 112 *n.* 17.
Marx, Carlos, 241, 267.
Marxsen, Eduard, 311.
Más, Sinibaldo de, 18, 458.
Masarnáu, Santiago de, 19, 22, 24, 30, 31, 35 *n.* 27.
Masarnáu, Vicente de, 31.
Mascagni, Pietro, 386, 387.
Mason, D. M., 137.
Mason, Daniel Gregory, 111 *n.* 1, 112 *n.* 17, 200.
Massart, Joseph Lambert, 57.
Massé, Félix-Marie Victor, 388, 391.
Massenet, Jules, 388, 391, 394, 395, 396, 397.
Massie, E. D., 297.
Masson, Paul Marie, 49 *n.* 1.
Matinsky, 346.
Matisse, Henri, 454 *n.* 2.
Mattheson, Johann, 194, 432, 294 *n.* 11.
Matthison, Friedrich von, 167.
Maupassant, Guy de, 424.
Maurin, Jean Pierre, 309.
Mayer, Ludwig Karl, 175 *n.* 19.
Mayer, Robert, 210, 241.
Mayer, Johann (Mayr), Simón, 46, 47, 223.
Mayrhofer, Johann, 95, 97, 167.
Mayseder, Joseph, 59.
Manzoni, Alessandro, 18.
Mazas, Jacques Féreol, 464.
Mazzini, Giuseppe, 239.
Meck, Bárbara von, 360, 373, 397.
Medel, (familia), 101.
Medinacelli, duque de, 21.
Meersmann, Hans, 436, 439.
Méhul, Etienne Henri (Etienne-Nicolas), 21, 40, 43, 223, 225, 247, 331.
Meilhac, Henri, 399.
Mele, Juan Bautista, 465.
Meléndez Valdés, Juan, 18.
Ménard, Louis, 421, 422.
Mendel, A., 463.
Mendelssohn, Abraham y José, 101-105.
Mendelssohn, Carl, 112 *n.* 17.
Mendelssohn, (familia), 143.
Mendelssohn, Fanny y Rebeca, 102, 104, 109, 155, 156.
Mendelssohn-Bartholdy, Jakob Ludwig Felix, 31, 43, 51, 52, 54, 63, 64, 66, 69, 71, 80, 90, 92, *98 a 112*, 116, 118, 119, 122, 123, 132, 133, 135 *n.* 6, 10, 11; 139, 140, *144 a 148*, 150, 151, *154 a 159*, 169, 170, 173, 174 *n.* 4, *178 a 182*, 185, 187, 191, 196, 213, 214, 225, 254, 255, 271, 288, 304, 310, 311, 317, 318, 319, 365, 394, 425.
Mendelssohn, Moisés, 101.
Mendelssohn, Paul, 102, 108, 110.
Mendés, Catulle, 294 *n.* 10, 337, 422.
Menéndez Pelayo, Marcelino, 408, 459.
Menéndez Pidal, Ramón, 13, 33 *n.* 3.
Mengelberg, Rudolf, 439.
Menzel, Adolf, 260, 267.
Mercadante, Saverio, 24, 48, 349, 376, 401.
Merimée, H., 33 *n.* 3, 222.
Merimée, Prósper, 13, 19, 57, 261 *n.* 1, 465.

Mersenne (Mersennus, Mersenio), Marín, 438 *n.* 8.
Mesomedes de Creta, 430.
Mesonero Romanos, Ramón de, 15, 16, 35 *n.* 27, 403, 405, 425.
Messager, André, 393.
Metastasio, Pietro, 18, 26, 47, 162, 164.
Metón, M., 36 *n.* 30.
Metternich, Príncipe de, 243.
Meyerbeer, Jakob Liebmann Beer, 23, 24, 30, 44, 46, 47, 48, 50 *n.* 7, 55, 56, 79, *80 a 84*, 91, 95, 105, 109, 123, 169, 218 *n.* 1, 219 *n.* 5, 222, 225, 229, 235, 240, 242, 247, 250, 252, 254, 257, 288, 354, 370 *n.* 7, 377, 382, 387, 390, 413, 417, 433, 446.
Meysenbug, Malwida von, 294 *n.* 5, 320.
Miaskowsky, Nikolai Yakovlevitch, 428.
Mickiewicz, Adam, 56, 127, 130, 133, 197, 199, 202.
Michel, Francisque, 239, 251.
Michoud, L., 50 *n.* 1.
Miguel Angel Buonarrotti, 228.
Mila, Massimo, 415.
Milano, Francesco da, 209.
Milton, John, 18, 214.
Millais, Sir John Everett, 267.
Miller, Paul E., 455 *n.* 5.
Millevoie, (Millevoye), 41.
Millocker, Karl, 400.
Minotti, G., 137.
Mintegui, (editor), 21.
Miranda, Pedro, 36 *n.* 29.
Miró, José, 29.
Mitjana, Rafael, 20, 26-29, 32, 33 *n.* 5, 8, 9; 34 *n.* 17, 35 *n.* 22, 73 *n.* 11, 299, 349, 370 *n.* 4, 413 *n.* 1, 7, 10; 414 *n.* 21, 30, 32; 437, 438 *n.* 7, 458.
Mjöen, Reidar, 439.
Mocquereau, André, 437.
Moerike, Eduard Friedrich, 171, 323.
Molière, Jean Baptiste Poquelin de, 99.
Moltke, Conde de, 364.
Mollo, (editor), 35 *n.* 26, 162.
Monasterio, Jesús de, 406, 407, 414 *n.* 28, 417, 425.
Monet, Claude, 433, 454 *n.* 1.
Moniusko, Stanislaw, 129, 130, 136 *n.* 17, 193, 195.
Monnier, Henri, 58, 73 *n.* 5.
Monpou, Hipólito, 398.
Monsigny, Pierre Alexandre, 398.
Montagu-Nathan, H., 371, 372.
Monteggia, Luigi, 425.
Montemayor, F. de, 36 *n.* 30.
Montes, Juan, 417, 418.
Montes, Lola, 278, 294 *n.* 9.
Montesinos, A., 36 *n.* 30.
Monteverde, (Monteverdi), Claudio, 358, 437, 458, 460.
Montijo, Eugenia de, 242, 281, 388.
Moore, Thomas, 18, 160, 169, 171, 172, 215.
Mor de Fuentes, José, 15, 425.
Mora, José Joaquín de, 14, 17.
Morales, Cristóbal de, 36 *n.* 30.
Moreno, Benita, 34 *n.* 15.
Moreno, Francisco Javier (?), 21, 25.
Morera, Enrique, 412.
Morizot, Berthe, 454 *n.* 1.
Morlacchi, Francesco, 225.
Morphy, Guillermo de, 408.
Morrison, C. B., 460.
Mosca, Josef, 47.
Moscheles, Ignaz, 30, 55, 57, 60, 105, 110, 112 *n.* 17, 116, 131, 132, 135 *n.* 6, 187, 190, 191, 198, 205, 210, 218 *n.* 1, 292, 400.
Mosel, Ignaz, 96.
Mosen, Julius, 171.
Moser, Hans Joachim, 459.
Motteux, Peter Anthony, 17.
Mottl, Félix, 108, 230.
Mozart, Leopold, 219 *n.* 4.
Mozart, Wolfgang Amadeus, 22, 23, 24, 27, 28, 42, 54, 59, 69, 98, 109, 116, 118, 119, 125, 140, 142, 144, 145, 152, 153, 156, 160, 161, 173, 175 *n.* 6, 194, 208, 210, 223, 233, 234, 247, 250, 254, 303, 304, 322, 417, 437, 444, 463, 464.
Muelas, D., 36 *n.* 30.
Mueller, Adam, 96.
Mueller, Daniel, 373.
Mueller, Sofía, 96.
Mueller, Wenzel, 159.
Mueller, Wilhelm, 161, 167, 171, 309.
Müllner, 236.
Murdoch, William, 137.
Murguía, José Tadeo, 25, 29.

Musset, Alfredo de, 17, 55, 56, 57, 182, 239, 261 *n.* 1, 421.
Mussorgsky, Modest Petrovitch, 277, 348, 351, 352, 353 a 360, 363, 371 *n.* 8, 376, 407.

Nadar, (salón), 454 *n.* 1.
Naegeli, Hans Georg, 159.
Nagel, Willibald, 341.
Napoleón (Bonaparte), 38, 98, 99, 100, 229, 233, 347, 381, 405.
Napoleón III, 61, 242, 244, 265, 267, 269, 279, 365, 388.
Nathan, Hans, 436.
Naumann, Ernest, 306.
Navarro, Juan, 36 *n.* 30.
Nebra, José de, 36 *n.* 30.
Nedbal, Oskar, 371 *n.* 16.
Neefe, Christian Gottlob, 160.
Nejedly, Zdenek, 373.
Nerval, Gerardo de, 45, 55, 76, 169, 433.
Nettl, Paul, 436.
Neumann, Angelo, 297.
Neusiedler, Hans, 195.
Newmann, Ernst, 49 *n.* 1, 73 *n.* 13, 111 *n.* 15, 230, 249, 262 *n.* 6, 8, 279, 294 *n.* 1, 10, 297, 298, 437.
Newmarch, Rosa, 350, 370 *n.* 5, 371 *n.* 9, 14, 18; 372, 373.
Nicolai, Carl Otto, 227, 234.
Nicolau, A., 418.
Niebuhr, Berthold Georg, 100.
Niecks, Frederick, 119, 136 *n.* 22, 137, 196, 437.
Niederheitmann, (and Abele), 461.
Niedermeyer, Abraham Louis, 336, 337, 392, 393.
Nielsen, Karl, 428.
Niemann, Walter, 311, 313, 328, 334, 335, 339 *n.* 1.
Niemcewicz, Julian Ursin, 56.
Nietzsche, Friedrich, 122, 229, 230, 231, 243, 287, 290, 298, 386, 433.
Nikish, Arthur, 107, 320, 326.
Nin, Joaquín, 26, 29, 35 *n.* 24.
Ninck, M., 137.
Nodier, Charles, 40, 55, 261 *n.* 1.
Nohl, K. F. Ludwig, 111 *n.* 12.
Nordlind, Tobías, 439.
Norman, Ludwig, 306.
Noskowski, Zygmunt von, 130.
Nottebohm, Martin Gustav, 323.
Nourrit, Adolphe, 31, 56, 66.
Novalis, (Friedrich von Hardenberg), 122, 160, 167.
Nunes García, José Mauricio, 464.
Núñez de Arce, Gaspar Esteban, 305.
Núñez Robres, Lázaro, 20.

