

aquel encanto de la inspiración de un Haydn ó un Mozart.

El plan de la sinfonía bruckneriana — ya lo dije en otra circunstancia — es exacto al de Beethoven, aunque más desarrollado, en daño, quizá, de la concisión. La orquestación es moderna, resintiéndose de la influencia wagneriana, en el fondo, pero no en la forma. Sus ideas musicales son suyas, completamente suyas, renovado siempre el interés por nuevos temas, ritmos variados, si extraños, alguna vez, siempre interesantes. Admira hallar en un hombre tan pacífico como Bruckner la obsesión revolucionaria de un armónista osado, tan osado como su discípulo Mahler; como éste, no deja un momento de reposo para que el oyente respire, antes bien lo agita sin cesar arrastrándolo, quieras no quieras, á otros nuevos y desconocidos dominios.

Beethoven, el creador; Bruckner, el continuador progresivo, y Mahler, el músico revolucionario, por excelencia, son los tres gigantes de la sinfonía.

(Abril, 1907.)

GUSTAVO MAHLER

I

EL HOMBRE Y EL ARTISTA

Es el más genial sinfonista viviente de la Europa central. Judío de raza, hoy convertido al catolicismo, no quiero fijarme en la coincidencia de este hecho con la toma de posesión del pupitre directorial de la Ópera de Viena, ni si la conversión fué, realmente, solicitada ó impuesta. Entre otras composiciones (su ópera *Die Argonauten*, su *Märchenspiel Kubezahl*, sus *lieder* y distinta música de cámara), su más preciada obra se compone hasta hoy de seis colosales sinfonías, « paganas », — como las llama uno de sus críticos — que provienen de la *Novena* del purista Beethoven y, sobre todo, de las *Nueve* de Bruckner, el creyente ingenuo, desconocido en vida, y hoy aclamado en Austria y en Alemania. De Bruckner el buenazo, de corazón sencillo como el de un santo, proviene ese diablo conturbador de Mahler. Como todos los artistas

originarios de la Bohemia (nació el 7 de julio de 1860 en Nalifcht) lleva la música en el cuerpo, como los poseídos llevaban los demonios. De sus herencias israelitas de raza, y de la gran intuición musical que poseen los hijos de su patria de origen, recibió el nervosismo de la expresión musical libre, nómada y epiléptica; la tenacidad del *parti pris*, bufón ó sublime, salvaje ó lleno de nirvanismos; el « qué se me da á mí »; el indomable furor de imponer, quieras no quieras, así sus extravagancias testarudas como su búsqueda de belleza, insaciable, desbordada y atropelladora; su apego á la lucha airada contra toda oposición, y á los odios que provoca en los mismos que le admiran, sintiéndose dolidos por la garra de su genio audaz, sin freno, implacable...

Lo demás, pretendido ó no, viene — según quiere un crítico — de Nietzsche : el arte de decirlo, de su gran maestro, Bruckner, y la manera y forma de decirlo de esa ciudad goliarda, Viena y de su raza. « Gustavo Mahler », dice otro de sus críticos, el más acometedor — « es el sinfonista osado, que diríase tiente á Dios mismo en la concepción de su obra, el contrapuntista que lo sabe todo, que todo lo puede, que á todo se atreve y que *abusa de todo* ». ¡Lenguaje de acometedor, que se declara vencido ! porque, en realidad, la música de ese singular furomaníaco musical atrae, sojuzga y al propio tiempo enfurece : se rebela uno contra la lucha y la tiranía de aquel ideal contradictorio y, á pesar de todo, contra la voluntad más firme, se desea oírla de nuevo, se la oye y se protesta, se la vuelve á oír, y cuantas veces se repite la experiencia se levanta airado el puño ame-

nazante mientras se grita hasta enronquecer: — ¡ Más ! ¡ más ! ¡ más !!!

Esa tan avasalladora como inclemente inspiración acusa, no cabe duda, las evidentes influencias que provienen del espíritu judaico; las intoxicaciones nietzscheanas, quizás, agravadas y enconadas por la filiación de patria originaria, por la vienesa de adopción, por la poesía embriagadora y delirante de la danza vienesa y el Prater, y el cada vez más exacerbado y encanallado « je m'en fichisme, » para decirlo como no se puede decir en castellano.

Hablemos del hombre y de su carrera. Al frente de la dirección del teatro de la Ópera de Budapest elevó, en poco tiempo, y de esto no hace muchos años, la dirección del teatro á la categoría de uno de los más notables de Europa. Esto hizo que al pasar á la dirección de la Ópera de Viena, la crítica elogiase, sin distingos ni atenuaciones, aquellas ejecuciones apasionadas, exaltadas, de *Tristán*, y las no menos exaltadas, pero espiritualmente alegres, del *Casamiento de Figaro*. La crítica, no poco asombrada ante aquellas restituciones y renovaciones de interpretación, hacía resaltar la *nueva* y modernizada ejecución que, gracias al genio de Mahler, obtenían las sinfonías de Beethoven, tan modernizadas y sorprendentemente nuevas como las que en su tiempo obtenía Wagner, mofándose uno y otro de las preocupaciones pacíficas y estúpida-mente tradicionalistas de los *grandes pelucas capellmeister* imperturbables : recordaba aquella sobrenatural ejecución de la *Novena* de Beethoven, tratada de locura, y reconocía « que Mahler en la dirección descubre á través del estilo de la tradi-

ción, y de lo clásico, toda una vida ignorada.

