

Es una personalidad aislada, acabamos de decir, y, en efecto, sería difícil asignar tal ó cual escuela al músico lo mismo que al poeta, que lo fué tanto como músico. Las analogías de Cornelius con Weber y con Marschner, muy notorias con éste, desconciertan al crítico más sagaz; y á esto añádase que, á lo mejor, le encuentra uno cierto parentesco con Mozart, que parece haber sido discípulo de Wagner y, á la vez, émulo de Schumann.

Y, sin embargo, á pesar de esas analogías y similitudes con maestros de estilos tan distintos, Cornelius, no puede dudarse que tiene una nota personal reflejada por su obra, en la que se concentran el carácter, las aspiraciones y la vida del individuo. Si el estilo es el hombre, la obra de arte de Cornelius es la expresión sintética de lo que ha pensado, sentido y soñado en su breve existencia (1824-1874).

En su familia se rendía un verdadero culto al arte: en ella tuvo un ilustre representante, el gran pintor Peter Cornelius, considerado como el « segundo Miguel Ángel de la pintura », primo (llamado siempre tío), y padrino del compositor. Su padre y su madre fueron actores; abandonaron el palco escénico para dedicarse, exclusivamente, á la educación de sus seis hijos. Peter era el cuarto, y en edad infantil pisó las tablas. De ahí que entre su padre, que quería dedicarle á la carrera dramática, y él, que quería ser compositor, los dos polos de su porvenir girasen entre la declamación y la música. Ambas inclinaciones influyeron, grandemente, en su futura carrera. Declamando los *lieder* de Goethe, avivóse el oído del músico en el hecho de buscar armonías para cantarlos. « Cuando reflexiono

bien, » — escribía á su hermana Susana, — « me persuado de que todo lo he recibido de Goethe y de Mozart ».

La orquesta de Wiesbaden le admite como violín segundo *voluntario*. Entra al año siguiente en la de Maguncia, y asiste á una temporada de ópera alemana en Londres; el jovencito de diez y siete años emplea su tiempo familiarizándose con la lengua de Shakespeare y de Byron, visitando museos y bibliotecas, y asistiendo á los mejores conciertos. ¡Qué de nostalgias durante ese viaje! ¡Qué de expansiones y de proyectos en las cartas escritas á su familia!

De regreso á Alemania su nombre figura como actor de la compañía dramática que actúa en uno de los teatros de Wiesbaden. Á poco abandona, definitivamente, el teatro por la música, influido, quizá, por la acogida glacial con que recibió el público al joven actor, ó por la muerte de su padre, acaecida el año 1843, que tuvo por consecuencia colocar á Peter bajo la dirección de su primo el pintor, residente, entonces, en Berlín. Desde su llegada pónese bajo la dirección del maestro Dehn, y estudia la armonía. Despiértase, á la vez, y así de repente, el poeta delicadísimo, el lírico lleno de expansiones y de espontaneidades dignas de admirar. Llega Navidad, y envía á su madre sus dos primeros *lieder*, expresión de profundo sentimiento y de intimidad. Desilusionado ante el juicio que á Nicolai le merecieran su primeras composiciones, corrió á Dessau, determinado á seguir sus estudios con el maestro Schneider y, sobre todo, á ensayarse á marchar sin ayuda de mentores y de reglas que le desesperaban con sus eternas contradic-

ciones. Su amigo, el gran poeta Pablo Heyse, de quien puso en música varios delicadísimos *lieder*, estimuló sus intentos de independencia, y Cornelius, animado y lleno de entusiasmo, continuó resueltamente su camino. Los estímulos de Heyse fueron más eficaces, si cabe, cuando nuestro hombre se decide á consultar á Liszt, artista y hombre muy por encima de todas las pequeñeces y miserias de arte. Pocos días bastarán: irá á Weimar; oirá las obras de Wagner dirigidas por Liszt y... dicho y hecho. ¡ Con qué emoción llega á la casa de Liszt! ¡ Entra en otro mundo! ¡ Qué fascinación ejerce sobre el joven visitante la figura del maestro! Bueno y grande, como siempre, presta atención á sus trabajos, los examina á fondo y juzga, decisivamente, que las aptitudes de Cornelius se acentúan y se dirigen hacia la música religiosa. Liszt repite el consejo en carta escrita en francés, y fechada en septiembre de 1852: « Por la elevación de vuestras ideas, por la profundidad lo mismo que por la ternura de vuestros sentimientos, y por los estudios serios que habéis realizado, os juzgo llamado á sobresalir en el estilo religioso; asimilaos bien á Palestrina y Bach, y después dejad hablar á vuestro corazón. »

Esta hermosa carta sostendrá al compositor en medio de las luchas artísticas de su vida. No hay hombre sin hombre, reza uno de los evangelios chicos populares, y Cornelius, lleno de reconocimiento, ha encontrado á su hombre, y con Liszt, toda aquella pléyade de grandes artistas atraídos por la obra magna de cultura que ejerce en Weimar, Wagner, Bülow, Berlioz, Joaquim, Tausig, Raff, Köhler, Ritter, Bettina von Arnim, Feodor y Rosa von Milder; todos á