Oates, J. P., 77.
Obiols, Mariano, 407.
Ocón y Rivas, Eduardo, 20.
Ochoa, Eugenio de, 16, 24, 424.
Ochs, Siegfried, 326.
Odena Blanco, Francisco (?), 25.
Oehlenschlaeger, Adam Gottlob, 97.
Oesterley, W. O. E., 437.
Offenbach, Jakob, 388, 393, 399, 400, 401.
Oginski, Miguel Cleofás, 129, 193.
Ohm, Georg Simon, 239.
Olavarría y Ferrari, Enrique de, 34 *n.* 10, 417.
Oliveira Martins, J. P., 426.
Olmeda, Federico de, 414 *n.* 33, 417, 426.
Olona, Luis de, 404, 406.
Olleta, Domingo, 36 *n.* 30.
Ollivier, Emile, 61, 269.
O'Meara, 219 *n.* 14.
Onslow, George, 105, 106.
Opienski, Henryk, 136 *n.* 16, 138, 189, 199.
Orel, Alfred, 340 *n.* 12, 436.
Orel, Dobroslan, 439.
Orlof, N., 372.
Ortega, Guillermo, 438 *n.* 4.
Ortells, Teodoro, 36 *n.* 30.
Ortiz de la Torre, E., 36 *n.* 30, 261.
Ottenwalt, María, 94.
Oudrid, Cristobal, 27, 401, 403, 404, 405, 414 *n.* 27, 33.
Oulibicheff, (Oulibiskev, Oulibischeff), Alexander Dinitrievitch von, 354.
Ovejero, Eduardo, 435.
Oberbeck (Overbeek), Johann Friedrich, 102, 159.

Pablo de Rusia, 347.
Pacini, Giovanni, 48.
Pachelbel, Wilhelm Heronimus, 208.
Paderewsky, Ignaz, 210.

Paër, Fernando, 23, 28, 45, 60, 223, 225.
Paetz, Johanna Rosine (Bertz), 230 *ss.*, 236.
Páez, J., 36 *n.* 30.
Paganini, Niccolò, 20, 52, 56, 57, 60, 66, 67, 118, 132, 140, 185, 186, 210, 220 *n.* 31, 314.
Paisiello, Giovanni, 23, 223, 346.
Paladilhe, Emile, 391.
Palermo, Ruggerone de, 457.
Palestrina, Giovanni Pierluigi da, 128, 204, 213.
Paliarino, 460.
Palm, (librero de Nuremberg), 99.
Pamer, Fritz Egon, 436.
Pannain, Guido, 437, 438.
Panum, Hortense, 460.
Paris, Gaston, 251.
Parker, D. C., 416.
Parry, C. Hubert H., 112 *n.* 17, 428, 437.
Pasdeloup, Jules Etienne, 107.
Paskievich, Vassily, 346.
Pasta, Giuditta, (Negri), 60, 109, 118, 192, 377.
Patiño, Carlos, 36 *n.* 30.
Patterson, A. W., 135 *n.* 4, 137, 175 *n.* 21.
Pauer, Ernst, 323.
Paul, San Vicente de, 31.
Paumgarten, Berhard, 111 *n.* 1.
Paz, 21, 25.
Pedrell, Felipe, 24, 26, 34 *n.* 19, 35 *n.* 25, 349, 370 *n.* 4, 402, 407, 408, 409, 417, 426.
Pedro I, el Grande, de Rusia, 357.
Pedrotti, Carlo, 376.
Peers, Allison E., 13, 15, 17, 33 *n.* 3, 6.
Peña y Goñi, Antonio, 33 *n.* 9, 34 *n.* 17, 402, 403, 414 *n.* 18, 19, 22, 25, 417, 438 *n.* 4, 5.
Peñalosa, F., 36 *n.* 30.
Peral, Juan del, 404.
Percy, Thomas, 161.
Perego, G. R., 461.
Pérez, Benito, (?), 21, 25.
Pérez, Rafael, 406, 407.
Pérez Bacener, José, 34 *n.* 15.
Pérez Dubrull, Antonio, 35 *n.* 23.
Pérez Galdós, Benito, 427.
Pérez y Alvarez, J., 36 *n.* 30.
Peri, Jacopo, 274, 431.
Periañez, P., 36 *n.* 30.
Perugino, Pietro Vannucci, 203.
Petrarca, Francesco, 167, 203.
Pesquine, Blaise, 455 *n.* 5.
Peters, C. F., (Editor), 395.
Petrella, Enrico, 386.
Petyrek, Félix, 439.
Peurl, Paul, 340 *n.* 20.
Pfeiffer, Karl, 141.
Pfitzner, Hans, 386, 427.
Philipof, 359.
Philipp, Leopoldo I., 73 *n.* 13.
Phillips, C. A., 339 *n.* 1, 340.
Piave, Francesco María, 378.
Picasso, Pablo Ruiz, 454 *n.* 2.
Picón, José, 406.
Pichler, Carolina, 96, 167.
Piermarini, Francesco, 403.
Piferrer, Pablo, 15.
Pigot, C., 416.
Pincherle, Marc, 173 *n.* 1.
Pinterics, Karl, 94.
Pío VII, 236.
Pío IX, 243.
Pirro, André, 437.
Pischek, Johann Baptist, 45.
Pisk, Paul A., 340 *n.* 12, 439.
Pissarro, Camille, 454 *n.* 1.
Pitrou, Robert, 137.
Pixis, Johann Peter, 219 *n.* 16.
Pixérécourt, Guilbert de, 17, 57.
Pizzetti, Ildebrando, 50 *n.* 8, 386, 415, 416, 428.
Planquette, Robert, 388, 399.
Platen-Hellermünde, August von, 161, 167, 172, 239, 323.
Plauto, 107.
Pleyel, Joseph Ignaz, 39, 54, 66, 196, 464.
Pleyel, (sala), 21, 392.
Poe, Edgar Allan, 267.
Pohl, Karl Ferdinand, 323, 464.
Pohl, Richard ("Hoplit"), 49 *n.* 1, 70, 73 *n.* 13, 299, 306, 308.
Ponchielli, Amilcare, 383, 386.
Pons, Agustín de, 42 *s.*, 45.
Pons, José, 36 *n.* 30.
Pontac, D., 36 *n.* 30.
Pontecoulant, Ad. de, 459, 461.
Pope, Alexander, 18, 95.
Popolo Rodríguez, Vicente del, (véase García, Manuel).

Popp Serboianu, C. J., 260.
Porcell, Francisco, 33.
Porto Riche, Georges, 424.
Pothier, Joseph, 437.
Potocka, Delfina, 134.
Potowski, Félix, 135 *n.* 12.
Potowski, Ignaz, 135 *n.* 12.
Potvin, Charles, 330.
Pougin, Arthur, 34 *n.* 13, 399, 413.
Poulenc, Francis, 428.
Pourtalés, Guy de, 49 *n.* 1, 73 *n.* 13, 138, 294 *n.* 10, 297.
Power, Teobaldo, 407.
Prádanos, Hilario, 36 *n.* 30.
Pradère, (Pradher), Louis Barthélemy, 179.
Prado, Germán, 437.
Praetorius, (Michael), 438 *n.* 8, 461.
Prager, F., 298.
Près, Josquin des, 329.
Prevost, Marcel, 396, 424.
Prieto, J., 36 *n.* 30.
Proch, Heinrich, 227.
Prod'homme, J. G., 49 *n.* 1, 50 *n.* 1, 58, 73 *n.* 13, 297, 416.
Prohaska, Carl, 328.
Proske, Karl, 437.
Pruckner, Dionys, 306.
Prunières, Henry, 436, 437.
Puccini, Giacomo, 386, 387, 396.
Pulwer, J., 460.
Purcell, Henry, 108.
Pushkin, Alejandro Sergyevitch, 347, 348, 351, 356, 360.
Pyrker, Ladislaus, 96.

Quiroz, Eça de, 426.
Querol, Vicente W., 23.
Quinet, Edgar, 55.
Quintana, Manuel Josef, 15, 425.
Quintiliano, Marco Fabio, 274.

