

Mayo de 1824, ejecútanse el *Kirie*, el *Credo*, el *Agnus Dei*, de la *Misa en re* y la *Novena Sinfonía*. Umlauf dirige : á su lado siéntase el maestro, que indica el movimiento al principio de cada pieza. El éxito es inmenso, entusiasta : « Cuando en la segunda parte del *scherzo* los timbales ejecutan á solo el motivo, el público » — cuenta Carlos Holz, — « prorrumpe en un aplauso tan nutrido que cubre la orquesta. El llanto baña los ojos de los ejecutantes. El maestro sigue indicando el compás hasta que Umlauf, con un movimiento de mano, señala á su atención la intensa emoción del público. El maestro, como despavorido, mira á su alrededor, se incorpora y se inclina *con calma* ». La ovación desbordó al final del concierto. « Entonces » — dice Schindler, — « Carolina Ungher, una de las solistas de la *Oda á la Libertad*, tuvo la buena idea de empujar suavemente al maestro hasta la delantera del *proscenium* y de hacerle notar las aclamaciones de gozo de la muchedumbre, agitando sombreros y pañuelos. Él se inclinó dando las gracias y, como si fuese una señal, estalló una explosión inaudita de entusiasmo que se prolongó durante un momento... »

Beethoven, ya lo hemos dicho, concibió una *Décima sinfonía*, mientras trabajaba en la *Novena*. Si no sabemos, positivamente, qué clase de *Sinfonía* habría sido la décima, porque del proyecto de tal obra, conforme á lo que escribió el mismo maestro á Moscheles, sólo se encontraron, después de su muerte, algunos compases destinados al *presto* y *trío* de un *Scherzo*, á un *Final* y á un *Andante*. Si todo esto no puede dar idea de lo que hubiese sido la *X Sinfonía*, queda el programa del *Adagio* de esta obra, consignado en el

cuaderno de apuntes utilizado por Beethoven para trazar los de la *Novena*.

He aquí el referido programa :

« *Adagio Cántico* ».

« Canto religioso para una Sinfonía en los antiguos modos (*Herr Gott dich logen wir « Alleluja »*), sea de una manera independiente ó como introducción á una fuga. Esta Sinfonía podría caracterizarse por medio de la entrada de las voces en el *Final*, ó en el mismo *Adagio*. Los violines de la orquesta, etc. se decuplicarán en los últimos movimientos, y las voces podrán entrar una á una. Ó bien repetir en cierto modo el *Adagio* en los últimos movimientos. En el *Adagio*, el texto será un mito (¿acaso un *nome?*) griego (ó) un canto eclesiástico. El *Allegro*, una fiesta á Baco ».

Este programa data de 1818, es decir, de la época de concepción de la *Novena Sinfonía*. Carlos Holz, hablando á Otto Jahn de esta Sinfonía, dijole que la *Introducción en mi bemol mayor*, era en movimiento vivo, y que precedía á un importante *allegro en do menor*; afirmó que el plan estaba terminado; tanto es así, que Beethoven les hizo oír toda aquella parte de la obra. Además de los proyectos de obras indicados por Beethoven en la carta á Moscheles, se sabe positivamente que « quería escribir la música para la *Melusina* de Grillparzer, y para el *Faust* de Goethe, una obertura sobre el nombre de *Bach* » (sobre las notas correspondientes á este nombre en la gráfica de notación alemana) y, en fin, un Oratorio bíblico, *Saul y David*, « en el cual » — afirma un biógrafo — « habría sido de notar, sin duda, la influencia de Haendel, cuyas obras hojeaba sin cesar el maestro ».