una estimulan á Cornelius que, afortunadamente, colocado en aquel ambiente favorable conserva intacta su personalidad. La soledad de las florestas de aquella deliciosa Turingia, enciende y favorece sus inspiraciones músico religiosas y, á la par, sus inclinaciones al lirismo. En aquel centro de paz y ventura, y de sanas impresiones de arte, brotan sus dos ciclos de *lieder*, los titulados *Pater* y *Dolor y consuelo*, y sus seis *Cantos de amor*, lastimosamente perdidos, dedicados á la princesa María Witgenstein, su amada de un día, amada con pasión secreta, contenida, y correspondida por la princesa, pero condenada de antemano por imposibilidad y convenciones sociales. Más exaltado, fué, si cabe, su amor por la hija del gran poeta Rückert, la bella María, la musa inspiradora de tantos poemas delicados. Le fué rehusada la mano, y ensombrecido su humor, no se desespera, antes bien, « ¡ Viva el arte! », exclama, y se consuela en el trabajo componiendo el *Barbero de Bagdad*, cuyo libreto « no tiene pies ni cabeza » — según opinan Liszt y la princesa Witgenstein, — y que el pobre músico reforma dos y tres veces hasta que, enteramente refundido, hállase dispuesto para comenzar á escribir la música. Mientras le distraen inspiraciones de momento, traducidas en poemas cortos y numerosos *lieder*, he aquí en qué dirección entiendo conducir su obra: « Querida Susa » — escribe á su hermana — « no te quepa duda de que yo he de ser un compositor de ópera. Algo así como un segundo Lortzing, pero, en todo caso, con factura más noble. Si la cosa sale bien, seré el primero en seguir con valor la ruta trazada por Wagner. La melodía, sin embargo, será más picante, más libre, más humo-

ristica, y en lo que concierne á la índole de mi texto, procuraré acercarme á Berlioz ».

Cuatro ó cinco colecciones de *lieder*, obras maestras de lirismo, poesía y música de Cornelius, termínanse á la par que la ópera. Llega, finalmente, mayo de 1858. La primera ópera de Cornelius, *El Barbero de Bagdad*, está lista y á punto de representarse, merced á la protección de Liszt, que la examina con gran atención. Su antipatía por el asunto es la misma. ¿Cómo le podían ser simpáticos á Liszt los asuntos cómicos? La música, sin embargo, le gusta sobremanera y asegura á la princesa Witgenstein que « Berlioz mismo podría envidiarle esa obra ».

Lleno de aquel noble ardor que siempre demostró Liszt en beneficio de los artistas contemporáneos que acudían á él, á su magnanimidad y desinterés, puso manos á la obra, ensayándola con paternal cariño, rectificando casi toda la instrumentación, y distribuyendo los papeles á los mejores individuos de la compañía. Los ensayos marchaban á pedir de boca: todo anunciaba un éxito extraordinario: Cornelius, lleno de tranquilidad y de espezanza, escribía á su familia *Ich bin ruhig*; pero el noble músico no se había acordado de los enemigos de Liszt, que aprovecharon aquella ocasión propicia para *manifestarse* cómo acogían la obra de un amigo y de un protegido del maestro. Á pesar del mérito de la obra y de la perfección en la interpretación, *El Barbero de Bagdad* fué brutalmente silbado y retirado de la escena.

## II

Sí, la miserable cábala de enemigos de Liszt, silbó brutalmente *El barbero de Bagdad*, y con más saña que la ópera en sí, al amigo y protegido del maestro.

La desolación del pobre Cornelius fué terrible. Su noble corazón se preocupa con hacer el elogio de sus intérpretes más que de llorar su propio infortunio. He aquí como describe él mismo la tormenta de aquella noche: « Ante tal oposición, hasta entonces sin precedentes en los anales de Weimar, reaccionó, de repente, y parte del público protestaba aplaudiendo contra tan rabiosos y obstinados silbidos... Esto, si enfriaba el ardor de los intérpretes, no influía desastrosamente, ni mucho menos, en la perfección de la representación. Al fin de la obra redobló la lucha durante diez minutos. El gran duque aplaudía sin parar; los silbidos arreciaban sin consideración. Aplaudía Liszt, aplaudía la orquesta en masa, y la señora von Milde, quieras no quieras, me arrastró á la escena... Mi botín de experiencias tristes se ha acrecentado desde aquella noche. Pronto me pondré á trabajar en una segunda obra... Todos los artistas han tomado mi partido con verdadero entusiasmo, y Liszt, siempre incomparable, unido á mí en cuerpo y alma. ¡ Que todos los que se interesen por mí enaltezcan la magnanimidad de ese portaestandarte de los tiempos nuevos! Todos los

artistas han hecho esfuerzos sobrehumanos en favor de mi obra. La señora von Milde estuvo divina en su papel de *Margiana*. ¡ No se borrará jamás de mi corazón su recuerdo ! »

¡ Este es el mejor retrato de cuerpo entero del buen Cornelius : ni una sola palabra despectiva para los promovedores de la cábala !. La consecuencia más importante de aquella noche fué la partida de Liszt del teatro de Weimar. « Habiéndose atrevido á tratar con tanta dureza á un artista presentado por él, no le quedaba otro recurso digno que abandonar la escena y la dirección, al Intendente general Dingelstedt », que no fué extraño á aquella manifestación. Y Cornelius explica la lucha entre Liszt y el Intendente, en dos palabras : « Liszt quiere hacer arte : Dingelstedt no se cura de arte sino de su persona ». Tal fué la lucha : y la víctima propiciatoria Cornelius.

Sin resquemores de ninguna especie ni herida alguna de amor propio, lleno de aliento, como Liszt, vuelve la espalda á Weimar : en su mente toma formas bien definidas el plan de su nueva ópera, de carácter heroico esta vez, *El Cid*, cuyos dos papeles principales destina á sus fieles amigos Teodoro y Rosa von Milde. Esto se desprende de una carta y de un bello poema que les envía desde Maguncia (1859), diciéndoles : « Salud á ti, *mio Cid*, ¡ Sé bienvenida, *Jimena* ! ».