Rabassa, Pedro, 36 *n.* 30.
Rabaud, Henri, 393.
Racine, Jean, 109.
Rachmaninof, Sergei Vassilievitch, 211.
Radiguer, Henri, 416.
Radziwill, (familia), 129, 132.
Rafael Sanzio, 202, 203.
Raff, Joseph Joachim, 80, 81, 86 *n.* 4, 313, 328, 425.
Rahn, Otto, 299.
Rakoczy, Jorge I, príncipe de Transilvania, 76.
Ramann, Lina, 217.
Rameau, Jean Philippe, 39, 79, 84, 338, 432, 444.
Ramos, 36 *n.* 30.
Ramos de Pareja, Bartolomé, 430.
Ramsbotham, A., 436.
Randhartinger, Benedict, 59.
Rasumowsky, (conde de), 103.
Raupach, 247, 346.
Ravel, Maurice, 79, 202, 203, 282, 390, 392, 393, 423, 450, 451.
Rea, José de, 34 *n.* 15.
Reber, Henri, 68, 148, 388, 389, 390, 396, 413 *n.* 5.
Recio, María, 68.
Redern, Conde de, 254.
Reese, Gustave, 371 *n.* 11, 436.
Reger, Max, 328, 339, 448.
Reicha, Antón, 50 *n.* 6, 330, 464.
Reicha, Joseph, 44, 50 *n.* 6, 60.
Reichardt, J. F., 159, 163, 164, 165, 167, 169.
Reinecke, C., 369.
Reis, Philip, 269.
Reissiger, Karl Gottlieb, 140, 159, 254, 264.
Reissmann, August, 137.
Reklam, (edición), 233.
Rellstab, Heinrich Friedrich, 73 *n.* 13, 167.
Rembrandt van Ryn, Harmensz, 84.
Remenyi, Eduard, 311, 314.
Renoir, Auguste, 454 *n.* 2.
Rensis, R. de, 415.
Reuss, August, 328.
Reyer, Ernest, 69, 389, 391, 413 *n.* 8, 433.
Rheinberger, Josef, 328.
Riaño, Juan Facundo, 408.
Ribera, Bernardino, 36 *n.* 30.
Ribera, Julián, 414 *n.* 33.
Ricard, (madame), 422.
Ricci, Corrado, 416.
Ricci, (hermanos), (Federico y Luigi), 376.
Richardson, Henri Haudet, 298.
Richter, Hans, 107, 280.
Richter, Johann Paul Friedrich, 102, 113, 114, 115, 116, 117, 118 *s.*, 121, 122, 135 *n.* 5, 185, 186, 187, 250, 305.
Richter, Ludwig, 91, 115.

Richter, Werner, 294 *n.* 10.
Ridella, F. G., 415.
Rieder, August Wilhelm, 95, 96.
Riegler-Dinu, Emil, 439.
Riego, Rafael de, 22, 23, 34 *n.* 15.
Riemann, Hugo, 185, 219 *n.* 5, 341.
Ries, Ferdinand, 59, 178, 210.
Riesemann, Oskar von, 372, 439.
Rietsch, Heinrich, 261 *n.* 3.
Rimbaud, Arthur, 422.
Rimsky Korsakof, Andrei Nikolaievitch, 68, 196, 350, 353 *a* 364, 372, 407, 441, 442.
Rioz y Pedraja, Manuel, 36 *n.* 29.
Ripa, Alberto de, 36 *n.* 30.
Ritter, Alejandro, 232.
Ritter, Fanny Raymond, 137.
Ritter, Julia, 265.
Ritter, Peter, 178, 219 *n.* 5.
Ritter, W., 373.
Rivadeneyra, (editor), 33 *n.* 8.
Rivas, duque de (Angel Saavedra), 14, 16, 17, 19, 26, 35 *n.* 27, 49, 236, 378.
Rober, Víctor, 399.
Robledo, Melchor, 36 *n.* 30.
Roces, W., 135 *n.* 2.
Rockstro, W. S., 112 *n.* 17.
Rochlitz, Johann Friedrich, 437.
Roda, C. de, 34 *n.* 14.
Rodbertus, Karl, 241.
Rode, Jacques Pierre Joseph, 105, 210, 464.
Rodenbach, Albrecht, 330.
Rodríguez, Felipe, 29.
Rodríguez, Ventura, 261 *n.* 1.
Rodríguez Murciano, Francisco, 349.
Rodríguez de Ledesma, Mariano, 19, 22, 25, 27, 28, 29, 32, 35 *n.* 26, 36 *n.* 30.
Roeckel, Augusto, 245, 262 *n.* 16, 264, 267.
Roeckl, Sebastián, 294 *n.* 10, 299.
Roesel, (pintor), 104.
Roger de la Fresnaye, Noël-François, 454 *n.* 2.
Rojo, Casiano, 437.
Roland-Manuel, (Roland Manuel Lévy), 417.
Roldán, J. P., 36 *n.* 30.
Rolland, Romain, 49 *n.* 1, 73 *n.* 11, 300, 320, 340 *n.* 6, 436.
Rollinat, Maurice, 55.
Romani, Felice, 23 *s.*
Romberg, Bernardo, 57.
Romea y Tapia, J. C., 99.
Romero, M., 36 *n.* 30.
Romero, Pedro, 414 *n.* 21.
Ropartz, Guy, 339.
Roquette, Otto, 216.
Rore, Cipriano de, 431.
Rosa, Salvator, 203.
Rosen, Gisbert, 117.
Rosenfeld, Paul, 299.
Rosquellas, Pablo, 21, 25.
Rossetti, Dante Gabriel, 267.
Rossini, Gioacchino, 12, 18, 19, 20, 23, 25, 27, 30, 31, 35 *n.* 22, 24; 39, 42, 45, 46, 47, 48, 50 *n.* 7, 56, 105, 108, 109, 118, 119, 129, 192, 193, 194, 222, 223, 240, 247, 253, 268, 307, 376, 377, 382, 387, 414 *n.* 21, 425.
Rouanet, Jules, 363.
Rouault, Georges, 454 *n.* 2.
Roure, José de, 30.
Roure, Vicente de, 30.
Rousseau, Jean Jacques, 66, 121, 408, 432.
Roussel, Albert, 454 *n.* 2.
Rousselot, 309.
Rozen, barón de, 348.
Rubí, Tomás Rodríguez, 404.
Rubini, Giovanni Battista, 57, 192.
Rubinstein, Antón, 210, 359, 393.
Rubinstein, Nicolás, 359, 393.
Ruckert, Fr., 21, 25, 72, 161, 167, 171, 172, 173, 323.
Ruiz, Juan, (Arcipreste de Hita), 459. (v. vols. I, II, III).
Runciman, John F., 299.
Ruskin, John, 268.

Saavedra, Angel, (v. Rivas, duque de).
Sabanyef, Leónidas, 371.
Sacchi, P. G., 464.
Sachs, Curt, 128, 129, 136 *n.* 16, 175 *n.* 15, 436.
Sachs, Hans, 241.
Saint-Saëns, Camille, 64, 68, 71, 157, 211, 299, 304, 336, 337, 391, 392, 393, 394, 413, 416, 425, 433.
Saint-Simon, Louis de Rouvray, duque de, 423.
Sainte Foix, G. de, 437.
Saintine, Xavier de, 57.
Salazar, Adolfo, 33 *n.* 9, 34 *n.* 14, 15, 175

n. 10, 220 *n.* 27, 299, 340 *n.* 13, 22, 341, 372, 413 *n.* 1, 2, 12, 17, 414 *n.* 28, 415 *n.* 36, 417.
Salazar, G., 36 *n.* 30.
Saldoni, Baltasar, 22, 25, 26, 27, 34 *n.* 13, 35 *n.* 23, 402, 403, 404, 410, 438 *n.* 4, 463.
Salieri, Antonio, 28, 40, 59, 93, 95, 97, 98, 103, 142, 162.
Salinas, Francisco, 431.
Salomon, Leah, 102.
Salustio, 117.
Samuel, Adolphe, 339.
Samuel-Hallemann, Eugène, 339.
San Agustín, 135 *n.* 9.
Sanctis, Francesco de, 33 *n.* 1.
Sánchez, Francisco, 34 *n.* 15.
Sánchez Rivero, Angel, 465.
Sánchez Zaragoza, Alonso, 415.
Sanchis y Ribera, T., 299.
Sand, George, (véase Dupin).
Sandys, William, 461.
Sanjuán, N., 36 *n.* 30.
San Miguel, duque de, 34 *n.* 15.
San Silvestre, 336.
Sapieha, Casimiro, (príncipe), 131.
Sarasate, Pablo de, 395, 396, 413 *n.* 11, 417.
Sarrailh, Jean, 13, 33 *n.* 3, 33 *n.* 5.
Sarti, Giuseppe, 346.
Saunders, William, 181.
Sauveur, Joseph, 463.
Savart, Félix, 434.
Sax, Adolphe, 80.
Sayn-Wittgenstein, Princesa Karolyne zu, 63, 68.
Scarlatti, Alesandro, 437.
Scarlatti, Domenico, 403, 410.
Scotus Erigena, 463.
Scott, Walter, 12, 15, 17, 18, 40, 47, 95, 167, 225, 378, 425.
Scriabin, Alexander Nicolaievich, 282, 361, 428.
Scribe, Eugène, 23, 46, 57, 239, 240, 378, 401, 410.
Scudo, Pietro, 384.
Schaeffer, Julius, 306.
Schalk, Franz, 320, 325, 341.
Schalk, Josef, 326.
Scharlitt, Bernard, 138.
Schauffler, R. H., 340 *n.* 11.
Scheffer, Ary, 57.
Scheibe, Johann Adolph, 294 *n.* 11, 432, 463.
Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph von, 246.
Schenk, Johan, 60, 223, 226.
Schenkendorf, Max von, 161.
Schering, Arnold, 220, 463.
Schiedemayr, L., 50 *n.* 7.
Schiever, Ernst, 309.
Schiller, J. Ch. Friedrich von, 15, 40, 70, 95, 107, 116, 121, 124, 136, 160, 162, 165, 167, 218 *n.* 1, 224, 237, 250, 425.
Schindler, Anton, 98.
Schlegel, C. W. Friedrich von, 13, 96, 102, 122, 160, 167, 184.
Schleiermacher, Friedrich, 100, 246.
Schlesinger, Kathleen, 437, 459.
Schmitt, Aloys, 104.
Schmitt, Florent, 338.
Schmitz, A., 137.
Schnabel, Arthur, 181.
Schneider, F., 159.
Schnorr, Hans, 436.
Schnorr von Carosfeld, (Karosfeld), Julius, 102.
Schnorr von Carosfeld, Ludwig, 278.
Schober, Franz von, 95, 97, 167.
Schoenberg, Arnold, 229, 259, 451, 452.
Scholl, F., 459.
Scholz, Bernard, 308.
Schopenhauer, Arturo, 99, 111 *n.* 8, 139, 229, 278, 284, 287.
Schostakovitch, Dimitri, 428.
Schrader, B., 73 *n.* 13.
Schreker, Franz, 427, 428.
Schroeder-Devrient, Wilhelmine, 96, 237, 238, 255.
Schubart, Ch. F. Daniel, 161, 167.
Schubert, Ferdinand, 93, 98, 166.
Schubert, Franz, 51, 52, 54, 59, 60, 64, 78, *90-98*, 101, 111, 117, 118, 119, 125, 135 *n.* 11, 139, *140-144*, 147, 148, *150-157*, *161-184*, 187, 188, 191, 194, 197, 214, 216, 222, 223, 224, 247, 254, *311-327*, 331, 332, 334, 444.
Schubert, Ignaz, 93.
Schulz, J. A. P., 159, 163.
Schumann, Clara, 63, 110, 120, 123, 137, 170, 173, 185, 186, 306, 308, 313, 314, 317, 320, 365.
Schumann, Eugenia, 116, 135, 137, 341.