Si todo esto, repetimos, no puede dar idea de lo que hubiese sido la X *Sinfonía*, cabe sospechar que para producir una nueva *Sinfonía* que superase á la *Novena*, buscaba Beethoven el elemento único bien claramente expuesto en su programa. Para nosotros ese elemento no podía ser otro que el religioso eclesiástico, tal como nosotros lo entendemos hoy. Pudo adivinarlo en su superior intuición, aun colocado en una época en que pesaba sobre las obras que lo contenían aquel estigma de condenación que la falsa dirección de los músicos del renacimiento aplicó, con necia pedantería, á la polifonía sagrada del siglo XVI y á los antiguos modos. Beethoven no conoció ese elemento en su genuino esplendor: ni á él ni á ningún artista de su época le fué dado no sólo oír sino ni siquiera estudiar las creaciones de aquella manifestación de arte, que nos dió hecha la armonía moderna, y que el Renacimiento desencauzó consumando un divorcio entre la forma y el fondo, que, á la postre, aislaría el arte sabio de la música natural, revelada y popular.

Si sólo en el sentido de rehabilitación de la forma monódica, culta, sabia, mas no popular, fué favorable el movimiento del Renacimiento á la música, era de esperar que, constriñendo la polifonía á encerrarse en dos modos oficiales, sobrevendría, con ser tan corto el plazo, la crisis de edad que atraviesa, actualmente, la música occidental.

Por esto reiteramos que el programa trazado por Beethoven, en 1818, nótese bien, fué una adivinación de su genio superior, algo así como la anticipación de la fusión de los elementos sinfónico y místico, que medio siglo más tarde habían de hacer fecunda la

obra de Wagner. En 1818 no conocía Beethoven ninguna de las creaciones del gran arte polifónico del siglo XVI, que le habrían podido ilustrar como más tarde ilustraron á Wagner. Hasta 1824, fecha de una colección de obras escogidas de Palestrina, Victoria, Nanini, etc., publicada por el editor Artaria, no conoció ninguna composición de estos autores. Entre las pocas obras encontradas en su casa después de su muerte, figuran: la colección de Artaria; las escasas que, fuera del *Clavecin bien temperé*, conocía Alemania del patriarca de su música, Juan Sebastián Bach: la colección completa de las obras de Haendel que le regalaron en los últimos años de su vida...

Cuando Beethoven trazó aquel memorable programa de su *Décima Sinfonía*, sí, no cabe dudar que conocía á Bach, y hay que conceder que conocía también á Haendel. La singularidad de que los nombres de los dos grandes maestros reaparezcan entre las obras que la muerte le impidió escribir, una Obertura institulada *Bach*, y el Oratorio *Saul y David*, sugieren á la mente del que reflexiona sobre esto, que Beethoven buscaba *algo* que no le ofrecían ni el religiosismo dramático de Haendel, ni el mismo misticismo austero y concentrado de Bach, y que aquél *algo* sólo podía hallarlo, él lo dice, en el programa de la *Décima*, en « el canto religioso para una Sinfonía en los antiguos modos », y, con más precisión todavía, en « un canto eclesiástico » y por ende litúrgico. Pero ¿á que esforzarnos para convencer plenamente al lector? En otro de los cuadernos de apuntes conservados, Beethoven escribe, el mismo año de 1818, como preparándose á la composición de su *Misa solemne*, comenzada,

precisamente, aquel año, esta nota en forma de *memorándum* : « Para componer *verdadera* música religiosa, consultar las antiguas composiciones usadas en los *monasterios* ». Debajo de esto, añadía : « ¡ Adelante ! Sacrifica una vez más todas las pequeñas necesidades de la vida á la gloria de tu arte. ¡ Dios ante todo ! »

Buscaba la *verdadera* música religiosa en los *monasterios*. No estaba bien preparado para la severa disciplina que exige la música *verdaderamente* sagrada, y adivinó qué modelos debía escoger. Ante la lucha de dos elementos contrarios, que informa toda su productividad ¿cabría preguntar, meditando sobre el programa de la *Décima*, si los dos elementos de esta obra habrían podido ser, acaso, en el orden moral y contemplativo, una lucha del exterior pagano al interior religioso elevada al *superiora* litúrgico victorioso. ¡ Quién sabe !