Durante la breve estancia en Maguncia escribe 12 sonetos á *Su Dama* (Rosa von Milde), arregla algunos fragmentos de su ópera y se instala, luego, en Viena, decidido á escribir la música del *Cid*, otros temas de óperas que bullen en su mente y algunos *lieder* sobre textos de Hebbel y de Emilio Kuk, inspi-

rados por la amistad tan acendrada que siente por su futura *Jimena*. Á menudo experimenta las nostalgias que causa la soledad : entonces cree sentir muerta en su alma toda poesía, y pide « un rayo de sol que le caliente y su ópera nacerá, bañada de luz como una flor. »

El grande y bello impulso que desea, llega y lo encuentra en la estancia de algunos meses en Weimar, al lado de Liszt y los *von Milde* : allí se le aparece su Musa bienhechora, la hermosa pianista María Gartner, tierna y delicada artista que, todavía, no era la que había de llenar todo su corazón. Llueven, sin embargo, aquellas series de pequeños poemas de amor, agrupados en la edición de los *Poemas* bajo el título general de *María*.

Sigue trabajando en *El Cid*, hermanándose en una inspiración, poesía y música. De repente interrumpe su trabajo para hacer un estudio profundo del *Tristán é Iseo*, de Wagner, « que le llama » — según escribe — « y le atrae hacia las sublimes alturas sin desvanecerle », sintiéndose su *él* « más profundamente afirmado y convencido que antes ». Wagner, de paso por Viena, le estimula prometiéndole todo su apoyo. Toma parte activa en los ensayos preparatorios del *Tristán*, que no tardará en representarse en Viena, sin abandonar un momento á su nuevo Mentor. La ópera de Wagner no llegó á representarse, por entonces, en la capital de Austria. Pero ¿qué importa? Cornelius no ha perdido el tiempo : ha ganado la confianza del maestro y esto le envanece.

La partitura de *El Cid* está terminada en 1864 y lista para el teatro de Weimar. Wagner y Liszt han

prometido turnar para dirigir la obra. La dirección del teatro empezó por rechazar la partitura : sus amigos mismos, los futuros héroes de la obra, hallan la música extraña, en casos imposible de cantar, y tiemblan recordando el estreno de *El Barbero*. Cornelius, desconsolado, pero lleno de firmeza, reforma ciertos trozos de la ópera : insiste y vuelve á insistir, y la dirección del teatro cede. Cornelius es dichoso : su alma apasionada ha encontrado el asilo. María Gartner le ha olvidado; pero allí está Berta Jung, llamada á ser su *Beatrice* ideal : « Tú me lo has dado todo : un corazón de niño; la esperanza; una noble dirección de arte; la fe en Dios ». Todo le sonríe : en los ensayos la señora *von Milde* canta llena de admiración y de ardor, con acento patético que conmueve. Es el alma de la obra, y sobre todo de la primera representación triunfal, celebrada la noche del 22 de mayo de 1865. Después del éxito de *El Cid*, le atraen los asuntos épicos, sin sospechar siquiera la pujanza de evocación y de expresión que exigen tales asuntos. Él no es más que un puro y delicioso lírico, lo mismo en *El Cid* que en todo.

Durante este tiempo, Wagner, interesándose siempre por el amigo y camarada, le crea una posición en Munich en calidad de profesor de la Escuela Real, que le pondrá á cubierto de toda necesidad. El buen Cornelius vacila; la influencia inevitable é imponente del genio de Wagner, se ha dejado sentir en la terminación de *El Cid*: y ahora es el hombre, que, protegiéndole, se le impone. Sus cartas bien acusan esa lucha por su independencia moral y artística, que prefiere mil veces, á su independencia material. Cede ante los

consejos de los amigos y la familia, pero más que todo para crearse una situación que facilite y apesure su casamiento. Acepta y no sabe acomodar su vida á la enseñanza. Mientras da lección á sus alumnos busca el tema de su tercera partitura de ópera. Después de *El Cid* no puede dejar de empeñarse en un trabajo de alto vuelo. Á la vez acuden á su mente *Juana de Arco*, *Cardenio y Lucinda*, un *Don Juan*, de Tirso de Molina, *Inés de Castro*, *Rancé*, etc. Bien es de ver como le atraían los asuntos españoles. Pero la extraña y grandiosa poesía de los *Eddas*, que acaba de enviarle Wagner, le cautiva. « ¡ El bello y santo libro ! » — escribe á su prometida. — « Aquí, en esa cuna divina y refulgente de nuestra poesía, cabe su pura corriente, deposito mi cayado de peregrino, en la dichosa certidumbre de que he de aspirar una vida nueva ».

El relato de los amores de Gunlöd y de Odin, le seduce, y *Gunlöd* se titulará el poema de su tercera ópera, que queda terminado en abril de 1867. Su casamiento en septiembre del mismo año, y su cargo de profesor de armonía, retardan, durante algún tiempo, la composición musical. Queda terminado de ésta el primer acto, en 1870, y en esto había de quedar.

« El cargo de profesor me roe el corazón. Soy como un enterrado vivo », — escribía, — « condenado á ahogar en mi alma todo lo que ella siente. »

No se equivocaba. Al terminar el año escolar de 1874, fallecía en brazos de su aterrada amantísima esposa.