Schumann, Friedrich August Gottlob, 114, 116, 117, 135 *n.* 1.
Schumann, Robert, 51, 52, 53, 54, 63, 64, 80, 81, 87 *n.* 5, 90, 92, 98, 101, 108, 110, *113–126*, 137, 141, 144, 147, *148–158*, 164, 166, 168, *170–175*, 179, *181–190*, *196–210*, 214, 215, 218 *n.* 1, 228, 237, 250, 255, 256, 264, 280, *303 a 308*, *310 a 327*, 332, 333, 367, 427, 433.
Schunke, Ludwig, 119.
Schuré, Edouard, 298, 299.
Schweiger, Hertha, 86 *n.* 3.
Schweitzer, Albert, 437.
Schwind, Moritz von, 91, 94, 95, 217.
Searle, Humphrey, 70, 71, 73 *n.* 9, 87 *n.* 4, 205, 220 *n.* 32.
Secanilla, F., 36 *n.* 30.
Seconda, Franz, 232.
Seconda, Joseph, 232.
Sechter, Simón, 60, 181, 323, 325.
Seeger, Ch., 436.
Segarra, N., 25.
Segismundo I (rey de Polonia), 129.
Segismundo III, (rey de Polonia), 129.
Selden, Camille, 112 *n.* 17.
Seller, E. C., 298.
Sellés, Eugenio, 404.
Semper, Gottfried, 264, 278.
Senancour, Etienne-Pivert de, 55, 203.
Seré, Octave, 416.
Serieyx, Augusto, 338.
Serof, Alexander Nicolaievitch, 352, 360, 370 *n.* 7.
Serpette, H. Ch. Antoine, 399.
Serrano, José, 412.
Servières, Georges, 261 *n.* 3, 417.
Seurat, Georges, 454 *n.* 2.
Shakespeare, William, 13, 40, 42, 45, 49, 66, 102, 109, 124, 167, 237, 247, 250, 284, 287, 290, 338, 378, 388.
Shaw, Bernard, 245, 299.
Shaw, J., 77.
Shedlock, J. S., 463.
Sibelius, Jan, 428.
Signac, Paul, 454 *n.* 2.
Simón, Antonio, 131.
Simrock, Nikolaus, 237, 245.
Sinding, Christian, 157.
Sisley, Alfred, 454 *n.* 1.
Sitwell, Sacheverell, 73 *n.* 13.
Slonimsky, Nicolás, 373.
Smart, Sir George, 234.
Smetana, Bedrich (Federico), 364, 366, 367, 369, 371 *n.* 14, 16.
Smith, Eleanor, 260.
Smithson, Harriett, 45 *s.*, 65–68.
Sófocles, 109.
Soler, P. A., 36 *n.* 30.
Solera, Temístocles, 378, 406.
Solerti, Angelo, 436.
Sommer, Ruth Hermann, 458.
Sonnleithner, Joseph von, 96.
Sontag, Harriette (Gertrude Walpurgis Henriette), 192.
Soriano Fuentes, Mariano, 402.
Sors (Sor), Fernando, 21, 22, 25, 34 *n.* 13.
Soubies, Albert, 299, 416 *s.*
Soulié, Federico, 17.
Sourek, Otakar, 373.
Southey, Robert, 17, 18.
Spataro, Giovanni, 430.
Spaun Josef R. von, 93, 94, 95, 167.
Speyer, Wilhelm, 235.
Spinoza, Baruch, 323.
Spitta, Philipp, 135 *n.* 2, 137, 181, 341, 437.
Spivake, Harold, 436.
Spohr, Louis, 57, 96, 104, 107, 189, 140, 141, 145, 146, 151, 157, 169, 173 *n.* 1, 2; 174 *n.* 4, 175 *n.* 5, 194, 223, 224, 225, 235, 237, 247, 248, 268, 330.
Spontini, Gasparo, 40, 42, 43, 44, 47, 48, 50 *n.* 7, 54, 76, 90, 105, 116, 132, 141, 145, 192, 223, 229, 240, 247, 248, 390.
Springer, Hermann, 436, 439.
Springer, Max, 328.
Stadler (abate), Maximilian, 60.
Staël, (Madame de), 96, 425. (v. vol. III).
Stamaty, Camille-Marie, 57, 392.
Stamitz, J. W., 210.
Stanford, Ch. W., 371 *n.* 16, 416, 428.
Stark, Ludwig, 205.
Starkie, Walter, 260.
Stasof, Vladimir Vassilievich, 352, 353, 355, 357, 360, 372.
Stefan, Paul, 436.
Stefani, Jan, 129, 193.
Steglich, Rudolf, 436.
Steibelt, Daniel, 103, 198, 210, 346.
Stein, (barón de), 100.
Stein, R. H., 373.

Steinbach, Fritz, 108.
Steinberg, Maximilian, 372.
Stendhal, (Henri Marie Beyle), 40, 42, 47, 57, 261 *n.* 1, 380.
Stephenson, George, 236.
Stern, Daniel, (véase Agoult).
Stirling, (familia), 134.
Stolberg, los, 159.
Storck, Philip Adam, 167.
Storm, Theodor, 313.
Stradivarius, Antonio, 462.
Straeten, Edmond van der, 435, 461, 464.
Strangways, A. H. Fox, 437.
Stratton, Stephen S., 112 *n.* 17.
Strauss, David Friedrich, 239.
Strauss, Eduard, 279.
Strauss, Johann, 96, 119, 161, 279, 312, 400, 401.
Strauss, Richard, 50 *n.* 1, 77, 78, 83, 321, 333, 386, 427, 442, 444, 448, 449.
Strawinsky, Igor, 282, 347, 354, 370 *n.* 1, 413 *n.* 13.
Stroebel, Dr., 230.
Stuart Mill, John, 110.
Stumpf, Carl, 434.
Subirá, J., 33 *n.* 9.
Sué, Eugène, 56, 241.
Sulzer, J. G., 246.
Sullivan, Arthur Seymour, 400.
Sully-Prudhomme, René François Armand, 422.
Suppé, Franz von, 400.
Swan, Alfred J., 371 *n.* 11.
Sylvestre (y Morand), 390.
Szamotulsko, Waclaw, 128.
Szulc, A., 130.

Tácito, 296 *n.* 14.
Taddei, A., 73 *n.* 13.
Tafalla, P. Pedro, 36 *n.* 30.
Tales de Mileto, 250.
Talma, François Joseph, 40.
Tamayo y Baus, Manuel, 306, 387.
Taneief, Sergei Ivanovitch, 428.
Tardieu, E., 299.
Tardo, Lorenzo, 457.
Tartini, Giuseppe, 208, 209.
Tasso, Torcuato, 63, 69, 425.
Tausch, Julius, 124.
Taylor, (barón), 30.
Taylor, Jessie, 265.
Tchaikowsky, Modeste, 360, 372.
Tchaikowsky, Piotr Ilitch, 352, 359 a 363, 371 *n.* 7, 372, 397, 407.
Tebaldini, Giovanni, 417.
Telemann, Georg Philipp, 144, 294 *n.* 11, 432.
Teltscher, Josef, 96, 98.
Ténéo, Marcel, 49 *n.* 1.
Tennyson, Alfred, Lord, 428.
Terencio, 107.
Thalberg, Sigismund, 29, 30, 62, 132, 135 *n.* 6, 219, *n.* 16, 323.
Thayer, Alexander Wheelock, 111 *n.* 12, 175 *n.* 6, 437.
Thibaut, Anton, Friedrich, 117, 118.
Thibaut, P. J., 457.
Thiers, Adolphe, 242.
Thomas, Ambroise, 48, 69, 388, 390, 391, 396, 416.
Thomas, William J., 409.
Thomas-San Galli, A., 340.
Thomson, Virgil, 462.
Thorwaldsen, Bertel, 109.
Thuille, Ludwig, 328.
Thun, Leopoldo, 364, 365.
Tichatscheck, Joseph Aloys, 255.
Tieck, Johann Ludwis, 96, 102, 109, 122, 124, 183, 201, 250, 251, 274, 286, 321, 323.
Tiersot, Jullien, 49 *n.* 1, 300, 373, 413 *n.* 9, 416.
Timoief, G., 372.
Tocqueville, Alexis de, 110.
Tolstoy, León, 353.
Tomaschek, J. Wenzel, 60, 178, 218 *n.* 1, 279, 465.
Torchi, Luigi, 436, 458.
Torelli, Giuseppe, 209.
Torner, Eduardo M., 418.
Torr, Cecil, 437.
Torrefranca, Fausto, 437.
Torrentes, Andrés de, 36 *n.* 30.
Toscanini, Arturo, 382.
Tossi, Adelaida, 57.
Toth, Aladar von, 439.
Toulouse-Lautrec, Henri de, 454 *n.* 2.
Tovey, Sir Donald Francis, 316.
Towsend Warner, Sylvia, 437.
Toye, F. G., 415.