Estuvo, he dicho, al frente de la dirección de la Ópera de Budapest, pero he olvidado consignar que, antes de pasar á la de Viena, desempeñó la de Hamburgo. Casó allí con la mejor cantante de la compañía. Y como en aquella dirección las cosas se hacían en grande, y se procedía revolucionariamente, cuéntase que de las partituras de Wagner, singularmente, brotaban chispas de fuego cuando su mujer, desde la escena, interpretaba la parte de *Iseo*, y él, desde el pupitre, esgrimía su diabólica batuta, obteniendo conjuntos extraordinarios en que ni siquiera pudieron soñar los Schnorr y los esposos Vogl. Murió su mujer, la fogosamente apasionada *Iseo*, y entonces dióse Mahler á la frenética pasión de cantar la alegría, el goce de vivir, y de esta frenética pasión hay huellas en algunas de sus obras.

Cuatro, cinco, seis veces (la última en fecha reciente, y de ella hablaré detenidamente al tratar de sus obras) ha estallado aquel brasero de su crepitante orquesta sinfónica : cuatro, cinco, seis veces ha vomitado torrentes encendidos aquel horno monstruosamente demoniaco de su concepción : y cuatro, cinco, seis veces ha merecido ser quemado vivo el brujo satánico, y á la par caricaturesco, en aquel mismo torrente grandioso de melodías avasalladoras, intensas y continuas, que tienen reflejos y atracciones celestes, estertores de sobrehumano dolor, idealizaciones jamás oídas...; y él, impávido, sereno, jamás saciado, prosigue su obra esperando, sin duda, franquear la fatídica cifra IX á que llegaron Beethoven y Bruckner, triunfantes como heroicos é incomparables gladiadores

de arte, y que ningún gran sinfonista posterior ha franqueado. ¿La rebasará, acaso, Mahler?

Al hacer esta pregunta recuerdo la crítica de un literato tcheque que, juzgando superficialmente á Mahler, le trató de evocador infantil de suntuosidades á la Meyerbeer, de cortejos, danzas de monjas como las de la *Africana* ó el *Roberto* : « extras vocales y corales » — dice el crítico tcheque — « que parecen el guante echado á Beethoven, y ponen en boca de Mahler este imprudente desafío : « Beethoven no ha »hecho más que una *Novena*, y todas mis sinfonías »son *Novenas* ».

Cuando se leen estas cosas piensa uno en las ferocidades de intemperancia que pueden cometerse con la pluma y que, hasta cierto punto, explican las que ha podido cometer Mahler con la batuta, convertida en flagelante reactivo contra la ignorancia y las mismas ferocidades que ayer llenaron de amargura á Beethoven y prostergaron inicuaamente á Bruckner, y hoy exacerban á Mahler...

Las resistencias invencibles del público á aceptar las primeras composiciones de Mahler se amortiguaron, algún tanto, cuando se puso al frente de la dirección de la Ópera de Viena. « Debe de tener ese hombre un talento extraordinario de compositor » — se decía el público, — « cuando al frente de la Ópera realiza tales efectos incomparables ». Una parte de la opinión vienesa le puso en paralelo con Ricardo Strauss : iníciase en la opinión una pretendida rivalidad entre los dos músicos, que no se ha agravado, como otras veces, comprendiendo la opinión y la crítica misma que, á pesar de ciertas analogías de forma

y de osadías anormales, la irreprochable factura, la superior técnica y la absoluta musicalidad de la obra de Mahler no podían crear tal pretendida enemiga entre ambos artistas.

Mahler, como discípulo ferviente y agradecido, es el reivindicador de Bruckner, su amado maestro. De Bruckner posee toda el álgebra escolástica y las audacias contenidas, sabias é irresistibles como un teorema, y convencidas como un credo; toda su seriedad y sinceridad musical; aquellas formidables y titánicas progresiones que subyugan al oyente más apático; aquella sencillez colosal de los *scherzos* originarios del de la *Novena*; y la introducción de los *laendler* austriacos en sus melodías saturadas de poesía y de savias agrestes. Pero Mahler sobrecarga, amontona, encabrita todo esto con acumulaciones instrumentales y armónicas que, á pesar de sus rarezas, extravagancias y osadías anárquicas, no destruyen jamás la maravillosa ordenación arquitectónica de la composición, y no atentan á la trama sabia de la obra. Contiene su obra á Beethoven todo, á Bruckner en sus grandilocuencias de alma solitaria: han sido desdobladas las proporciones, capacidades y concepción de la obra de Beethoven y Bruckner; y esto es todo.

Hablemos ahora de la obra de Mahler :

II

SU OBRA

Compónese, como dije, de seis sinfonías, estrenada, la última, bajo la dirección del autor, en Essen, el 27 de mayo del año pasado. No conozco todas las sinfonías de Mahler y ni que las conociera todas podría abordar un análisis técnico, que holgaría en una mera impresión crítica como la presente, y que sería fatigosa para el lector más melómano. Me permitiré, tan sólo, señalar, que á esto se dirigen de ordinario la orientaciones críticas que aquí trazo, á fin de que el curioso vaya allegando datos, la característica de la tendencia modernista de la música y de los artistas de más renombre.