Buscaba constantemente la perfección de sus obras. El año de su muerte, reformaba, todavía, por cuarta ó quinta vez, *El barbero de Bagdad*. Retocaba siempre sus composiciones y consultaba á todos, á profesio-

nales lo mismo que á incompetentes; y esa calenturienta y obsesiva búsqueda de la perfección, excusa, y en ciertos modo justifica, los arreglos de que han sido objeto varias de sus composiciones, notoriamente *El barbero*, *El Cid*, y el único acto de *Gunlöd*, instrumentado por F. Mottl para facilitar su audición en Alemania y en París, donde fué cantada la gran escena del primer acto en el *concert Colonne* (1902). Aunque parezca raro en un lírico de tan altos vuelos, y en un colorista de gran imaginación, Cornelius no poseía el genio de la instrumentación. Á pesar de su profunda ciencia en la armonía, sus melodías, tan bellas, aparecen pobres y, en algunos casos, desgarradamente vestidas; y he aquí por qué, en medio de su gran admiración por Cornelius, Levi y Mottl resolvieron vestir regiamente sus partituras. Hermann Levi hizo por *El Cid*, que tenía necesidad de gran retoque instrumental, cuanto creyó necesario. Lo mismo quiso hacer Félix Mottl con *El barbero de Bagdad* de 1887, que andaba necesitado, más que *El Cid*, de todo un retoque en regla instrumental. Esa lección enmendada alcanzó, gracias al saber del *capellmeister*, grandes triunfos; no así la versión primitiva que, aunque más artística y más históricamente verdadera, para unos ha hecho perder terreno á la fama de Cornelius, y para otros ha creado nuevos admiradores del maestro. De todos modos, las ardientes discusiones que sobre este tema han promovido partidarios y detractores de cada una de las versiones, no se han calmado todavía, en la actualidad.

Á pesar de su belleza innegable, la obra general de Cornelius, tan simpática, por demasiado personal,

por demasiado íntima, sobre todo, no ha ejercido ninguna influencia, ni sobre la producción contemporánea ni sobre la actual. Y, no obstante, ese genio aislado, sin predecesor y sin sucesor, ocupa un puesto único en la historia musical del siglo pasado; le faltaba el ardor de Weber para preparar la formidable síntesis que ha producido la aparición de Wagner: su contacto perpetuo con Liszt y el maestro de Bayreuth le dió todas aquellas audacias que se admiran en sus últimas obras: genio de segundo orden, de aquellos que vagan como sombras destinadas á aguardar eternamente un consuelo y una rehabilitación, Cornelius es un lazo entre los clásicos puros y la escuela moderna.

No se le tenga en menos respeto y simpatía: mientras haya almas que sientan, se respetará su nombre y promoverá profundas simpatías el lírico tan sincero y tan inspirado de los *Lieder*. Bastará oír uno de sus *Lied* para amar á uno de nuestros modernos poetas-músicos más digno de ser amado.

(Noviembre, 1906).

BIBLIOTECA PARTICULAR  
DE LA  
Sra. Felicitas Lozoya  
PROFESORA DE CANTO.

## MOZARTIANA

---

El músico-poeta más excelsamente poeta, y de más encumbrada concepción, llena de aquellas serenidades, que rara vez entrevé la criatura humana; el músico-poeta más grande que viera ninguna edad del mundo, merecía hallar un crítico-poeta que adivinase todo lo que puede decirse, todavía, y que ó no se ha dicho ó se ha dicho mal, sobre el genio y el carácter de ese músico, sobre su persona moral, tan fina y delicada como su naturaleza artística, sobre su vida tan bella y tan pura como su obra. Ese músico es Mozart : y el crítico que se ha sentido capaz de decir cosas *ignoradas* sobre Mozart, es Camilo Bellaigue. Yo recomiendo el libro, que con el simple título de *Mozart* (y basta para llenarlo todo ese nombre prestigioso), acaba de publicar el ilustre crítico francés, á los que sienten el amor absoluto de la belleza, sin

veleidades ni intransigencias artísticas devastadoras, sin apasionamientos, sin *snobismos*; yo recomiendo el libro á aquellos que saben sobreponerse á las formas mutables de un arte que tántas derrocha con impremeditada volubilidad; á aquellos á quienes no embaraza leer *defde*, por *desde*, *ainsi* por *así*, saben sobreponer el fondo á la forma y leen correctamente lo que se lee en el lenguaje de amor absoluto de la belleza. Á los que sólo saben leer *defde*, les vendrá holgado el libro; como cosa huera, no les dirá nada; les sonará á hueco, como la misma música de Mozart: á esos no se lo recomiendo; se afirmarían en su obcecamiento, y al salir de oír el *Don Giovanni* dirán y repetirán que el *Don Giovanni* suena á *Barbiere di Seviglia*; á esos desgraciados no se lo recomiendo, condenados como están á no saber leer más que *defde*, como decía, no el espíritu de la letra, que ilustra y redime de los apasionamientos de un amor veleidoso, que está á mil leguas del soberano amor absoluto de la belleza, y que, como nadie, sintió aquel portentoso autor de *Il dissoluto punito*.

Con estos párrafos comienza Bellaigue su libro *Mozart*. « ¿Queréis saber » — escribía Leopoldo Mozart, de regreso de Viena á Salzburgo, acompañado de Wolfango y de su hermanita Nannerl, que acababan de dar un concierto ante la familia imperial, apenas Wolfango había cumplido seis años, — « queréis saber » algo del traje de Woferl? Es de tela la más fina, color » de lila; de seda y del mismo color la chupa, adornada » con una hilera de gruesos botones de oro. El traje » fué cortado para el archiduque Maximiliano ». Mucho más tarde, dos palabras de Goethe bastarán

para terminar el retrato del niño maravilloso :  
« Recuerdo muy bien á mi hombrecillo, con su peluca » rizada y su espadín ceñido. »

« En Viena, veinticuatro años después, se ensaya por primera vez con orquesta *Le Nozze di Figaro*. « Todavía estoy viendo », — cuenta el cantante » O'Kelly, creador de *Basilio*, — « todavía estoy viendo » á Mozart con su pelliza roja y su sombrero galoneado » de oro, en pie sobre la tarima y, batuta en mano, » dirigiendo la ópera... Jamás olvidaré aquella figura » rita vivaracha en la cual brillaba centelleante el » genio. Imposible describirla, tanto como pintar los » rayos del sol. Cuando llegó cierto pasaje del *aria de » Figaro, Non piú andrai*, entonado con voz de trueno » por Benucci, los artistas desde el escenario y los » músicos desde el sitio de la orquesta, se levantaron » electrizados y, como un trueno, asimismo, esta- » llaron en aplausos y aclamaciones: — « ¡Bravo! » ¡Bravo, maestro! ¡Viva el gran Mozart! ».