En todo caso, también en esto se habría adelantado á Wagner.

(Septiembre, 1907.)

HUGO WOLF

I

« Al frente de la biografía de Hugo Wolf, » — ha dicho uno de sus biógrafos, — « convendría reproducir, como un símbolo de la vida trágica de este maestro del *Lied*, la conmovedora *Melancolía* de Alberto Durero, imagen del dolor concentrado y lleno de resignación; la solitaria de triste mirada... ». Ese genio del dolor se cierne sobre la cuna del niño, le acompaña en los días de su adolescencia; se aferra á él durante los años de su precoz madurez; le envuelve sin piedad entre sus sombríos velos hasta que, arrebatándole celosa á la luz, le ahoga, finalmente, en un abrazo de muerte. Había sol, calor y alegría en aquel rinconcito de la Estiria en donde nació (en Windischgrütz, el 13 de marzo de 1860) Hugo, cuarto hijo de una honrada y laboriosa familia, profundamente católica. Hugo era la única persona taciturna de aquella

familia. Su humor raro, que pasaba de la alegría más extemporánea al más sombrío silencio, contrastaba con el de su padre, habilidoso curtidor, que siempre tenía en la boca para solazarse un coral ó un canto popular. Durante las veladas, y, sobre todo, los días de fiesta, el buen curtidor, que tocaba discretamente el violín, el piano y la guitarra, entregábase á su pasión favorita, la música. Todos tocaban algún instrumento en aquella casa, Hugo el violín, su hermano mayor el violoncello, su padre el violín principal : un pariente de la familia desempeñaba la parte de trompa, y un vecino la de viola. Con esto podían darse interesantes sesiones de quinteto, y esto es lo que hacían con gran contentamiento de Hugo, que asistía á estas sesiones íntimas con más agrado é interés que no á la enojosa escuela, en la cual era antipático á sus condiscípulos su carácter distraído, soñador y adusto.

Quiso ser músico, quiso estudiar seriamente, quiso matricularse en el Conservatorio; pero halló quien se opuso; y éste, por más que parezca raro, fué su padre. Á fuerza de súplicas, entró en 1875 en las clases del Conservatorio de Viena, pero tan revoltoso é indisciplinado era el muchacho, que al cabo de dos años fué despedido sin remisión. La desolación que causaría á su familia le amedrantó, y no tuvo valor de volver al hogar paterno. Ni que lo hubiese deseado, pues un formidable incendio destruyó, á poco, casa y haberes, dejando arruinada á la familia. Recluso en una miserable buhardilla, sólo, en medio de una inmensa ciudad donde no conoce á nadie, royendo el miserable mendrugo de pan de limosna, un esfuerzo sobrehumano de voluntad le ayuda, provocado y

sostenido por el vivo deseo del trabajo... Naturaleza ardiente dotada de superior inteligencia, estudia las obras de los grandes poetas alemanes; Goethe, Kleist, Grillparzer, Hebbel, las de éste sobre todo, de quien son sus primeros admiradores él y Peter Cornelius, y luego las de Mörike, que ha de ser su gran inspirador lírico. Aprende sin maestros francés é inglés, y al cabo de poco tiempo lee en los originales las obras maestras de Bach, Mozart y Beethoven, sus maestros predilectos, y no hay que decir que Schubert y Schumann son sus amados guías para estudiar la forma que más le atrae, el *lied*. Las horas pasadas en las ricas bibliotecas vienesas no le bastan, y como en el zaquizamí de su buhardilla se ahoga, estudia en los bancos de los paseos públicos, y allí, ajeno al vaivén de los transeuntes, sus ojos, preñados y tristes, si no ven nada de lo que pasa á su alrededor, fijanse en otros espectáculos, y traslada al papel la *música interior* que oye, como si se la dictaran espíritus invisibles..