Desde luego, tenga presente el lector que el rompecabezas orquestal de la obra de Mahler, las extravagancias instrumentales que abundan en sus partituras, tan sabias y pacientes como inspiradas, demandarían un voluminoso libro. Como todo músico de genio, su preocupación en el empleo de recursos inexplorados, es constante, y persistente como una verdadera obsesión. Ningún instrumento repite los lugares comunes dichos y redichos en todas las obras. Es preciso que digan una ó varias veces lo que ninguno de su clase ha dicho jamás. En el *adagietto* de la V, el

quinteto de cuerda canta sobre un acompañamiento de arpas, que diríanse arrancadas de su davídica beatitud. En la III hay arpas tonitruantes y arcos golpeando las cuerdas, y en la V, sin percibir ni distinguir si el efecto es imitado ó natural, óyese el tamborileo de los arcos sobre la caja armónica, efecto copiado, sin duda, de los tsiganos. En la misma obra echa mano de un *glockenspiel* y, por si el tiro no llega, añade cuatro campanas. En la IV el segundo tiempo ofrece la particularidad de un violín afinado un tono más alto que de ordinario, con indicación de que no emplee la sordina, que utilizan todos los demás violines de la orquesta. Todas esas y otras genialidades que no me entretengo en enumerar, parecerán tan naturales de aquí á algunos años como nos parecen ahora sencillos é inocentes aquellos *desbordamientos* románticos de Berlioz, y los *raptos* de Beethoven y de Wagner, aunque así los calificó, no ha mucho, el público y la crítica espantadiza. Mahler para obtener los efectos deseados, de conformidad con sus intenciones, sobrecarga sus partituras de indicaciones que espantarían á un clásico de los buenos tiempos : tal pasaje de violas ha de ejecutarse « con descaro » : en tal otro los cambios de *tiempo* han de ser « súbitos y sorprendentes » : en tal otro andamento el tiempo ha de ser « alegre é impertinente en la expresión ».

La composición de la falange instrumental es exorbitante, como en la cuarta sinfonía : 4 flautas (la tercera y la cuarta alternando con el flautín) : 3 oboes (el tercero alternando con el *cornu* inglés) : 3 clarinetes, en *si bemol*, *la* y *do* (el segundo alterna con un requinto en *mi bemol*, y el tercero con un clarinete bajo) :

3 fagotes (el tercero alterna con el contrafagote) : 4 trompas *en fa* : 3 trompetas *en fa* ó *en si bemol* : timbales, bombo, triángulo, cascabel, címbalos, carillón, tam-tam, arpa, instrumentos de cuerda (los contrabajos provistos de la cuerda subgrave *do*).

No conozco la primera sinfonía de Mahler, y no hablo de ella por no decir por boca de ganso lo que se le antojase hacerme decir el crítico que eligiese como comentarista. Hablaré sólo de las partituras que he estudiado y que tengo al alcance de la mano : y hablaré más como músico que como crítico. Más no cabe en un señalamiento sintético de impresión.

De la segunda sinfonía dice un comentador que « es música vivida, música de tonos que gritan y que se quejan », música escrita, quizá, á la muerte de un ser amado. Consta de cinco partes, correspondiéndose la 1.^a y la 5.^a como motivo y contramotivo. El *Dies iræ* de los trombones en aquel huracán de desesperación de la 1.^a parte, reaparece en la 5.^a, y reza el texto : « Lo que ha pasado resucitará ». Á esto sigue un canto de consuelo con el texto que dice : « Cree, oh corazón mío : tú no pierdes nada. Es tuyo lo que has deseado, tuyo lo que has amado, tuyo cuanto has luchado ». El *scherzo* es nítido, transparente : la cuarta parte, sólo de contralto (¡ *Luz primera!*), prepara la idea de resurrección : « Quiero volver á Dios : Dios bondadoso me dará una lucecita que me alumbrará para llegar triunfante á mi vida eterna » : y luego, exáltase el coro, y en su exaltación estallan triunfantes las palabras de Klopstock : « ¡ Tú resucitarás ! ¡ tú resucitarás ! ». Desde el fondo del desierto se oye la voz del Profeta, que viene á preparar las vías del Señor, y las

cuatro trompetas de los ángeles que convocan á los bienaventurados de los cuatro extremos del mundo, resuenan á lo lejos, retiemblan con bíblica grandiosidad, y piérdese el son, confundido con rumores de alas que se alejan, allá en las regiones celestes.

La III sinfonía (*re* menor) para gran orquesta, contralto *solo*, coro de mujeres y coro de niños, consta de dos grandes subdivisiones; la primera, gigantesca en proporciones; y la segunda, compuesta de cinco piezas. Es una obra que desconcierta. Tal es su colosal organismo, que Ernesto Otto Nodnagel se ha visto obligado á analizar y á reproducir el análisis cada vez que la obra se ejecuta. *Tempo di minueto*. Es un cuadrado de género, con lejanías de aurora rosada. El autor escribe esta pieza como un *rondó* con carácter de minueto. *Commodo* — *Scherzando* (« con un apresuramiento misterioso », reza la acotación.) Es una página, la primera en orden de mérito que yo conozco, donde se aplica el humorismo á la orquesta. Sigue el número cuatro: *Misterioso*, en *re* mayor. La voz de contralto, con insinuantes llamadas y regresiones temáticas del primer tiempo, ejecuta un nocturno, que diríase pintado con sonidos por Arnoldo Boecklin. El texto de la voz es el *Canto de media noche* de Nietzsche, en el que la palabra alemana *tief* préstase á inauditas significaciones, llenas de vaguedad y de misterio. « ¡ Oh hombre ! ¡ Oh hombre ! ¿ qué dice la media noche profunda (*tief*)? Dormía; dormía, cuando desperté de un pesado (*tief*) sueño... El Dolor del universo es sin fondo (*tief*), pero su Alegría es más inmensa (*tiefer*) que la roedura de su corazón. El Dolor grita: vete; pero cada estallido de Alegría, llama á la eternidad