Travers, Edmond, 459.
Treder, Dorothée, 458.
Trend, J. B., 417.
Tritonius, 432.
Trueba y Cosío, Telésforo, 17, 18.
Tuerlin, Heinrich von dem, 459.
Turina, Joaquín, 426.
Tyndall, John, 434.

Ubeda, José María, 417.
Uhland, Johann Ludwig, 160, 165, 167, 236.
Umlauf, Ignaz, 60, 96.
Unamuno, Miguel de, 135 *n.* 8, 411.
Unger, Max, 109, 299.
Unterholzner, G., 415.
Uriarte, Eustoquio de, 408, 417, 418.
Ursprung, Otto, 436.

Vaccari, Francisco, 438 *n.* 4.
Valdrighi, J. F.
Valera, Juan de, 426.
Valetta, Ipolitto, 138.
Valle, Pietro della, 431.
Vallotti, Francesco Antonio, 219 *n.* 5.
Valls, Francisco, 36 *n.* 30.
Valverde, Joaquín (e hijo), 412.
Van de Woestijne, 330.
Van den Borren, Ch., 439.
Van der Ghinst, 328.
Van der Straeten, Edmond, 299.
Van Dongen, Kees, 454 *n.* 2.
Van Gogh, Vincent, 454 *n.* 2.
Van Lerberghe, Charles, 330.
Vannes, René, 462.
Vargas, Urban de, 36 *n.* 30.
Varnay, Louis, 399.
Vasconcellos, Joaquim de, 464.
Vaslin, (violoncellista), 57.
Vassenhove, L. van, 297.
Vaughan, Ralph Williams, 428.
Vázquez, Mariano, 349, 406.
Veana, (Viana), Matías Juan, 36 *n.* 80.
Veblen, Thorstein, 73 *n.* 2.
Vega, Garcilaso de la, 17.
Vega, Lope de, (v. Lope de Vega).
Vega, Ventura de la, 404.
Veinus, A., 220.
Velázquez, Diego de Silva, 14, 84.
Verdi, Giuseppe, 33, 48, 49, 236, 267, 268, 282, 375 a 386, 390.
Verhaeren, Emile, 330.
Verlaine, Paul, 422, 423.
Vernet, Horacio, 66, 261 *n.* 1.
Vertovsky, Alexiey Nikolaievitch, 346, 347.
Veuillot, Louis, 55.
Vezino, A. J., 33 *n.* 1.
Viadana, Ludovico Grossi da, 209.
Viardot, Paulina García, 19, 54, 393.
Víctor Manuel de Saboya, 269, 377, 378.
Victoria T. L. de, 36 *n.* 30, 128, 409.
Vidal, Antoine, 34 *n.* 14.
Vidigal, (guitarrista y violinista), 464.
Vieuxtemps, Henri, 323.
Vigny, Alfredo de, 17, 43.
Villa, Ricardo, 412.
Villain, (litógrafo), 60.
Villalba Muñoz, Luis, 408, 414 *n.* 28, 31, 35, 417.
Villiers de l'Isle Adam, Jean de, 55.
Villon, (François de Moncorbier), 459.
Viollet-le-Duc, Eugène, 458.
Viotti, Giovanni Battista, 210.
Virdung, Sebastián, 460.
Virella Casañes, F., 35 *n.* 24.
Virgilio, 38, 294 *n.* 13.
Vischer, Friedrich Theodor, 249, 250, 435.
Vivaldi, Antonio, 208, 209.
Vivanco, Sebastián, 36 *n.* 30.
Vives, Amadeo, 412, 415 *n.* 36.
Vlaminck, Maurice, 454 *n.* 2.
Vogl, Cunegunda, 94, 96, 97.
Vogl, Michael, 168.
Vogler, Georg Joseph, 79, 178, 219 *n.* 5, 224, 235.
Vogt, K., 268.
Volbach, Fritz, 85 *n.* 1.
Volkmann, Robert, 328.
Volney, (Constantín-François Chasseboeuf), 40.
Voss, Paul, 159, 417.
Vossler, Karl, 7.
Vrieslander, Otto, 175 *n.* 11.

Wackenroeder, W. H., 268.
Wagner, (antepasados de), 232.
Wagner, (familia), 232.
Wagner, Gottlob Heinrich Adolf, 232 *n.* 237, 238.
Wagner, Heinrich Woldmar, 264.

Wagner, Karl Friedrich Wilhelm, 230,231 *s.*, 236.
Wagner, Kurt, 135 *n.* 2.
Wagner, Minna, 238, 240, 241, 264, 265, 276.
Wagner, Peter, 436.
Wagner, Richard (Wilhelm), 20, 44, 48, 49, 50 *n.* 7, 53, 61, 64, 67, 68, 70, 71, 72, 73 *n.* 12, *77–85*, 92, 101, 105, *107–110*, 116, 119, *123–126*, 163, 169, 170, 174 *n.* 4, 196, 217, 218, *225–260*, 261 *n.* 2, *262–272*, *274–300*, 306, 307, 309, 310, 311, 321, 324, 325, 326, 337, 339, 352, 362, 365, 367, 370 *n.* 7, 377, 379, *380–387*, 407, 413 *n.* 14, 423, 432, 433, 437, 441, 444, 447, 448, 449.
Wagner, Rosalía, 232, 233, 237, 238, 240.
Wagner, Siegfried, 281.
Wahn, Josef, 95.
Waldemar, Michel, 78.
Walton, William Turner, 428.
Walzel, Oscar, 161.
Ware Locke, A., 49 *n.* 1.
Wasielewsky, J. W. von, 135 *n.* 1, 137, 437.
Watershausen, H. W., 261 *n.* 3, 413 *n.* 2.
Weber, Dionys, 60, 159.
Weber, Franz, 60.
Weber, Karl María von, 23, 27, 28, 42, 43, 44, 54, 63, 76, 79, 81, 85, 96, 97, 100, 104, 107, 116, 118, 135 *n.* 4, 139, 140, *144–148*, 159, 168, 169, 173, 175 *n.* 19, *178–181*, 194, 198, 212, 213, 216, 219 *n.* 5, *222–228*, 232, 234, 235, 237, 241, *245–253*, 257, 271, 311, 314, 382, 417, 433, 451.
Weber, Max, 435.
Webern Anton, 451.
Wedel, (seudónimo), 250.
Weigl, Joseph, 28, 95, 159, 223, 228.
Weingartner, Félix, 108, 112 *n.* 17, 299.
Weinlig, Theodore, 119, 238.
Weinstock, Herbert, 373.
Weismann, Julius, 328.
Weiss, Franz, 60.
Weissheimer, W., 298.
Weissmann, Adolf, 138, 220, 417, 438.
Wellek, Bronislav, 373.
Wellesz, Egon, 436.
Werfel, Franz, 415.
Werner, Theodor, 436.
Werner, Zacharias, 96, 167.
Wessendonk, (matrimonio), 268, 275, 276, 277, 278, 279, 289.
Westerby, H., 73 *n.* 13.
Westerman, Gerhart, 219 *n.* 3.
Widmann, V., 340.
Wieck, Friedrich, 117, 119, 139, 237.
Wieland, Christoph Martín, 161.
Willeby, Charles, 138.
Wilmotte, Maurice, 299.
Wilson, Th. J., 320.
Winter, Peter, 159, 178, 219 *n.* 5, 228.
Winterberg, 205.
Wirmbs, (grabador), 21, 25.
Witteczek, Joseph, 96.
Wodehouse, Edmond, 175 *n.* 11.
Wodzinsky, (conde de), 130, 138.
Woefl, Joseph, 219 *n.* 4.
Wolf, Hugo, 161, 185, 227, 282, 294 *n.* 11, 326, 386, 427, 433.
Wolf, Johannes, 436, 439.
Wolf-Ferrari, Ermanno, 386.
Wolzogen, Hans von, 252, 298, 299, 300.
Wooldridge, H. E., 437.
Woolner, Thomas, 267.
Wordsworth, William, 18.
Worzischek, J. H., 178, 218 *n.* 1.
Wotton, T. S., 49 *n.* 1.
Woycieckowski, Titus, 130.
Wyzewa, Theodor de, 299, 437.

Ximénez, Nicolás, 464.

Yafil, M. F. N., 196, 363.
Yakovlov, 372.
Yanguas, Hernando de, 459.
Yasser, Joseph, 436.
Young, Edward, 18, 33 *n.* 2.
Yusupof, príncipe, 347.

Zabala, Cleto, 407.
Zaremba, Nicolás, 359.
Zarlino, Gioseffo, 430, 431.
Zelenski, Wladislaw, 130.
Zelter, Karl Friedrich, 46, 67, 100, 103, 104, 106, 116, 132, 144, 148, 159, 163, 164, 165, 167, 169, 304.
Zichy, Michel, 70.
Zielenski, Mikolaj, 128, 129.
Zilcher, Hermann, 328.
Zimmermann, Pierre Joseph, 179, 330.

Zingarelli, Nicola Antonio, 392.
Zola, Emile, 424, 433.
Zorrilla, José, 15, 16, 19, 229, 426.
Zozaya, Antonio, 111. *n.* 8.
Zubiaurre, Valentín, 407.
Zuccalmaglio, Anton Wilhelm Florentin von, 119, 250.
Zumsteeg, Johann Rudolph, 163, 164, 165, 167.
Zywny, Adalberto, 131, 178, 190.