El pensador silencioso se anima y se enardece en el salón de conciertos ó en el teatro, cuando consigue una entrada gratuita para librar una batalla en favor de los maestros de fama controvertida, para mostrarse el más intransigente defensor de Wagner y de Bruckner, los maestros de sus más exaltadas adoraciones. Diríase que la exaltación misma de sus admiraciones le sostiene más que la ayuda material que le prestan sus amigos, ganosos de sacarle de su penosa situación, primeramente Félix Mottl, de inagotable generosidad, y luego el compositor Goldschmidt, que le hizo nombrar segundo director de orquesta del teatro de Salzburgo, en cuyo puesto no pudo soste-

nerse el pobre Wolf, porque le faltaba la autoridad que sólo dan los años. Entrégase con verdadero frenesí á la composición, y de aquella época data su bello poema sinfónico sobre la *Pentesilea* de Kleist. Los hermanos Schalk y el viejo maestro Bruckner no le abandonan, aconséjanle, y son los primeros precocizadores de su talento.

En 1884 le ofrecen á Wolf la crónica musical de un diario de modas, el *Wiener Salonblatt*. Acepta agradecido porque la crónica le asegura el pan, y porque le proporciona medios activos de propaganda y de combate. Las tendencias del periódico no le importan; tanto es así, que, tomando por lo serio su oficio de cronista, publica artículos sobre artículos, en los cuales desbordan, con raro talento, lo mismo sus entusiasmos que sus intransigencias. En una de sus primeras crónicas truena contra un empresario que se ha permitido una representación, « escandalosamente simplificada », de *Tristán é Iseo*, y le dice : « Entre los indios, el que más cabelleras corta es el más respetado. Así entre sus colegas gozará de grandes consideraciones el director de orquesta que más cortes y rajadas haya hecho en una partitura dejándola rapada, lápiz rojo en mano, no solamente la piel de la cabeza, sino cercenando la misma cabeza entera y, además, los pies y los brazos ». Le indigna toda música « fabricada » sin tener para nada en cuenta la inspiración. Defiende con fiereza y exaltación á Berlioz y á Wagner, á Bruckner y á Smetana, á Liszt y á Glinka, y se rebela contra « los sofisticadores de ideas robadas mal aliñadas con salsas insubstanciales ». Cuanto más admirados son ciertos compositores por el « vulgo necio », con más saña los

ataca, y se maravilla uno de encontrar en el grupo de los atacados á Brahms, que por cierto no merecía tal saña ni tal depreciación, aun considerada la índole distinta de temperamentos artísticos entre el crítico y el criticado.

Le reprocha la contensión; que el arte no es una regla inflexible : que no siente ni ha sentido jamás la alegría ni la dicha de la creación : « falta de alegría y de luz, es más monótono que un día de lluvia ». Esta opinión, muy sincera, partía de puras consideraciones de arte, sin duda, pero, especialmente, de la enemiga inspirada por la indiferencia admirativa de Brahms ante el mérito de Bruckner, á pesar de reconocerlo y confesarlo, agravada por las intemperancias críticas de Hanslick, gran enemigo de aquél. Wolf salió en defensa de Bruckner con no menos espíritu sarcástico que el que acostumbraba á emplear Hanslick, cuando se atacaba á uno de los suyos. Se empeñó la guerra con singular encarnizamiento; pero como el partido de Brahms era más numeroso que el de Wolf, el joven artista fué vencido y el periódico de modas, cuyos abonados estaban disgustados del ardor agresivo del cronista, le alejó de la redacción. Aquella campaña fué desastrosa para el pobre Wolf. Cebáronse sus enemigos, gozosos de producir el vacío alrededor del hombre y del artista : no eran tan sólo los « Brahmines », como él los llamaba, los que le ridiculizaban, amargándole las horas; uníase á éstos, verdaderamente encolerizado, Hans de Bülow, admirador convencido, pero apasionado, de Brahms, que no perdonó jamás á Wolf sus críticas. Wagner, que sólo vió á nuestro artista una única vez, en 1875, guardó