« Han pasado cinco años, después de este triunfo : cinco años — los últimos y los más crueles — de genio y de pobreza. Mozart va á morir. Manda traer sobre su cama la partitura incompleta del *Requiem*. Canta, y los tres amigos fieles que le rodean, acompañan su canto. Mas al comenzar el *Lacrymosa*, apenas pronunciada entre sollozos la primera palabra en la cual se resume toda su vida, la voz, y el corazón también, desfallece. Funden sus ojos en lágrimas, y de su mano defallida se desprende la partitura, que no ha tenido tiempo de terminar.

« Hora maravillosa de la infancia; hora breve de la gloria; hora rápida de la muerte, en esos tres mo-

mentos y bajo esos tres aspectos se nos aparece, siempre, el recuerdo, y la visión misma, del ser delicioso y encantador, quizá único, que se llamó Juan-Crisóstomo-Wolfango-Amadeo Mozart. »

Al hablar el crítico-poeta de la doctrina paternal de Leopoldo Mozart acerca de la expresión, de la cual Mozart hijo debía repudiar la exageración, « pero conservando sano el principio », cede la palabra á su héroe, que de un solo rasgo traza él mismo su retrato de cuerpo entero. « Yo no sé escribir en verso : no soy poeta. Yo no sé distribuir de un modo artístico los colores para hacerles producir sombras y luces : no soy pintor. Tampoco sé expresar por medio de gestos y acciones mis ideas y mis sentimientos : no soy actor. Pero yo puedo hacer todo esto con los sonidos, porque yo soy músico. » « Lo cierto es » — añade Bellaigue — « que si no hay verdad más difícil de definir que la del poder expresivo del arte musical, no existe otra en la que la música encuentre con más seguridad su terreno adecuado y su raíz, la primera y última razón de su ser ».

Y con estas palabras trascendentales cierra Bellaigue las hermosas y vibrantes páginas de su libro : « Escuchando á Mozart, la posteridad nada habría sabido ni sospechado siquiera sobre su suerte en la batalla de la vida, aunque hubiese conocido todo lo que desbordó de su corazón. ¡Qué discreción, qué nobleza, qué pudor ! Su arte no fué para él, aunque para nosotros testigo de su miseria, su propio confidente, sino el de su resignada paciencia y de su angélica dulzura. Conservólo sonriente y sereno, colocándolo sobre las mismas pruebas, al abrigo de las lágrimas. No

lo enderezó, como arma de cólera, contra Dios, de quien lo había recibido, no para la venganza, sino para su consuelo. Por admirable que sea el genio cuando se rebela, protesta y desafía, no lo es menos cuando se resigna, cuando perdona y olvida. ¿Qué digo olvidar? El genio de Mozart ha olvidado hasta el propio dolor : parece que sobre el propio dolor han brillado con más subido resplandor las intimidades del alma, eternamente puras, eternamente tranquilas. « ¡ Qué de rudos combates siento en mi alma ! », exclama un héroe trágico. De la rudeza de todos los que ha experimentado Mozart, no ha hablado una sola palabra su música.

« En su música, — hablo de la que es más suya, de la que no es tal ó cual personaje sino él mismo — no aparece jamás como en un acceso, siquiera un acento como conato de cólera y de rebelión, la huella de una lucha ó solamente de un esfuerzo. ¿Qué son el comienzo del cuarteto para piano y cuerdas en *sol* menor, el de la fantasía en *do* menor, y hasta el *Lacrymosa* del *Requiem* comparados con el ataque (palabra la más rigurosamente justa en este caso) de la sinfonía en *do* menor de Beethoven? Y, sin embargo, á la puerta del dulcísimo cantor, como á la del maestro heroico, el destino había llamado con apelaciones terribles. Pero el eco de esos golpes no retumbó en su obra, porque él mismo, en su corazón, en lugar de responder y de resistir, se sometió. Y así como no experimentó la violencia, tampoco conociera su alma la turbación ni la duda. No es de aquellos — como quizá Beethoven, como Wagner, seguramente, — que demandan á la música la respuesta al eterno por qué, la solución del

enigma del mundo. Tan suave y puro es Mozart como sencillo. Para *su* genio, lo mismo que *en su* genio, no hubo jamás enigma, ni siquiera la preocupación del enigma. Entonces ¿con qué género de vida se relaciona su genio? Ciertamente que no es con la vida presente sino con la otra, con aquella en que nada será doloroso y todo será resuelto. Músico de lo que seremos, más todavía de lo que somos, Mozart, con más justo título que Wagner, es el músico del porvenir. Taine lo ha dicho admirablemente, sin quererlo, quizá, y sin querer decirlo : « Su fondo es el amor absoluto de la belleza cumplida y bienaventurada ». Una tal belleza sólo se halla en Dios, es Dios mismo. En Él se halla, y sólo en Él la encontraremos y amaremos de semejante amor. Mozart la ha sentido y la ha amado desde este valle de peregrinación. Y por esta razón, más todavía que por todas las razones, Mozart ha merecido ser llamado « divino »

(Diciembre, 1906).