(*tiefe, tiefe*) ». Forma esta página la concepción del músico-poeta más elevada que yo conozco. Noche llena de magnificencias, que abre en lo infinito perspectivas sin fondo (*tief*) como para transportarnos en sueños al paraíso. Y á continuación. (Alegre y regocijado el *Tempo* « é impertinente en la expansión »), suenan campanas, y los niños cantan ¡ *Bimm ! ¡ Bamm !*, llenos de loca alegría, porque los pecados le han sido absueltos.. á San Pedro : diálogo de Jesús y el pescador; estallidos del ¡ *Bimm ! ¡ Bamm !* de los extraños ángeles cantores; y en la singular creación de Mahler todo suena á alegría, como la monomanía de la alegría misma. Sin interrupción se pasa al *Langsam*, final maravilloso, que dura 22 minutos, el más estupendo *Adagio* que se haya escrito después de Beethoven. Es una página que no se puede analizar. Después del estupor producido por la primera pieza de esta obra, el que lo ha producido acumula encantos sobre encantos, y queda subyugado el oyente más apático. Hay que rendirse á la emoción y confesar que Mahler es un músico extraordinario. Todo cuanto podría decir en mi emoción, palidecería. La admiración produce enmudecimientos, y éste es uno de los más singulares que pueden sentirse en la vida.

La IV sinfonía data del otoño de 1901, estrenada en la Kaim Saal de Munich bajo la dirección del autor. Produjo una tempestad de silbidos. Weingartner, que emprendió una *tournee* con « ese caballo de batalla », silbada y befada en todas partes, por poco no sale vivo en una ocasión ante la amenazadora cólera del público indignado.

Tampoco conozco esta obra, y lo siento, porque

no sé hasta qué punto son ciertos y justos los elogios como las diatribas.

En la V no utiliza el autor coros ni solistas vocales, ni llaman la atención del oyente las exorbitancias de la forma ni las proporciones. Las cinco piezas de que se compone la obra, son: la 1.^a, grandioso dolor, especie de oración fúnebre que va á parar á la plenitud de alegría, serena y tumultuosamente expansiva de la 5.^a; en la 2.^a, la energía de una desesperación atroz; en la 3.^a, el frenesí de la disipación, y en la 4.^a, el estallido de una pasión sobrehumana. La concepción de esta colosal sinfonía produce en el oyente el efecto de hallarse en uno de los más elevados pináculos de la inspiración, de la técnica y de ese gigantesco y, en casos, juglaresco, arte de manejar la orquesta. Hállase en ella lo posible y lo imposible, que sólo es capaz de igualar ó sobrepasar en otra obra el mismo autor. Y en medio de esta obra asoma aquella delicia del *Ländler* austriaco como inefable momento de reposo lírico para preparar el ánimo del oyente á oír aquel canto de amor inmenso, modestamente indicado, *Adagietto*, canto de desmesurada sencillez, escrito en tonos que se diría de claro de luna. « El hombre que escribe esas obras » — dice un crítico, — « posee una de las modalidades del superhombre creador. ¿Quién es capaz de concebir lo que este artista sin par nos reserva? »

Ahí está su última obra, la VI sinfonía, recién estrenada, como he dicho, en mayo del año pasado. En esta obra afirmase la profunda musicalidad de toda su concepción y, más si cabe, aun, su prepotente individualidad y su maestría de medios como, quizá, nadie ha poseído como él. Que parece extraña su individua-

lidad — se dice, — cuando hay tanto musicastro por esos mundos que no puede salir de los caminos trillados, royendo las migajas del gran festín beethoveniano. La querrela de siempre, vieja como la humanidad y ridícula de toda ridiculez. Y, sin embargo, puede afirmarse, con toda seguridad, que Mahler será para nuestros hijos lo que Gluck y Beethoven fueron á los admiradores de Berlioz, lo que Wagner es á los que vivimos en la época presente. ¿Quién fijará las reglas inmutables? ¿quién le impondrá barreras al genio?

La VI sinfonía (Kahnt la ha editado recientemente en Leipzig), pertenece al dominio de la música pura. No hay solos vocales, ni programa; Mahler, escarmentado, como Bruckner, no quiere saber nada de programas, arrepentido de haber sido demasiado condescendiente con esa crítica de busca-intenciones empeñada en buscarlas á todo trance, olvidando lo principal, la música y la musicalidad de la obra.

La última obra de Mahler consta de cuatro partes, no tan extensas como las de Beethoven ampliando á Haydn. La forma es decidida y exclusivamente clásica. En el primer tiempo ha empleado el *Celesta* con una poética distinción que subyuga. El final, con su superposición de trompas, trompetas y trombones, crepita y resplandece. Á los efectos orquestales de la masa suceden las finezas de un *Andante moderato* inspirado en la fina flora popular tcheque. El *scherzo*, con un trío en forma de minuetto, respira gracia vienesa. El *final*, que comprende la mitad de la partitura, expone, como introducción compleja, todos los motivos conductores que desarrolla en el decurso de la

pieza, revistiendo carácter heroico, y á la vez pastoril hasta lo grandioso. Llama la atención el coral grave, colocado como episodio á lo mejor de la pieza, preparado por los efectos nuevos obtenidos por el arpa y la *celesta*. En toda la partitura destácase un acorde símbolo, el acorde mayor transformado en menor, transformación técnica, sencilla, de lo más trivial que pueda darse, pero que en manos del gran evocador produce el escalofrío de la inspiración...

Basta.

La obra de Mahler, apenas conocida en Europa, levanta hondas y sañudas controversias. ¿Qué importa? Ha de imponerse y se impondrá. El nombre de Mahler ha de ocupar, tarde ó temprano, una página de honor en el libro de oro de la sinfonía.