silencio, y en cuanto á los Schalk, Bruckner y demás, si se atrevieron á defender á su amigo, su generosa protesta se estrelló ante el clamoreo del bando contrario. Apenado el pobre Wolf corrió á refugiarse algún tiempo en Estiria, en casa de su amada hermana; más apenas mitigados sus sufrimientos físicos y morales, quedó abatido ante el anuncio de la muerte de su honrado padre, acaecida en 1887. Fortificado por el dolor, salió regenerado de la tremenda crisis, pues desde aquella época empieza á manifestarse el compositor, produciendo, durante algunos años, series y más series de admirables obras líricas. Llamado por una generosa familia de Viena, restitúyese á la capital, é instalado en una casita de las cercanías, empieza á publicar sus primeras composiciones. Siéntese avivada su vena musical por modo tan extraordinario, que más que oleadas de lirismo son todos los ardores de un corazón que desbordan de aquel mar agitado de su inspiración. De 1887 á 1889 datan las primeras series de 150 *Lieder*, entre los cuales figura *Prometeo*, magna composición que reclama prontamente el marco de la orquesta. Goethe y Eichendorff son sus poetas favoritos; pero la obra sugestiva y delicada del poeta Mörike es la que le conmueve más profundamente, como si vibrasen juntas las almas del músico y del poeta.

Ha sonado la hora de revelación del genio de Wolf, y nuevos *Lieder* brotan de su pluma; 51 poemas del águila de Weimar; y en seguida los 42 *Lieder* de Pablo Heyse (*Spanisches Liederbuch*), que revelan cuán grande es la pujanza de asimilación de Hugo; y casi durante el mismo año, los seis poemas del *Allen*

Weisen, de G. Reller, y el primer cuaderno de l'*Italianische Liederbuch*. ¡ España é Italia ! ¡ Qué contrastes de luz tan diferentes entre los cantos de una y otra nación ! ¡ Brotaba toda esta creación, verdaderamente fenomenal, durante el breve espacio de tres años ! ¿ Qué tiene de extraño que Wolf se sienta abatido, de repente, y que enmudezca su lira ? La muerte acecha su presa; revélase la enfermedad que le ha de matar, y él tiene el presentimiento de la próxima tragedia que se acerca terrible, pavorosa. Lo sabe; lo saben sus tres amigos fieles. Oigámosle en la dolorosa elocuencia de sus confidencias.

II

« La enfermedad le mata, pero lo que más le aflige es que se ha resentido su inspiración, y que ya no puede componer. Él no sabe « fabricar » música y jamás ha sabido escribir una sola nota que no haya brotado de su corazón ». Y escribe á su amigo Emilio Kauffmann : « En medio de mis penas, al pensar en la desaparición de todo, he experimentado un triste regocijo : ¿ á qué, me he dicho, la creación, la lucha, el esfuerzo, ya que todo se lo ha de tragar la muerte ? » El silencio forzado del que « ya no puede ni sabe componer », le tortura moralmente : « Créeme, » — le dice á su amigo Wette, — « ha tiempo que estoy muerto : mi más íntimo y único deseo es que el mísero

cuerpo siga al alma que voló. » Una temporada de verano en los altos Alpes bávaros, pasada en casa de un amigo fiel, devolvió la calma á su espíritu, y al llegar el invierno de 1891 compuso una quincena de nuevos *Lieder* italianos. ¡ Con qué alegría se lo anuncia á Kauffmann ! » Desde los primeros día de diciembre, el reloj de mi alma ha sonado el consolador *tic-tac* : el reloj marcha, y me da gozo sentirle regocijado ». Consagra el año 1892 á algunos viajes. En la Suabia, su segunda patria, como la llama, halla á sus amigos fieles Faist y Kauffmann; en Berlín ábrenle su casa algunas familias influyentes, y la hospitalidad que le ofrece el barón von Lipperheide le conmueve hondamente. Para colmo de ventura, en aquel interior de paz y de amor, en « aquel celeste espacio », vive « el ángel del paraíso » que se llama la baronesa Frida von Lipperheide, criatura delicada, sensible é inteligente, que inspira al joven compositor un verdadero culto.