INDICE GENERAL

Octava Parte: EL SIGLO XIX, 1830-1860 (Continuación)

Página

Capítulo II: El Romanticismo español. Sus caracteres frente a los de otros países. Influjo de las literaturas extranjeras. Predominio de la literatura francesa. La amnistía a los liberales emigrados, en 1832. Importancia de su retorno a España en el movimiento romántico. La primera literatura romántica alemana en España. Los emigrados españoles en Londres. El teatro francés. La novela inglesa. La poesía italiana. La ópera romántica. Manuel García y su popularismo. La generación romántica. Rivas. Espronceda. Zorrilla. García en América. Huerta y Caturla. La canción popular. Primeros músicos del tiempo romántico en España. Sors. Arriaga. Nicolás Ledesma. El grupo de Levante: Gomis, Carnicer, Saldoni. Rodríguez de Ledesma y el romanticismo alemán. El piano. Pedro Albéniz. Santiago de Masarnáu. Masarnáu en París. Los hijos de los emigrados. Asensio. Aguilar. Salvador Daniel. La Historia. Don Hilarión Eslava. Predominio del italianismo operístico. García Gutiérrez y Francisco Porcell. 11

Capítulo III: Héctor Berlioz. La provincia francesa después de la Revolución. La educación musical de Berlioz. El aire de París. Lecturas románticas. Berlioz en París. Primeras composiciones. Lesueur. Sus teorías. Berlioz, crítico de oficio. Antirrossinismo. La Misa en Saint Roch. Weber y "Der Freischütz". Primeros fracasos. Idea de una "tragedia-drama lírico". La muerte de Weber y de Beethoven. Shakespeare en París. Miss Smithson. Las sinfonías de Beethoven en la orquesta de Habeneck. Goethe, Zelter y las "Escenas de Fausto". Berlioz, jefe de escuela. Meyerbeer. Simon Mayr y la ópera histórica. "Guillermo Tell", fin de una época. La "Gran Opera francesa". De "Roberto el Diablo" a "La Africana". La ópera romántica italiana para la voz. Decadencia de sus caracteres dramáticos. Transformación del teatro lírico con Berlioz y Wagner. 37

Capítulo IV: El París musical de 1830. Sincronismo de la producción musical de esta época. Principales focos de actividad. Alemania. Los salones del París romántico. Abundancia de figuras célebres. Música. Literatura. Pintura. El teatro a la moda. Auge del virtuosismo. La llegada de Liszt a París. Infancia y adolescencia. Liszt, absorbido por el medio francés. La época del virtuosismo trascendente. Madame d'Agoult. Años de Peregrinación. Composiciones revolucionarias. Viajes a la Europa Central. La época de Weimar. Su fecundidad. Berlioz en Weimar. Berlioz después de la "Fantástica". Italia. Neurastenia y excesos. La sinfonía dramática sobre "Romeo y Julieta". Obras de este período. El teatro de Wagner se interpone. "Los Troyanos". Rusia. Muerte de Berlioz. Los Poemas sinfónicos de Liszt. La idea poética. El gran

período de Liszt como compositor orquestal. Berlioz y Wagner frente a los Poemas sinfónicos. Las obras de inspiración religiosa. Muerte de Liszt. 51

Capítulo V: El legado beethoveniano en Berlioz. Herencia espiritual, ante todo. El caudal dramático de la escena incorporado a la sinfonía. Motivo de reminiscencia, idea fija, motivo conductor. El gesto como motivo. La plástica del motivo, basada en el instrumento. La Sinfonía Fantástica como punto de arranque de la orquestación moderna. Desarrollo de la técnica instrumental. Válvulas y pistones en las trompas. La orquesta moderna y el arte de dirigir. Efectos nuevos. Intensificación en los matices. La ilusión de las grandes masas en Berlioz. Potencia y delicadeza de su orquestación. Meyerbeer. Su orquesta de ópera. La busca del efecto. Liszt. La ayuda de Raff. Su tratamiento de la idea fija. Sugestión del piano en la orquestación de Liszt. El timbre instrumental al servicio del color armónico. La originalidad orquestal, vinculada a la de las ideas. La dislocación instrumental del motivo. Valor instrumental de la voz humana, en Wagner. Patetismo del timbre vocal. Seguridad de la técnica en Wagner. La orquesta romántica como "organismo sinfónico". Cambio de equilibrio orquestal en Wagner. Tratamiento del metal. Nuevos instrumentos. Distinto plan orquestal según el carácter de la obra. Indole armónica del motivo wagneriano. Su adecuación al desarrollo sinfónico. Drama-sinfonía y Sinfonía-drama. 75

Capítulo VI: Florecimiento y apogeo del Romanticismo musical en los países germánicos. El Romanticismo en el Sur: Viena. En el Norte: Berlín. En el centro: Zwickau. Franz Schubert y la "época Biedermeier". La burguesía vienesa. La infancia de Schubert. Músicos, poetas y pintores. Los salones. Las danzas populares en el salón. Primeras obras de Schubert. El lied romántico y las páginas breves para piano. Obras de madurez. La muerte de Beethoven y la de Schubert. Félix Mendelssohn. Prusia y el Imperio. Apoliticismo de la burguesía vienesa y de la alemana. Patriotismo político en los intelectuales prusianos. Napoleón y Federico Guillermo III. Desvinculación de Mendelssohn con el ambiente político. Su clasicismo. Zelter. Su "descubrimiento" de J. S. Bach. Internacionalismo de su carácter y de su música. Las familias Mendel, Mendelssohn y Bartholdy. Educación refinada de Félix Mendelssohn-Bartholdy. Su hermana Fanny. París: Madame Bigot. Piano, violín, composición, letras, dibujo. Goethe. Mendelssohn en París. Desdén de los franceses por la música alemana. Londres. Sinfonías y overturas. Roma. Encuentro con Berlioz. Leipzig. Los conciertos de la Gewandhaus. El arte de dirigir. Mendelssohn en Berlín. Clasicismo convencional. Ambiente burocrático. Retorno a Leipzig. Berlioz en Leipzig. Sus modernismos orquestales. El Conservatorio. Ultimo viaje de Mendelssohn a Londres. Los grandes Oratorios. 89

Capítulo VII: Difusión del Romanticismo por el interior de Alemania. Baviera. Sajonia. Jean Paul Richter en Bayreuth. Su influencia sobre la juventud de Schumann. La pequeña burguesía de Zwickau. Educación literaria de Schumann. Estudios musicales. Schumann en Leipzig. H. L. Dorn. Estudios de Derecho. Heine. F. Wieck. El profesor A. F. Thibaut. Primeras obras para piano. Viaje a Italia. Schumann, crítico. La "Neue Zeitschrift fuer Musik". David contra los Filisteos. Los "Davidsbundler". El ideal romántico y la realidad. Weltschmerz. Entusiasmo y decepción. Idilio e ironía. Desdoblamiento de la persona-

lidad. Florestan y Eusebius. La gloria oficial. Limitaciones de Schumann. Mal éxito inicial. Viaje a Rusia. Primeros trastornos mentales. Instalación en Dresde. Las Sinfonías y las obras grandes. Brahms. Intento de suicidio de Schumann. Federico Chopin. La "pobre Polonia". Nacionalismo político y sentimental. Antecedentes musicales de Polonia. Compositores de música polifónica en el siglo XVII. Oginski. Kamienski y la ópera nacional. Joseph Elsner. Moniuszko. Los progenitores de Chopin. Su origen francés y polaco. El piano familiar. Adalbert Zywny. La música popular en las primeras obras de Chopin. Viajes a Berlín y Viena. Virtuosismo. Conciertos por la Europa Central. 1831: Llegada a París. Los salones. George Sand. Tuberculosis. Un invierno en Mallorca. 1848: Londres. Jenny Lind. Escocia. Retorno a París. Muerte de Chopin. 113

Capítulo VIII: LOS GENEROS. SINFONÍA Y OVERTURA. La sinfonía de Beethoven entre sus contemporáneos. La Sinfonía como forma y la Sinfonía poética. Spohr. Schubert. Forma y orquestación en sus sinfonías. La Sinfonía en Do. Mendelssohn. La influencia de Spohr. Su concepto de la dirección de la orquesta. Estructura de sus sinfonías. Su color pintoresco. La Overtura de concierto. Perfección de escritura. Carácter "no problemático" de Mendelssohn y carácter "problemático" de Schumann. Las sinfonías de Schumann. La Sinfonía op. 120, precursora de Brahms. Esfuerzo por la precisión en la forma. Carácter sinfónico de los motivos. Su orquestación. LA MÚSICA DE CÁMARA. La música de cámara romántica respecto a la de Beethoven. Cuartetos de Schubert. Otras obras. Su sistema tonal. Roberto Schumann. Obras con piano o sin él. Tríos. Cuartetos. El Quinteto Op. 44. Su novedad. Forma y relaciones tonales. Música de cámara en pequeñas formas. Félix Mendelssohn. Obras tempranas. Cuartetos y tríos. EL LIED. Orígenes populares del lied alemán. Compositores en estilo popular. Sentido nacional. El lied en los poetas prerrománticos. Nuevos matices. El lied y otras formas vocales en Beethoven. Schubert. El lied de arte en la sociedad vienesa. La balada. Sus creadores. La balada en Schubert. La romanza. Epocas del lied de Schubert. Sus poetas y canciones acompañadas con guitarra. Weber. El lied en Spohr. Lieder y canciones a varias voces de Mendelssohn. Meyerbeer. Las páginas vocales menores de Berlioz. Schumann. El nuevo lied alemán. Los ciclos. Su música para los poetas románticos. Composiciones de Clara Schumann. 139