(Abril, 1907.)

ALEJANDRO GLAZOUNOW

La honda expectativa que produjo en los músicos de toda Europa la ruidosa destitución de Rimsky-Korsakow del cargo de director del Conservatorio de San Petersburgo, puso en evidencia, apenas cumplido un año de aquel suceso, el nombre del primero que protestó contra aquella destitución y á quien, por cierto, se le confirió el cargo, el artista excepcional en que vamos á ocuparnos.

Era ya conocidísimo su nombre, y su protesta y nombramiento para suplir al dimitente, como si dijéramos á su maestro y amigo, contribuyeron á aumentar la simpatía y la estima que á todos merecían el discípulo fiel y el entrañable compañero.

Nació en San Petersburgo el 10 de agosto de 1865. En edad tierna empezó á cultivar el piano, y á los catorce años emprendió el estudio de la composición con Rimsky-Korsakow.

Reinaba por aquella época en Rusia un período de intensa actividad musical. Mientras Tchaikowsky y Rubinstein conquistaban renombre europeo, como compositores, más eclécticos que rusos, surgía aquella escuela nacional que iniciaron las substanciosas obras de Glinka y de Dargomyjski, gracias á la vulgarización realizada con superior voluntad clarividente por *los cinco*, los cinco músicos asociados para la conquista y enaltecimiento de un ideal común de arte; los dos promovedores de la asociación de *los cinco*, como los llama toda Europa, fueron Balakirew y César Cui, á los cuales se asociaron después, á no tardar, Borodine, Rimsky-Korsakow y Moussorgsky. Combatían *los cinco*, bien templados y aguerridos, colocado cada cual en su esfera de acción social elevada, con la vulgarización teórica, estética y crítica, pluma en mano, ó con el ejemplo, desde el palco escénico con el drama lírico, rectificando á Wagner, en el sitio del director de orquesta con la sinfonía de carácter esencialmente popular, ó desde el taburete del piano con el enaltecimiento de la lírica nacionalizada en el *lied*, que es donde, si cabe, produjeron más honda evolución, engrandeciendo desde el suntuoso salón nobiliario lo que después amplificaban en el palco escénico. Glazounow pertenecía por educación y por afinidades de concepto genial, de las que dió raras muestras de precocidad, á esa familia artística innovadora de *los cinco*. Á los diez y siete años produjo una sinfonía substanciosa, clara y de gran interés, sostenida por un saber técnico, que tenía visos de sobrenatural, y desde aquel instante brotaron, rápida y sucesivamente, un cuarteto para instrumentos de cuerda, una *suite*

(sobre el tema S-A-S-C-H-A) y una *ouverture* orquestal sobre motivos populares griegos, de superior arranque. Tres años más tarde figuraban ya en su bagaje musical obras y más obras, de tal importancia material que desconcierta; una segunda *ouverture* sobre temas griegos; el soberbio poema sinfónico *Stenka-Kazine*; un poema lírico, una *Suite* en seis partes; la *ouverture* para la *Tempestad* de Shakespeare y, entre otras obras, su gran poema *La Forêt* (op. 19). Esa intensidad de producción, que ha persistido, incesantemente, hasta la hora actual, basta para demostrar cuán extraordinarias dotes, diversas y raras, posee el compositor, llamado, prontamente, á desempeñar la clase de composición del Conservatorio que hoy dirige con excepcional competencia, reemplazando á su celebrado maestro.

La obra de Glazounow comprende hasta hoy más de ochenta números entre los cuales cuéntanse : tres *ballets*; siete sinfonías; gran número de *suites*, poemas sinfónicos y otras piezas orquestales; música de cámara de toda clase, instrumental (dos sonatas para piano, cuartetos, etc.) y vocal (*lieder*, cantatas, etc.). Ofrece mucho que observar, estudiando las tendencias de su autor. Nótase con sorpresa que el compositor ha evolucionado profundamente, y que, salvo la posesión de una técnica invariablemente perfecta, lo compuesto ayer tiene escasas analogías con lo compuesto hoy. Á comienzos de su carrera, el compositor ofrece el tipo de un músico nacional cumplido, hermano espiritual de *los cinco*, de sus tendencias estéticas y de su convencido y trascendental nacionalismo, que ha creado una escuela verdadera de arte de la patria,

y que sólo tiene relaciones de pura forma con el arte occidental, pero no de fondo. La inspiración del Glazounow de ayer emanaba de la pristina fuente, fresca y fecundante, del arte popular, y toda su producción primera ofrece la misma fuga libre, desenfrenada, á veces, pero siempre de reconcentrado sabor y carácter popular. La influencia que ejercieron sobre esa primera producción Borodine y Balakirew, especialmente, es profunda y visible, y los resultados obtenidos son superiores. Más tarde, ese carácter indígena de la producción, se atenúa; modifica sus tendencias influida por la música alemana y por la ecléctica de Tchaikowsky, y su producción aparece despojada de aquel carácter particular que ha dado virtualidad por sí mismo al elemento genuino popular á la escuela rusa, propiamente dicha. Basta consignar aquí esta evolución, en el título de observador, acogida con alborozo por unos y con pena por otros, de acuerdo, sin duda, con el grado de simpatía que pueden inspirar, precisamente, las tendencias propias de la escuela nacional rusa. Esta evolución hizo que Glazounow tuviese simultáneamente por partidarios y admiradores á gentes de gustos diversos y opuestos, prefiriendo quizá, los unos las obras de su primera tendencia, y los otros las actuales.