Ella le rodea de bondades con la discreta ternura de un alma superior : y para arrancarle las tristezas del alma, allá en una preciosa quinta del valle del Inn le instala en un pabellón, « su asilo », que puede habitar ó abandonar cuando quiera, y disfrutar del trato cariñoso de sus bondadosos huéspedes. Buena necesidad tenía el pobre Hugo de aquella casi soledad ante el espectáculo sonriente de la campiña, lejos de los envidiosos y de los indiferentes, porque, cada día más precaria su salud, desde abril de 1893 vióse forzado á la inacción, que pesa sobre su alma como un plomo. « Lo que mejor podría hacer », — dice á uno de sus buenos amigos, — « sería ahorcarme de la primera rama de esos cerezos en flor. Esa maravillosa y lozana pri-

mavera, su vida y savia misteriosa, me atormentan cruelmente... Soy el único, como una brizna de hierba, como una mísera criatura de Dios, que sólo puedo tomar parte en esa fiesta de resurrección como espectador roído por la envidia y la cólera. Todo ha muerto en mí; en mi alma no resuena un solo sonido, todo ha enmudecido : el silencio en todo, como un cementerio bajo la mortaja de la nieve. ¡ Dios solo sabe cuándo y cómo acabará esto ! » Estas eran las horas malas del triste enfermo, pues, al lado de esos arranques desesperados, hay en sus cartas una resignación que admira. El mártir heroico que sufría su dolencia y la soportaba con valor, le decía á quien le preguntaba acerca de la causa de su mutismo : — « ¡ Me ofreces un bálsamo para curar mis heridas ! ¡ Oh ! ¡ sí, sí ! ¡ podrás tú curarme ! Pero ¿ hay medicina para restañar la sangre que mana de mis entrañas ? ¡ Sólo Dios, podría ampararme !... Sea lo que fuere de mi suerte, aun la más desgraciada, la sufriré, y que se extinga el rayo de luz que iluminaba mi existencia ».

Todavía pudo hallar en el seno de la amistad algunos días luminosos y supremas alegrías, siquiera contadas; gracias á su amigo el doctor Hugo Faisst, tuvo casa en Viena, confortable y lujosamente amueblada; habla con entusiasmo de su cuarto piso, de su « celeste región ». Con qué gratitud le escribe : — « Ven, que pueda estrecharte contra mi pecho, querido y honrado hombre, amigo, hermano y compañero; como *Florestán*, te diré : « tú serás recompensado en un mundo mejor ». La familia von Lipperheide, le retiene para cuidarle como á un hijo amado en su asilo del Tirol.

Después de cuatro años de silencio, se entrega de nuevo, y con todo el ardor de su temperamento, á la composición. Tiéntale el teatro; le atrae la *Pentisilea* de Keist, « la más verdadera, pero la más terrible tragedia que haya concebido el cerebro de un poeta ». Cae en sus manos la novelita de Alarcón, *El Corregidor*, y aunque en el libro no encuentra su ideal, le ofrece situaciones que pueden excitar su facundia lírica y satírica. En abril de 1905 queda esbozado el plan, y allá en « su asilo » compone y orquesta la ópera entera (cuatro actos), terminada en el espacio de tres meses de verdadero delirio de entusiasmo. Desde « su asilo », lleno de gozo infantil, con aquel lenguaje y humor de buen muchacho, que forma el encanto de sus amigos, escribe al doctor Grohe compadeciendo á los habitantes de las ciudades, « que no saben nada de los esplendores de la estación invernal ».

La noche de Navidad se festeja alegremente bajo el techo de sus buenos protectores; el peregrino errante parte, y, como rayo luminoso del árbol de fiesta, le acompañan los votos de sus amigos.