## HOFFMANN

---

### ONDINA

Sabíamos algo del cuentista-poeta, del espíritu de fantasía serena y, á la vez, desbordada, de su doble vida de soñador, un poco bohemio, y del magistrado altamente apreciado, pero del músico, del compositor, gran entusiasta de Mozart, de Beethoven y de Weber, apenas si nos era conocido el crítico, que debía de conocer los secretos técnicos cuando escribía aquella singular fantasía sobre el *Don Juan*, de Mozart y, para no citar otros cuentos, puramente musicales, aquel *Violín de Cremona*, que todo el mundo ha leído. Gracias á la casa editorial C. T. Peters; gracias á sus prestigiosas iniciativas, que le han valido nombradía y crédito universal, acaba de aparecer, ahora, y por primera vez después de casi un siglo de olvido, la partitura de la obra maestra de Hoffmann, *Ondina*, ópera fantástica en tres actos, que se creía perdida,

como casi todos los manuscritos de música del autor de los *Cuentos fantásticos*, pero que, afortunadamente ha sido hallada entre varios de sus papeles conservados en la Biblioteca de Berlín. Tarde ha llegado la rehabilitación del músico, pero ha llegado, al fin, para proclamarle gran compositor, tan grande como crítico sagaz de música, y lo que importa, sobre todo, como precursor, más aun como *padre del estilo* de Weber del cual proviene Wagner, aunque parte de aquello ya lo sabíamos por los estudios de Hans de Wolgozen (*E. T. A. Hoffmann und Richard Wagner, Harmonien und Parallelen*. — Berlín, Deutsche Bücherei).

Precursor fué el que sostiene y defiende con convicción firme, que no se doblega contra las imposiciones, el genio de Beethoven, desconocido un momento por el mismo Weber; el que formula las justas teorías y necesarias relaciones entre el poeta y el compositor, que han unido dos entidades tan separadas, al parecer, como las de Hoffmann y Wagner, nutrido éste desde su infancia en los escritos sugestivos del singular cuentista y sólido crítico de arte. Precursor fué, en una palabra, de la escuela romántica de principios del siglo XIX, el espíritu vigoroso y vivaz que en numerosos artículos de crítica pura, y en fantasías inspiradas en intensa pasión por la música, por su fuerza de deducción y sus clarividencias, realmente adivinatorias, se adelanta á los tiempos modernos. Fué algo más, ya lo hemos dicho, el *padre del estilo* de Weber, tan precursor, también, en hecho de estilo, como Gretry, tan admirado en Alemania, hasta ahora, como lo será, y aun muchísimo más, sin duda, en Alemania y en todo el mundo musical, el que entrevió vías nuevas,

trajo alentadas é inspiraciones en su tiempo inauditas é inesperadas; el que le da hecho á Weber, apenas aparece este maestro, todo lo que hay en *Sylvana*, todo lo que llegando el tiempo hallará aquella generación y las que vendrán, sucesivamente, en las tres obras maestras del romanticismo, *Freyschütz*, *Euryante* y *Oberon*. ¡Qué filiación de hegemonía artística más sólida entre Hoffmann (1776-1822), Weber (1786-1826) y Wagner (1813-1883)!

No hay más que hojear esta partitura para juzgar de qué talla era Hoffmann músico, y qué evolución acusa la obra si se tienen presentes sus cartas íntimas y sus artículos substanciosos.

Diez años más joven que Weber, la serie de sus composiciones dramáticas comienza con el siglo. Manuscritas se conservan, la primera que data de 1804 en la biblioteca del Conservatorio de París, las otras, que no son pocas, y que es sensible no se hayan publicado todavía, en la biblioteca real de Berlín, entre éstas la ópera inspirada en el drama de Calderón intitolado: *Amor y celos*. Pertenece esta serie de composiciones á la carrera de *capellmeister* de Hoffmann, que las escribió durante su cargo de director de orquesta de los teatros de Varsovia y de Bamberg, donde, de 1812 á 1814, compuso *Ondina*, representada en Berlín el 3 de agosto de 1816. Instalado en esta ciudad, parece que con *Ondina* pone término á su vida de compositor lírico militante, contentándose, hasta su muerte prematura, acaecida en 1822, con mostrarse émulo, consejero, quizá, del autor de *Freyschütz*, á quien saludó durante aquel último año de su vida, en un artículo postrero consagrado á la ópera naciente.

La Motte-Fouqué, gran amigo del genial compositor, dispuso el libro de *Ondina*, célebre y poética leyenda, que prometía adaptarse cómodamente á una transposición escénica y, sobre todo, lírica, según creyeron, sin duda, su autor mismo, Hoffmann, y el arreglador del libro de La Motte-Fouqué. Había motivos para tentar tal experiencia de transposición, tratándose de una tan dulce, fantástica y riente leyenda, melancólica sobremanera, ya de por sí exquisita en su forma primitiva y en la sencillez del relato poético; el tierno personaje de la *Ondina*, amparada y educada con cariño por unos pobres pescadores, en recuerdo de la pobre hija que creían muerta; el casamiento de la *Ondina* con un caballero á quien ha salvado de un real peligro; los amores contrariados de la *Ondina* por las asechanzas del genio de las aguas *Kühleborn*, por la pasión de *Berthalda*, la joven castellana, que es la verdadera hija de los pescadores y, sobre todo, por el carácter versátil y cruel del caballero que, á la postre, rechaza á la *Ondina*, la cual sólo reaparecerá para arrastrarle consigo á las aguas, en el momento en que va á dar su mano á *Berthalda*... Todo esto, que es hermoso y sentido en la novelita, transportado á la escena resulta complicado, extraño y un tanto embrollado. En resumen, el problema de siempre, que lo que resulta bueno leído, no lo suele ser, á menudo, representado, y mucho menos representado líricamente. ¿Débese, quizá, á esto que la obra maestra de Hoffmann no pudo quedar de repertorio? Esta causa única, tomada en absoluto, no puede explicar suficientemente el hecho; ahí están para contradecirla los libros de la mayor parte de las obras de We-

ber, algunos tan embrollados como el de Hoffmann.