Capítulo IX: EL PIANO. Piano poético y piano virtuosista. Salón privado y recital. Compositores menores de comienzos del XIX. El "concerto" y los géneros de salón. El espíritu romántico en el pianismo "de género". Weber. Schubert. Las piezas pequeñas y las Sonatas. Mendelssohn. Música y poesía en Roberto Schumann. Obras breves. La Fantasía en Do. El motivo. La composición poética de Jean Paul. Su influjo sobre Schumann. Géneros en su música para piano. Ausencia de Beethoven. Debilidad de construcción en las obras mayores. Intensidad expresiva. Chopin. Popularismo. Períodos en la producción de Chopin. Viajes. Predilecciones italianas. Chopin en París. Polonesas. Mazurkas. Nocturnos. Preludios. Scherzos. Impromptus. Los Estudios. El "trait". Los Concertos. Fantasías y Baladas. Las Sonatas. Espíritu y sentido de la disonancia y de la tonalidad. Franz Liszt. Piezas "di bravura". Páginas poéticas. Los Estudios en sus diversas etapas. Inspiración poética visual. La gran forma en Liszt. La Sonata en si menor. EL VIRTUOSISMO. Progreso técnico

del instrumento. El Concerto como resultado. Sentido de "concerto" como pieza concertada o como pieza brillante. El Concerto barroco y el romántico. Auge del virtuosismo. Los grandes virtuosos del piano y del violín. Paganini. Decadencia del virtuosismo. LAS GRANDES FORMAS SINFÓNICO-CORALES. Su carácter de excepción en el período romántico. Cantatas y Oratorios de Beethoven y Schubert. Weber y Mendelssohn. Los grandes oratorios de Mendelssohn. Misas y Cantatas de Berlioz. Schumann. De las "Escenas de Fausto" al "Paraíso y la Peri". Liszt. La "Leyenda de Santa Isabel". El "Christus". 177

Capítulo X: El teatro popular-nacional en la Alemania romántica. Continuidad del género "ópera comique"-"singspiel". Modelos franceses. Españolismo pintoresco. La balada alemana. El elemento sobrenatural. La transición. Benda. Spohr. Weber y el "Freischütz". Marschner. Lortzing. Nicolai. Conradin Kreutzer. Flotow. Richard Wagner. El músico al servicio del poeta. Nacimiento de Wagner. La batalla de Leipzig. Discusión sobre la posible ascendencia de Wagner. Discusión sobre la paternidad de Wagner. Las familias Wagner y Geyer. Luis Geyer, actor y escritor dramático. Profesión teatral en la nueva familia Wagner. Infancia teatral de Ricardo Wagner. Sus primeros estudios. Influencia de su tío Adolfo Wagner. Estado precario de las orquestas alemanas en las primeras décadas del siglo. El teatro lírico y sus limitaciones. El "Lohengrin" de Goerres, en 1813. Coetáneos de Wagner. Principales sucesos de la primera etapa romántica. Lecturas de Wagner. Richard Geyer pasa a ser Richard Wagner. Leipzig. Weinlig. Primeros ensayos de composición sinfónica y teatral. Guillermina Schoeder Devrient en "Los Puritanos". Wagner italianizante. Repercusión en Alemania del movimiento francés de 1830. Libretos. Wagner, director de óperas. Minna Planer. "Rienzi". París. Angustias parisienses. "El Buque Fantasma". "Tannhäuser". Entusiasmo por Meyerbeer y frialdad posterior. Inquietud política en Alemania. 1848. Bismarck. Ascenso de Alemania como nación. Necesidad de grandes hombres. Repercusiones políticas en "El Anillo del Nibelungo". Modelos de las primeras obras literarias de Wagner. Primeros modelos operísticos. Friedrich Theodor Vischer y su idea de una nueva ópera alemana. "Lohengrin". La leyenda, preferible a la historia. Leyendas medievales. Erudición y evocación de las leyendas nórdicas. Leyendas alemanas. La voz, entendida como representación del carácter dramático. Transformación del sistema de canto. El motivo conductor en Wagner. Antagonismos. Nuevo concepto de la dirección orquestal. Su pugna con los músicos de Leipzig. Nuevo idioma expresivo y estilístico en Wagner. Valor de la armonía, del timbre vocal y de la orquesta. "Lohengrin" cierra la primera época en la producción wagneriana. Hacia la música del futuro. 227

Capítulo XI: El segundo período en la obra de Wagner. El año 1849 en Dresde. Intervención de Wagner en la revolución. Roeckel. Bakunin. Exilio de Wagner. Zurich. "La obra de arte del futuro". El mito nibelúngico. La tetralogía sobre "El Anillo del Nibelungo". Literatura y música contemporáneas. "Opera y Drama". Las etapas de la creación de "El Anillo". Sinfonía-drama y drama-sinfonía. La música como expresión de lo "puramente humano". Sentido cósmico de la armonía, en el acorde. El "motivo". La voz humana y la orquesta. "Tristan und Isolde". "Tannhäuser" en París. Amnistía. Viajes. Deudas. La coronación de Luis II de Baviera. Wagner en Munich. Proyecto

de un teatro wagneriano. Hans de Bülow y Cósima Liszt. "Los Maestros Cantores de Nuremberg". Aparece Hanslick. Su primer wagnerismo y hostilidad posterior. Reacción contra la "música del futuro". La guerra franco-prusiana. Extensión del "wagnerismo". Bayreuth. La colina sagrada. Tercer período. Terminación de la Tetralogía. El teatro wagneriano de Bayreuth. "Parsifal". La muerte en Venecia. "Parsifal" cierra el ciclo comenzado en "Tannhäuser". La psicología de los tipos wagnerianos. Su música adecuada. Los escritos estéticos y filosóficos de Wagner. "La melodía infinita". La contemplación estática. "Arte y Religión". Audición visual y visión auditiva. Arte y sacerdocio. Misión del artista. El "festival escénico". Wahnfried. El conde de Gobineau. Sus teorías, terjiversadas. La defección de Nietzsche. Sentido humano de la consonancia y de la disonancia. Tonalidad y cromatismo. Sus límites, por el momento. El arte de Wagner en el cincuentenario de su muerte. Permanencia de sus valores musicales y desvanecimiento de sus teorías estéticas. Su ilusión de una síntesis de las artes. Suma y no fusión. Sentido nacional del arte wagneriano. Rumbos del teatro nacional. 283

NOVENA PARTE: POST-ROMANTICISMO (1860-1890)
La nueva época.
1920

Capítulo I: El Romanticismo cierrra su curva. Síntomas de retroceso. Eclecticismo. El joven Brahms y los músicos del Conservatorio de Leipzig. El grupo de Weimar. Antagonismo entre ambos. Joachim como elemento disyuntivo. El "manifiesto" de 1860. Ataques al grupo de Leipzig y al de Weimar. Brahms en 1860. El resurgimiento de la música de cámara en Londres, París y Berlín. Los últimos cuartetos de Beethoven. Brahms. Su época de "Sturm und Drang". Su música para piano. Las primeras sonatas. Su carácter romántico. Ascendencia nórdica de Brahms. Poetas alemanes contemporáneos de Brahms. La música para piano posterior, en Brahms. Tendencia progresiva hacia la abstracción en el motivo. Renuncia a la expresión y al color en las obras sinfónicas. Su concepto instrumental. Expresivismo de las sonatas para violín y piano. La sombra de Beethoven. Gestación de las Sinfonías. Las tres BBB. Las épocas en la creación de Brahms. Leipzig. Detmold. Viena. Las grandes obras. Los lieder. Antón Bruckner. Primeras enseñanzas. Su inclinación hacia la improvisación en el órgano. Sugestión de la armonía del acorde. Melodismo disuelto. La influencia wagneriana. Brahms frente a Bruckner. La vuelta a la forma o la disolución de la forma. Hanslick. Una nueva etapa sinfónica. El neo-sinfónico vienés. Partidarios de Bruckner. Características de sus sinfonías. La generación posterior en los países germánicos. Bélgica, país romántico. César Augusto Franck y sus contemporáneos. Franck en París. Reicha. El Conservatorio. Primeras obras de Franck. Organista y profesor. El neo-sinfonismo de Franck. Su entronque con la gran tradición beethoveniana. Frialdad de sus contemporáneos. Fundamento y características del arte de Franck. La evolución de la técnica tonal. Fuga, Variación y proceso cíclico en los motivos. La "Schola Cantorum". Discípulos de Franck y continuadores. La nueva generación en Francia y en Bélgica. 303

Capítulo II: Los movimientos nacionalistas. Lo nacional y lo nacionalista. Su sentido político. Caracteres nacionales utilizados en la política nacionalista. El teatro. Fusión de caracteres nacionales. Los pueblos de culturas autóctonas. Pueblos de culturas recientes. La ópera nacional polaca. Elementos pintorescos en el teatro lírico ruso. Su injerto en el teatro de importación. Vertovsky y Cavos. Glinka. Primeras óperas. Glinka en Francia y en España. El canto nacional romántico. El "cuadro de género" oriental. Liszt y Berlioz en Rusia. Balakiref. Los críticos: Serof y Stasof. La nueva escuela rusa de Música. Los "cinco". La generación de 1860. Su carácter liberal y nacionalista. El arquitecto Hartmann. Oulibichef. El color oriental en Balakiref. César Cui. Su extracción francesa. Sus óperas cómicas. Borodin. El "gran color". "Igor". Mussorgsky. Influjo del canto de la iglesia rusa. "Boris Godunof". Música poemática de color exótico. Música para canto. La sensibilidad armónica de Mussorgsky. Peter Ilitch Tchaikowsky. Orientalismo de Mussorsgsky y occidentalismo de Tchaikowsky. Operas de Tchaikowsky. Obras sinfónicas y poemáticas. La significación de Tchaikowsky en el sinfonismo post-romántico. Rimsky-Korsakof. Intensificación de sus estudios técnicos. Operas y poemas. Orientalismo de fórmula. Su orquestación. Hacia el nuevo siglo. Smetana y el nacionalismo bohemio. La revolución de 1848. Protección de Liszt. Smetana en Gotemburgo. Obras románticas. El teatro nacional en Praga. Regreso de Smetana. Operas nacionalistas. Obras menores. Antonín Dvorak. Música vocal. Primeras óperas. Obras sinfónicas. Dvorak en los Estados Unidos. La música de los negros americanos. Leos Janacek. La música religiosa en Checoeslovaquia. Pavel Krizkovsky. Operas y obras vocales de Janacek. 342