La primera representación de *El Corregidor*, hermosísima comedia lírica llena de refinamientos que acusan una sensibilidad extremada, data del mes de junio de 1896. Durante este tiempo, compone los 22 *lieder* que forman el segundo volumen de sus canciones italianas, entre los cuales aparecen los tres *lieder* conmovedores sobre textos de Miguel Ángel. Sucumbe á la fatiga cerebral, y una breve estancia en « el asilo » de sus amigos, retarda por breves días la catástrofe definitiva. En esto muere, casi súbitamente, su protectora la baronesa. Esta muerte fué como el presen-

miento de su propio fin : para el pobre Wolf, después de la desaparición de la ideal y delicada criatura, ya no había esperanza ni consuelo que le fortalecieran. Tentó escribir una nueva ópera, *Manuel Venegas*, sacada de *El Niño de la Bola*, de Alarcón; bosquejado el asunto, y á punto de terminar el primer acto, le abatió, como descarga eléctrica, un acceso de locura. Sus amigos no le abandonaron en la desgracia. Le recogieron en un manicomio, y al cabo de cinco meses, esperanzados de que un viaje por Italia apresuraría y favorecería su curación, abandonó el asilo y emprendió, efectivamente, el viaje. Nuevo acceso al caer las hojas. Reclúyenle, definitivamente, en un asilo de dementes cerca de Viena.

La música, el piano que han colocado en su celda, le consuelan en sus momentos lúcidos. Acentúase desde 1899 la parálisis nerviosa : pierde el uso de la palabra, y el espantoso y lento martirio se prolonga hasta el año 1903 (22 de febrero). Las alas de la muerte cubren como un sudario los trágicos destinos de aquel genio, verdadero genio del dolor. Este genio aparece en el *Lied* de su creación, en toda su intensidad y en toda la variedad de sus potentes medios expresivos. Esto explica que el genio de Wolf ocupe un puesto preponderante en la música lírica alemana. Los textos de sus *Lieder* son el verbo poético de su propia idea, por tal modo que entre Wolf y el poeta se operaba una transfusión de almas, que vibraban juntas con exaltaciones pocas veces superadas por la lírica. *Los cantos del arpista* y el *Promoteo* de Goethe; las aspiraciones y ser del alma española, y los sublimes poemas de Miguel Ángel, pocas veces han hallado una expre-

sión musical tan intensa y tan verdadera. Esa congenialidad de dos almas que vibran al unísono es completa entre Mörrike y Wolf. La forma del *Lied* de su primera manera proviene de Schubert; la melodía, sin embargo, es personal, netamente popular, concentrando en el acompañamiento un máximum de expresión. En su segunda manera aparece la « melodía infinita »; Wagner la conquista para el drama, Wolf para el *Lied*, llenándolo de intimidades y de aquella grandeza épica ó fe sublime que solo se hallan en los más bellos temas de *Parsifal*.

En su tercera manera, Wolf, entrevé la forma de dar al *Lied* un máximum de intensidad, simplificando más y más los contornos de la melodía, y transportando el canto profundo del alma á la pauta instrumental cuando las palabras ó la extensión restringida de la voz no pueden responder á la explosión lírica. Peter Cornelius, dos ó tres veces, pero sobre todo Schumann, nos habían dado ejemplos de esa exaltación subjetiva del fondo del *Lied*; Wolf la desdobló generalizándola y dotándola de alto concepto explosivo, produciendo efectos de intensidad y de contraste realmente prodigiosos. La voz y el instrumento para él tienen ambos la misma importancia: en lugar de subordinarse uno al otro, se compenetran y se completan. El modelo de este género, para no citar más que un ejemplo, es el *Lied* á la primavera, *Im Frühling*, canto sublime de ardiente inspiración, canto del alma conturbada y triste de un compositor, que tenía de la eternidad en el amor, y de la felicidad, intuición profunda á la cual la fragilidad de las cosas humanas da un mentís tan duro como desolador, aun en presencia de la

risueña y florida primavera evocada por la mente del mísero poeta... Lo que es muy de notar en Wolf, es que cuanto más avanza el compositor, más simplifica la forma: Mozart, el divino genio de la sencillez, era su modelo único y cotidiano, y decimos así, porque raro era el día en que Wolf, — según apuntan los biógrafos — dejara de tocar varias páginas del *Don Juan* ó del *Casamiento de Figaro*, sus obras favoritas. En una palabra, la intensidad de expresión del *Lied* de Wolf se explica porque « es la áspera, la inexorable verdad misma », para decirlo con él, que había elevado este dicho á principio esencial de arte.