Esta evolución, que puede explicarse por el afán de emplear todos los recursos que se le ofrecían, acusa sin embargo, cierta inmoderación, que al fin y á la postre había de dañar á la producción en general, y siempre tan igualmente substancial é inspirada. Esta es la impresión que se siente cuando se examina concienzudamente, la larga serie de sus obras. Á pesar de esto, admírase siempre la pujanza de concepción

la ductilidad técnica que posee este autor, siempre elevado en el arte de presentar y desenvolver sus temas y darles proporciones arquitectónicas sólidas y, á la vez, naturales. Explota con singular habilidad la forma cíclica en el decurso de una obra sinfónica, empleando las llamadas y regresiones de temas empleados anteriormente, ó edificando diversas partes de una obra con diversificaciones de un mismo tema. En algunas obras este procedimiento preconcebido produce frialdades, escolasticismos y toda una gama de efectos que parecerían imprevistos si no asomase por encima de todo el cálculo : de aquí el exceso de progresiones, el empleo demasiado frecuente de procedimientos tradicionales de polifonía, y todo el cortejo de ingeniosas minuciosidades que coartan el libre vuelo de la inspiración. Desde este punto de vista podrían criticarse no pocas obras de la madurez de Glazounow y, especialmente, sus últimas sinfonías, pero sólo desde este punto, pues, en todo lo que él compone no asoma una sola página que pueda llamarse trivial, ó, cuando menos, debilitada por ingerencias de lugares comunes.

Como los músicos de su tendencia, Glazounow, compuso, durante el período inicial de su actividad creadora, cierto número de poemas y de fantasías sinfónicas y algunas obras de música llamada « de programa ». Abandonó esta forma, como antes había abandonado la popular, á pesar de haber compuesto obras de alta valía, sino como música de programa como *música musical*, entre otras *Stenka Kázine*, ya anteriormente citada, la *Rapsodia oriental*, la *Mer*, el *Kremlin*, etc.

Es de notar que Glazounow no ha escrito música

dramática, y que las únicas obras compuestas para el teatro son *ballets*, preciosos, por cierto, *Raymonda*, *Ruses d'amour* y las *Saisons*.

La obra entera de Glazounow acusa esencialmente un sinfonista.

De la producción variada de este autor, no puede formularse una conclusión : Glazounow, que cuenta solamente cuarenta y dos años, no puede dar por terminada su evolución : lo que sí puede afirmarse es que, dado su gran talento, le reserva, todavía, á Europa, no pocas sorpresas.

Lo que importa consignar también, es que su acceso á la dirección del Conservatorio de San Petersburgo no dejará de producir grandes beneficios á la cultura musical de su país.

(Mayo, 1907.)

EL FAUST DE SCHUMANN

Por su mérito excepcional, por la universalidad del asunto, atrevido y elevado, y por el encanto de la sublime poesía que encuadra el poema, el *Faust* de Goethe estaba llamado á interesar vivamente al mundo de pensadores, de poetas y de artistas. La musicalidad del asunto atraería y seduciría, particularmente, á los compositores. Así se explica que sea tan numerosa en la historia de la producción musical moderna la lista de las adaptaciones de las dos partes del poema. No la he de repetir por centésima vez, ceñido hoy, tan sólo, á lamentar, que de todas esas adaptaciones quedase en intento la que más podría interesarnos, la de Beethoven, sugerida por el poeta Grillparzer, que apuntó bien, eligiendo al músico digno de tal poema. De lamentar es, también, que Schubert dejara en proyecto una composición más vasta sobre

el mismo tema, reducido hoy á los dos fragmentos que aparecen en su producción general, la *Escena de la iglesia*, y la de Margarita ante la *Mater dolorosa*. De Beethoven no poseemos una sola nota de ese *Faust*, que le seducía sobremanera. De Schubert poseemos los dos fragmentos señalados. Bueno es consignar que uno y otro sólo conocieron la primera parte del poema, llamado literariamente « el primer Faust ». La segunda parte apareció diez años después de la muerte de Beethoven (1827), nueve años después que se extinguiese, prematuramente, el autor de *El rey de los álamos*, el malogrado Schubert (1828).

Forman legión, casi incontable, los músicos que bebieron en la corriente suave y generosa del lirismo goethiano, en Alemania, sobre todo, produciendo *lieder* y más *lieder*, *ouvertures*, escenas sueltas, etc. Digamos de paso que de toda esa literatura musical creada por el poema de Goethe, figuran en primera línea el poema sinfónico, esencialmente descriptivo, y un tanto alejado, fantásticamente, del asunto, la *Damnation de Faust*, de Berlioz; la ópera de Gounod, justamente llamada por los alemanes *Margarethe*: el bello poema en tres cuadros psicológicos (*Character bilder*), de Franz Liszt, y la prestigiosa *ouverture* de Ricardo Wagner.

Por la intensidad de su poesía, por la profunda inteligencia de la idea goethiana, y por su fusión con esta idea, sobre todas las obras señaladas han de colocarse las admirables *Escenas de Faust*, que así las tituló, de Roberto Schumann. Todos los comentaristas musicales del poema se ciñeron á glosar el primer *Faust*: sólo Schumann, excepción hecha del compositor

inglés Hugo Pierson, se atrevió á habérselas con el segundo *Faust*.