Capítulo III: Giuseppe Verdi. Su italianismo radical. Músico de oficio. La ópera en su tiempo. Carácter de sus primeras obras. El *Risorgimento*. Verdi como símbolo. Romanticismo en declive. Libretos franceses y españoles. Operas de la madurez de Verdi. Sus obras postreras. El arte de Verdi. Carácter de sus personajes. Canto. Orquesta. La supuesta influencia de Wagner sobre Verdi. "Otello" y "Falstaff". Arrigo Boito, poeta, libretista y músico. "Mefistófeles". Su primera versión. Vehemencias románticas. Contemporáneos de Boito. La promoción posterior. El "verismo". G. Puccini. La ópera comercial. Francia después de Berlioz. Feliciano David. Su exotismo y sus consecuencias. Gounod. Operistas menores. La generación de Saint-Saëns, Delibes y Bizet. La "Société Nationale". "Samson et Dalila". Obras sinfónicas de Saint-Saëns. Lalo y el popularismo de segunda mano. "Carmen". Jules Massenet. Sus heroínas. La "Louise" de Charpentier. La última etapa de la ópera cómica. Auber. Halévy. La opereta y la ópera bufa. Offenbach. Hervé. Audran. La opereta en Viena. Suppé. Johann Strauss. La opereta en Inglaterra. Litolff. Sullivan. La zarzuela española al mediar el siglo XIX. Su modelo en la ópera cómica francesa. Adaptaciones. La polémica sobre la "ópera española". El Conservatorio de María Cristina. Rossini en Madrid. La primera zarzuela. Hernando a su regreso de París. Oudrid. Gaztambide. Arrieta y Barbieri. La música sinfónica. La Sociedad de Conciertos. Sinfonías y cuadros de género. Miguel Marqués. Felipe Pedrell. Obras líricas. La Musicología en España. Eslava, Riaño, Morphy, Barbieri. Antologías de Pedrell. Su doctrina folklórica e histórica. Tomás Bretón. Zarzuela y Opera. Ruperto Chapí. El madrileñismo de Chueca. Caballero, Jiménez, Vives. Música orquestal y de cámara. 375

Capítulo IV: Las postrimerías del Romanticismo. Sus transformaciones y derivaciones. Lo "ideal" como neoclasicismo. Lo "real" como positivismo. Ciencia y Poesía. El Parnaso. Charles Baudelaire. Paul Verlaine. Su "Arte Poética". El Impresionismo. Claude Debussy. El Naturalismo. Zola y la ópera naturalista. Eclecticismo en el Romanticismo español. Los pseudo-clasicistas. El folklorismo musical en España al terminar el período romántico. La generación post-romántica en España y Portugal. La revolución de 1868. Galdós. Revolución y restauración. La generación de 1898. La gran música, ausente. Olmeda y Pedrell. El teatro post-romántico en Alemania. Post-romanticismo y eclecticismo en Inglaterra y los Países Escandinavos. La última promoción rusa. Su eclecticismo sinfonista. Italia, Francia. Las últimas promociones. Historia y Crítica en el siglo XIX. Sus antecedentes en la época barroca hasta el Romanticismo. Musicología y Musicografía. Alemania. Francia. Inglaterra. La crítica moderna desde Hanslick. La Ciencia. Acústica y Fisiología. La Historia antigua. Cuerpos de musicólogos actuales. Las grandes biografías. 419

Capítulo V: La crisis de la orquesta romántica y de la orquesta pintoresco-nacionalista. El poematismo sinfónico post-romántico en Alemania. R. Strauss. Su teatro como resultado. Consecuencias del teatro francés en la música francesa post-romántica. Influjo de la orquesta rusa. El impresionismo pictórico y su paralelo en el musical. Puntillismo del color, de la armonía y de la orquestación. Brevedad de la etapa impresionista. El post-impresionismo. El cromatismo post-wagneriano. Cromatismo alemán frente a impresionismo francés. Impresionismo de la disonancia e impresionismo de la tonalidad. Refracción del acorde. Disolución de la Tonalidad. La tercera dimensión en la pintura. La Atonalidad. El Expresionismo vienés. Su genealogía romántica. El sonido como materia de textura. La idea de una sinfonía sintética en Bruckner. La gran masa como elemento de expresión. El eclecticismo de Mahler. Lo grande como extensión y volumen. La orquesta de Mahler. Su poematismo. La voz humana en la sinfonía. Las grandes oposiciones dinámicas. Busca de efectos. La orquesta sinfónica se convierte en orquesta pintoresca. La orquesta de Franck y la de Reger. La fuerza del motivo, en Strauss. Su entronque con Berlioz, Liszt y Wagner. Su orquesta. Poemas y sinfonías. Hipertrofia de sus sinfonías. El teatro. Apogeo del arte de Strauss. La división del color instrumental. La orquesta de los impresionistas. Debussy. Ravel. El divisionismo en su último extremo. El teatro impresionista. Disonancia y color instrumental. Selección y refinamiento. Yuxtaposición frente a empaste. El color puro. Procedimientos eliminatorios. La orquesta de "Pelléas et Mélisande" y la de "Ariane et Barbe-Bleu". Luminosidad y transparencia en los timbres correspondientes a las armonías. Sugestiones modales y exóticas. La orquesta de los expresionistas vieneses. Schoenberg. Berg. Webern. Minuciosidad y prolijidad. Disgregación del complejo orquestal. Agotamiento del Impresionismo y del Expresionismo. Intentos en América. América como imperio del eclecticismo. Ansiedad por revivir las tradiciones locales. La falta de un teatro popular. No hay arte nacional sin teatro popular. Extensión del cinematógrafo. Las condiciones económicas y sociales. La Música, arte anti-económico. Peligro de asfixia. Remedios precarios en el mecenazgo. La radiofusión. Organización comercial de la Música. Necesidad de una vigilancia de la Cultura. Principio de la conservación del Espíritu. 441

ÍNDICE DE MATERIAS. 469

ÍNDICE DE NOMBRES CITADOS. 481

ÍNDICE GENERAL. 507

FIN DEL VOLUMEN IV

CORRECCIONES Y ERRATAS MAS IMPORTANTES

Volumen I

Página 257	nota 8		De los versos que se citan, solamente corresponde a la nota 8 el del Arcipreste de Hita (E. 1001, *Sé fazer el altibaxo).* Los restantes, del *Libro de Apolonio,* corresponden a la nota 40.

Volumen III

Página 41	línea 8	Léase:	conjugadas: nos hemos
136	22		Carlos Felipe
344	22		Sustitúyase el ejemplo musical por este otro:



522	13	Turner, Joseph Mallord William, 65 *s.*, 405.
522	14	Turner, W. J., 382.

Volumen IV

28	9	Paër
30	36	Arago
30	34	Moscheles
36	2	Pedraja
36	6	Robledo
41	4	Rue Sainte-Anne
43	10	Augustin de Pons
44	24	va a haber
47	20	se secaban
51	26	prefiere: el "lied"
62	39	epigrama
63	26	Wittgenstein
67	27	años antes,
67	31	fueran otorgadas
69	10	Byron, pero no la
76	27	Rakoczy
81	32	tienen una
90	11	*Fidelio,*

93	9	fueran
95	12	Rieder,
96	15	Teltscher
98	7	Teltscher
102	1	Carosfeld
109	15	Böckl
111	34	¡Admire
118	28	de la *Neue*
121	22	importante reivindicar
126	29	Ahora, el
143	34	en Do,
151	última	dedicados
153	2	que la que
153	19	en el Quinteto
153	penúltima	se trueca en
154	18	W. H.
159	25	J. André
160	37	*Des*
168	6	del estro
173	28	BUECKEN
199	20	Vincent
203	32	*Le mal*
218	20	Gehring,
219	2	*Musik*
219	13	con coros;
220	35	*peria".*
222	4	Gaveaux
223	32	*Die*
231	penúltima	Burrell
237	28	Kreuzschüle
238	37	amigo juvenil de Wagner, hijo del amigo del tío
239	33	Car-
245	38	Bernard
255	31	Tichatscheck,
258	3	un inmenso
267	37	Heine, que
268	7	*gables.*
269	15	Andersen
279	8	*Vom*
288	penúltima	cantores de gestas
298	40	LICHTENBERGER
301	epígrafe:	1860 - 1890 1920
304	1	caracterizó a esas
311	16	antediluvianos.
320	35	vacación
326	38	de Bruckner procede
371	30	Nedbal
381	40	parezca evi-
Las pp. 388 y 389		van numeradas por error como 288 y 289

Volumen III. Página 474, línea 5, debe leerse: el mismo tipo de instrumento.

406	31	ven que
406	31	en *La*, y
407	2	*Tasso*),
412	8	en los Valverde, padre e hijo,
423	1	estimulando con sus
424	23	Huysmans
426	38	Carvalho
427	28	Hofmannsthal
428	25	inmediatos:
435	22	*medii aevi*
436	15	*der*
436	23	Bukofzer,
437	32	Prado.
438	29	PEÑA
451	penúltima	climax"
457	9	Lorenzo
458	23	Oneyda
460	4	el cobro
461	21	W. E. Hill.

Y pues es antigua querella y visitada de largos tiempos, no quiero maravillarme si esta presente obra ha sido instrumento de lid o contienda a sus lectores para ponerlos en diferencias, dando cada uno una sentencia sobre ella a sabor de su voluntad. Unos decían que era prolija, otros breve, otros agradable, otros obscura; de manera que cortarla a medida de tantas y diferentes condiciones a sólo Dios pertenece.—(F. de R.)

Este libro se acabó de imprimir en Gráfica Panamericana, S. de R. L., Pánuco, 63, México, D. F., el día 25 de noviembre de 1945. Se emplearon tipos Caledonia de 10:12 y 8:10. Estuvo al cuidado del autor.