Un crítico de la época, Marx, apuntaba certeramente cuando escribía que, bajo este orden de ideas, Hoffmann era un músico de alta potencia, pero incompleto: que no entraba en la piel de sus personajes: que no se identificaba con ellos. Todo lo que en *Ondina* tiene directa ó indirecta relación con las escenas de espíritus, apariciones, voces misteriosas de las aguas; todo lo que evoca murmullos y prestigios de la floresta umbría; todo lo que traduce elementos fantásticos de la naturaleza, todo esto es superior, es Weber puro, da el anuncio de un precursor, del padre de su estilo: estas páginas son tan superiores, tan notabilísimas « que yo no las leo jamás » — añade Marx — « sin que mi alma se sienta invadida de prestigios y espantos ». Así se explica que todo el interés de *Ondina* radique en la heroína y en *Kühleborn*: el caballero *Hulbrando* y la joven *Berthalda*, y lo mismo las otras figuras del drama, son, así en la novela original como en el drama lírico, muñecos que accionan y se mueven como por un resorte mecánico, cuerpos fríos sin alma, figuras convencionalmente decorativas.

Esto bien lo notó Weber en el artículo que escribió en 1817 sobre la obra de su amigo. Y notó, además, el « círculo mágico » armónico « que se desprende de todo, que emana de todo y que forma el ambiente de los dos personajes principales del drama », y el ensayo del *Leitmotiv* que se realiza en la partitura y que él, Weber, supo aprovechar en las producciones que caldeaban su mente cuando escribía estas cosas. Podrían señalarse con el dedo los gérmenes de ese estilo recorriendo las páginas reveladoras de la partitura de

Hoffmann, deteniéndose en la intervención feroz de *Kühleborn*, en el final y en el sexteto del primer acto; en el duetto de *Ondina* y *Berthalda*, en el aria de aquélla, en la gran escena del castillo del segundo, y en el desenlace del drama, las quejas llenas de congoja que expresa la voz de *Ondina*, las amenazas de *Kühleborn*, la reaparición de aquélla, la muerte de *Huldbrando* y, como contraste, el coro de espíritus de las aguas, límpido, amplio, conmovedor, con que termina la obra, y que se diría escrito por el mismo Weber, para quien el tal coro, á ocho partes, era « la piedra clave de la obra al mismo tiempo que su misterioso símbolo. »

Gracias á los recientes trabajos de investigación de Hans von Müller, sin olvidar los de Marx, Volzogen, Truhn, Ellinger, Vianna da Motta y Enrique de Curzon; y gracias al tino con que Hans Pfitzner, previa una labor de años, ha preparado y realizado esta edición, que la casa Peters, con espíritu de alta vulgarización ha devuelto al mundo musical que la desconocía; ha comenzado la hora de la segunda fama del cuentista-poeta, desde hoy músico de alta concepción, que se llamó Ernesto Teodoro Amadeo Hoffmann, digno de figurar en nuestras admiraciones, siguiendo de cerca á quienes él admiró tanto y tanto ensalzó con sus soberbios escritos, á Mozart y á Beethoven, y, á título de predecesor, á Weber y á Wagner.

(Enero, 1907.)

## LA NOVENA SINFONÍA DE BRUCKNER

---

Se ha tenido la feliz idea de colocar en el programa de la segunda serie de conciertos, que la Orquesta Filarmónica Barcelonesa ha inaugurado el domingo último, la *Novena Sinfonía*, la *última*, que escribió Bruckner. En agosto del año pasado, al señalar á la atención de los inteligentes, aquí, en estas mismas páginas, la importancia capital de las obras del gran sinfonista continuador progresivo de Beethoven, estaba yo muy lejos de sospechar que, gracias á laudables iniciativas, nos fuera dable oír en tan breve lapso de tiempo, en marzo próximo pasado, la *Sinfonía N.º IV (Romántica)*, y ahora, la *Novena*, acogida aquélla con entusiasta aplauso, como no dejará de acogerse la *Novena*, con más simpatía, si cabe, porque la muerte cortó el hilo de la inspiración y el de la vida del que la produjo, permitiéndole escribir tan sólo las

tres primeras partes de la obra. En dichas páginas estudié al hombre y al artista, y allí anticipé cuanto me propuse decir sintéticamente sobre esta obra y las ocho precedentes, que forman la producción sinfónica completa de Bruckner.

Referí que, á pesar de la feroz campaña crítica de Hanslich, en 1891 el buen Bruckner fué nombrado *Doctor hon. causa* de la Universidad de Viena; que oyó los primeros vítores de aclamación después de tan despectivo é inicuo desapego; que, gracias á sus agradecidos discípulos, los hermanos Schalk, Löve, Nihisch, Mottl, Mahler, y á los directores de orquesta Richter y Levi, la causa de su música mal acogida se iba imponiendo al público, y, en fin, que Bruckner, debilitado por los años y minado por la enfermedad, no pudo disfrutar la dicha completa de la hora de la victoria, tan duramente alcanzada, que le prometían la justicia y la reparación, siquiera tardías, dolorosamente tardías. Había tenido todavía alientos de comenzar en 1891 la *Novena y última sinfonía* (edición Doblinger, de Viena), dedicada *Á Dios*; pero de la cual, como he hecho, sólo pudo terminar los tres primeros tiempos. Cuando Bruckner sintió llegar su última hora, doliéndose de aquella sinfonía no terminada, le destinó como final el *Te Deum* (edición Rättig, de Viena), que había compuesto en 1884, poco después de la Séptima sinfonía.