Parecían predestinados á esa noble empresa, tan atraedora como peligrosa, lo mismo el músico, el filósofo, el soñador y poeta, en una pieza, que el redivivo Euphorion del poema, pretendiendo juntar el mundo clásico con el romántico. Toda la tercera parte de la partitura de Schumann, la más elevada, la más prestigiosa de la obra, apunta á ese « segundo Faust », la creación más abstracta y la más profunda de la literatura germánica. Ciertamente, muerto Beethoven, muerto Schubert, el único capaz de asimilarse, y de traducir en toda su serena belleza la profunda y poética esencia del poema de Goethe, era Schumann. Poeta y músico se compenetraron por manera admirable en aquellas escenas de alta poesía intituladas el *Requiem de Mignon*, y en el sólo proyecto de volverse á compenetrar en ese drama incomparable de *Faust*, sentíase enardecida y llena de entusiasmo el alma del malogrado músico. Y como el entusiasmo era el incitante más eficaz del temperamento del compositor, en sus cartas de 1844 son de ver, por primera vez, las preocupaciones que experimenta ante la grandiosidad del asunto. Sufría por entonces grandes fatigas nerviosas, que imposibilitaban todo trabajo cerebral. Una nota hallada en su cartera nos entera, entre otros proyectos, que elige el asunto del *Faust* como texto de ópera.

En una carta al director de los conciertos d'Emdem, le pregunta al Doctor Kruger: « ¿Qué le parece la idea del asunto en forma de oratorio? ». En un viaje que emprende hacia Rusia, coloca en su maleta la primera

edición del segundo *Faust*. Una indisposición le impide continuar el viaje más allá de Dorpat; durante el forzado reposo, elige las escenas que mayor impresión le producen, entre todas, la transfiguración de *Faust*, de la cual traza las líneas generales. Brotan espontáneamente y sin vacilaciones, los números 1, 2, 3 y 7 de la tercera parte, y la idea de escribir una ópera queda rechazada desde aquel punto. La fatiga nerviosa reaparece, y en 1845 escribe á Mendelssohn: « La escena de *Faust* descansa en mi pupitre, y tengo miedo de repasarla. La emoción provocada por tan sublime poesía, particularmente por la conclusión, me decidieron á emprender esta obra, que no sé si la publicaré jamás. »

Sobre este punto vacila, hasta 1848, en que con vivas instancias sus buenos amigos le reclaman el *Faust* para festejar el jubileo de Goethe en 1849. Se decide, entonces, á continuar su trabajo, estimulado al darse cuenta de la buena marcha de la partitura, de la cual, como dice él mismo, « *El Paraiso y la Peri* son como una especie de preparación ».

En efecto, hay una gran analogía entre ambas obras: la *Peri* como *Faust*, después de haber errado mucho, aspiran á llegar y llegan al cielo.

En julio de 1848 todo está preparado, y á primeros del año siguiente las partes vocales é instrumentales entréganse al autor. El 29 de agosto de 1843 ejecútase en Leipzig la obra, durante las fiestas conmemorativas de Goethe. Liszt prepara una audición en Weimar, y el mismo Schumann otra en Dresde. Dispónese una audición próxima, adoptándose la segunda versión del final como preferible á la primera y añadiendo,

probablemente, algunas escenas del primer *Faust*, que, en efecto, fueron compuestas durante el mismo año, lo mismo que la primera escena de la segunda parte de la partitura, que corresponde al principio del segundo *Faust*. Las dos escenas de la segunda parte son del año 1850, y la *ouverture*, bella, sin duda, pero que no está á la altura de lo demás, de 1853.

Enfermo, gravemente enfermo, ensombrecida su inteligencia por la locura, pocos meses después fué encerrado en el manicomio de Eendenich.

La gestación de la obra, como se ha visto, fué larga. Todas sus facultades de evocador potente, y, á la vez, fantástico, contemplativo y gran colorista, trátense de caracteres ó de ambiente moral determinado; toda aquella gran musicalidad de producción de un músico sediento de ideal y de infinito, fueron á parar, desbordada y sublimemente, en esa obra maravillosa, una de las más bellas de Schumann. Desde la *ouverture* hasta el final diríase que se despliega un inmenso *crescendo* de emoción y de arte que no decae, antes bien aumenta progresivamente desde la primera á la tercera parte de la obra. La primera comprende, solamente, tres escenas, que tienen relación con el primer *Faust*, y en las cuales *Margarita* es el centro de la acción. La luminosa figura de *Margarita* fascinó el genio delicado de Schumann, delineándola con gracia y candor conmovedores, superior á todo encomio la flor deshojada de aquella ideal *Primavera de amor*. La escena siguiente contrasta por lo desoladora; sólo contiene la plegaria de *Margarita* á la *Mater dolorosa*. Crece la turbación en la escena de la iglesia; la voz del espíritu de las tinieblas unida al

amenazador *Dies iræ*, llenan de terror y de angustia el alma de la pobre criatura. Y se maravilla uno al llegar á esta parte de la partitura, de no encontrar confundido con la orquesta el sonido del órgano, que habría acrecentado el gran relieve de esta sublime escena. Aquí termina la primera parte de las *Escenas del Faust*, y con la segunda entramos en el segundo *Faust*, de Goethe.

Margarita ha muerto. *Faust*, atormentado, busca en el sueño el olvido de aquel drama. *Ariel* (espíritus alados y bienhechores forman coro á 6 ó á 4 partes) canta al rayar del día y á la aparición del sol de verdad, que enciende el alma de *Faust*. Y luego la noche fantástica : después la ceguera de *Faust*, y aquellos acentos heroicos de imponente majestad. Aparece á continuación el palacio : *Faust* moribundo : *Mefisto* expía su presa excitando á los lémures. Sigue el epílogo y suenan los acordes de una música supra-terrestre, que preludia la transformación del héroe. Empieza la tercera parte con aquel cuadro musical del coro de anacoretas, que prepara las escenas siguientes cantadas por los padres *Extaticus*, *Profundus*, *Seraphicus*. Imposible describir la continuación : aquella exaltación de las virtudes cantada por *Doctor Marianus* : aquella divina misericordia y el amor que perdona : aquella respuesta de las penitentes á cuya voz se une la de la « penitente » *Margarita* saludando el retorno del bien amado á las esferas luminosas; y, finalmente, aquel doble coro místico de conclusión : « Todo lo que sucede sólo es apariencia. El Eterno Femenino nos atrae hacia arriba ». Este coro fué compuesto y desechado repetidas veces : lo trató

romántica, clásicamente, sin que su alma, sedienta siempre de ideal, hallase lo que deseaba. Al fin halló lo que tan verdaderas desesperaciones le produjera : « El carácter de toda la composición »—dice el autor en una carta á Liszt, — acusa un significado de reposo, profundamente sereno. » Aquí estaba todo : es la impresión que se desprende del *Faust* del poeta, y que el maestro de Weimar expresa y describe en uno de sus más bellos poemas, intitulado : « El reposo reina en todas las cimas. »

(Junio. 1907.)

LA X SINFONÍA DE BEETHOVEN

¡Ojalá que fuese verdad tanta belleza! ¡que yo pudiese regocijar á mis lectores diciéndoles que ha sido hallado el manuscrito de una Sinfonía de Beethoven, y que pronto se ejecutaría, sin duda, para dar de súbito la vuelta á toda Europa! Una nueva Sinfonía ¡después de aquella grandilocuente *Novena con coros*, por nadie, hasta lo presente, superada! Tuvo el maestro la idea de componerla : tomó apuntes, que piadosamente se han conservado, trazó el plan de la misma; pero no llegó á tiempo de ponerla en partitura. Ocho días antes de morir, escribía Beethoven á su amigo Moscheles, residente en Londres, acusándole recibo de las 100 libras que le había enviado la *Philharmonique* :

« Comunique Vd., mi querido Moscheles, á la Sociedad Filarmónica, mi profundo reconocimiento por

su interés y su socorro. Diga Vd. á esos dignos hombres que, cuando Dios me devuelva la salud, me esforzaré en demostrarles por medio de obras, mis sentimientos de gratitud, y que á la Sociedad misma me remito para escribir lo que ella me mande. En mi pupitre *hay una Sinfonía* esbozada, una obertura y algo más. Acerca del proyecto del concierto que la Sociedad Filarmónica ha decidido dar á beneficio mío, ruego á la Sociedad que no lo abandone ».

El génesis y la aparición de las *Nueve Sinfonías* de Beethoven, comprenden estas dos fechas 1800-1827. Contaba Beethoven cerca de treinta años cuando el 2 de Abril de 1800 ofrecía al público vienés la primera audición de su *primera Sinfonía*. La composición de la II se remonta al año 1801; fué ejecutada por vez primera el 5 de Abril de 1803, y al año siguiente terminó la *Sinfonía heroica*. En 1806 comenzó la *IV Sinfonía*, que fué la V (originariamente la VI). Interrumpió bruscamente el trabajo para escribir de un solo rasgo, sin los tanteos y apuntes habituales, la *IV Sinfonía*, inspirada por Teresa de Brunswick, « la bien amada inmortal », prometida del maestro. La *V Sinfonía*, en *do* menor, data de 1807; corresponde al período de plena madurez del compositor, durante el cual escribió *Fidelio*, la IV, la VI Sinfonías, el *Concierto* para piano (en *sol* mayor), el *Concierto* para violín en *re*, la *Fantasia* para piano, coro y orquesta, y el primer esbozo de la *IX Sinfonía*.

Después de la *Sinfonía en si bemol*, ejecutada en 1807; después de la V y la VI, ejecutadas á fines de 1808, Beethoven pasará más de cuatro años en silencio como contraste á aquel gran período de fecun-

dididad debido, sin duda, á la influencia bienhechora que ejerció en el maestro, desde 1806 á 1810, el casamiento proyectado con la condesa Teresa de Brunswick que fué, innegablemente, la inspiradora ideal de la *IV Sinfonía*. Beethoven, hasta entonces, trazara en las cinco primeras *Sinfonías* su propia historia: desde aquel punto y hora inmortalizará, en bien del género humano, sus propias alegrías y dolores, sintetizándolos en cuatro grandes conceptos: la *Naturaleza*, VI Sinfonía; *Apoteosis de la Danza*, VII Sinfonía: el *Humour*, VIII Sinfonía: y, en fin, la *Fraternidad universal*, en aquella maravillosa *Sinfonía con coros*, sublime testamento y profecía de un nuevo evangelio de Arte.

Diez años separan la VIII Sinfonía de la *Novena*, ¡diez años de contratiempos, de aflicción y de desamparo! Llega el mes de Febrero de 1824. Beethoven ha terminado la *Sinfonía con coros*, y la *Misa en re*. La ejecución de esas dos magnas obras ofrece dificultades. Los triunfos de Rossini han conturbado el gusto del público vienés: los gastos que producirá la ejecución de las dos obras inéditas son considerables, y el resultado, incierto: así se lo manifiesta á Beethoven, rechazando una demanda de ejecución, la *Gesellschaft der Mucik-freunde*. Dirige la misma súplica al intendente de los teatros reales de Berlín, que la apoya dispuesto á secundar el proyecto de ejecución... Todo esto, y mucho más, fué necesario para decidir á un grupo de admiradores del maestro á preparar la organización de un concierto subscribiendo un manifiesto en la arriba expresada fecha, treinta nombres de nobles, de artistas y de banqueros... La noche del 7 de