Retirado y casi separado del mundo, esperó la muerte como una liberación que ponía fin á sus sufrimientos, casi súbitamente, el 11 de octubre de 1896. El deseo manifestado por Bruckner, ha sido respetado por algunos directores de orquesta; otros han

entendido que el *Te Deum*, ni por su estilo ni por su carácter, adherido, como si dijéramos, al cuerpo de la Sinfonía, formando contraste con ésta, dañaba á la unidad de la obra, y ejecutan, solamente, los tres tiempos, terminando la ejecución donde la muerte la dejó interminada. El final de la *Novena* de Bruckner se substituye intercalando un fragmento en *re* menor, de otra composición del mismo autor, porque éste es el tono inicial del primer tiempo, *Fierlich* (*misterioso*) y, asimismo, el tono inicial del *Scherzo* ó número dos de la obra.

El tercer tiempo es un *Adagio*, verdaderamente colosal, colosal por sus grandes proporciones arquitectónico-sonoras, é impregnado de aquel *misterioso* que forma la esencia del primer tiempo. El *Scherzo* (y bien sabido es cómo dominaba Bruckner los suyos) tiene algo de visión macabra, en cuya exposición y desarrollos temáticos lo fantástico, verdaderamente desbordante, como si no supiera contenerse su autor, no daña jamás á la absoluta musicalidad de la obra.

Las proporciones de esta obra, como otras del mismo autor, y como algunas de Beethoven, le parecerán, sin duda, desmesuradas á un oyente del Mediodía, que no puede ni sabe prestar á la música atención tan sostenida como un hijo de los países del Norte. Estas proporciones anormales tienen su explicación, cuando se piensa en la casi absoluta soledad, y escasísima comunicación social exterior en que vivió el buen Bruckner, poco menos que reducida á la vieja Maritornes que le cuidaba y hacía los quehaceres de la casa del pobre célibe. En otra ocasión dijimos que Bruckner fué toda su vida un niño, tan candoroso,

inocente y sensible como lo son todos los que por su hermosura de alma llamamos ángeles. Pasó por este mundo como uno de aquellos seres extraños, pobres de espíritu, caídos de un nido, como solemos calificarlos burlescamente ó, más bien, como un hombre que en lugar de vivir en la sociedad mística de la Edad media nació por equivocación en el siglo XIX, siglo de escepticismos, de plataformas y de vividores de toda suerte. Nada pudo cambiarle, ni sus viajes al extranjero, ni su vida en Viena, ni sus relaciones con algunos de los más grandes hombres de su época. Veía, de tarde en tarde, á un círculo reducidísimo de amigos entre los cuales se sentía dentro de su elemento cuando se hablaba de música; cuando se hablaba de otra cosa, y aun de cosas que podían interesar á un tan gran músico como era él, de literatura, de ciencias, de arte en general, el bueno de Bruckner enmudecía, porque él no entendía, ni quería entender, ni sabía más que música. Toda su naturaleza, su carácter todo, sus ideas, sus creencias, profundamente piadosas y sinceras, todo se resolvía en música. Como Mozart, era un niño grande que no supo más que música.

¡ Y qué le importaba á él, como á Mozart, todo lo que sabían los demás hombres ! ¡ Y qué les importa á los que los juzgan á uno y otro, como yo los juzgo, ahora, que nada supieran fuera de la música, si la que crearon rebasa los límites otorgados á la humana criatura ! Del drama lírico y de las tendencias literarias de su gran amigo Wagner no se le alcanzó nada : todo el concepto filosófico, todo el interés literario é histórico de tales tendencias eran letra muerta para

él; él era exclusiva y esencialmente músico, y si la música llenaba toda su alma de goces indecibles, si ejerciéndola se sentía mejorado, y si por obra de amor podía comunicar á sus semejantes lo que él sentía ¿á qué empeñarse en poseer otros conocimientos, y en enriquecer su espíritu con el trato de la literatura y la ciencia?

Otro rasgo le asemeja, grandemente, á Mozart. Mozart y Bruckner poseen aquella serenidad olímpica que, á mi ver, refleja por manera admirable la naturaleza musical de ambos compositores. Son dos naturalezas que, como hombres, han sufrido crueles dolores : dos naturalezas de resignados que jamás protestan, ni airados ni incrédulos, en sus obras. No por esto son fríos é impasibles en su serenidad : son sensibles á todo, son apasionados, también; pero en su pasión no hay violencias, gritos de dolor, ni estallidos de vehemencias. Por esto los « impasibles » de la talla de Mozart y de Bruckner, son siempre dueños de sí mismos : se diría que se contienen cuando presienten que el soplo lírico puede trocarse en huracán.

Bruckner, en esta especialidad, no tiene rival : cuando con todos los medios modernos, que sólo pudo entrever Mozart, se eleva á las altas regiones de la inspiración, refrena su facundia y aparece, de repente, un tema coral ampliamente desarrollado que da á la composición un ambiente de serenidad ó de dulce misticismo, ó bien nos cuenta una impresión de su vida en la aldea y, entonces, aboca toda la paleta de color sobre la flora de la fiesta campestre, sobre la tonada popular, que huele á tomillo, recordándonos aquella gracia, aquella ternura, aquella simplicidad y