Si, por la verdad cantó, luchó y sufrió, y la verdad es la aureola que resplandece en la obra de ese artista de genio. No pudo sonreír la Musa de Wolf: por esto es triste su mirar, por esto es sombría su vestidura; mas aquella corona de estrellas inmortales que brilló en su cabeza, bien refleja la mentalidad de ese « genio del dolor ».

(Septiembre, 1907.)

LOS CINCO

I

Es un hecho excepcional y único en la historia del arte, la agrupación de artistas rusos llamada *Los Cinco*. Jamás se viera una solidaridad semejante aplicada con mayor eficacia á la conquista de un ideal tan bien precisado. Impulsados por un movimiento común, agrupáronse cinco compositores, de carreras muy distintas, y que no cultivaban la música profesionalmente, deseosos de realizar un esfuerzo con el único fin de producir obras que fuesen, bajo diversos títulos, la expresión cabal y sincera de la verdad artística, tal como ellos la concebían, y sobre la cual se habían puesto de acuerdo, después de celebrar unas y otras conferencias.

Su divisa fué combatir como compositores y como rusos amantísimos de su patria. Esta divisa no la aplicaron todos igualmente en sus producciones de

arte, mas todos la aceptaron, porque aceptarla equiva-
lía á ser sinceros é independientes.

Provenían del foro, de las armas, de la diplomacia
de carreras, como he dicho, muy distintas : nadie de
ellos necesitaba de la música para ganarse el pan de
cada día : eran libres, bien quistos de la alta sociedad
ricos casi todos, que podían darse el lujo de agruparse
y, si llegaba el caso, de imponerse. Estos estímulos y
deseos de independenciam para crear una producción
artística durable, móvil principal de la joven escuela
rusa, eran buenos, pero no suficientes, aun secundados
por una voluntad consciente y decidida : los ideales
y hasta la misma fuerza de voluntad, no bastaban si el
genio y la intuición necesaria no conquistaban lo que la
razón y todos los buenos deseos no pueden alcanzar
por aquello de que no siempre querer es poder. La
idea preconcebida de explotar en obras de arte el
estilo popular, la de depurar y de perfeccionar los
modos de expresión, enaltecióla el genio y superior
intuición de *Los Cinco*, y ahí están sus obras para manifi-
festar que, á pesar de las más alambicadas teorías, y los
más excelentes principios del mundo, se puede escri-
bir música detestabilísima cuando no se tiene lo que
ellos tuvieron con portentoso exceso.

Los Cinco provienen, musicalmente, de Glinka
(1804-1857) y de Dargomyjski, cronológicamente el
sucesor directo de Glinka, por la eficacia que tuvo en la
evolución de la escuela. Es el creador del *Kamerang*
Gost (*El Convidado de piedra*, el *Don Juan* del gran
poeta nacional ruso, Pouchkine), el iniciador de la
declamación lírica rusa, encumbrada á su más alto
grado de potencia por uno de *Los Cinco*, el genial

Moussorgsky, que han pretendido asimilarse el autor
del *Pelléas et Melisande* y el de *Barbe Bleu et Ariane*, y
de aquí proviene la fuentecilla de agua esterilizada del
debussismo y del *dukasismo* francés de hoy.

La agrupación de *Los Cinco*, nació el año 1859,
cuando Mily Balakirew (nacido el 1837), llegó á San
Petersburgo para terminar sus estudios musicales
bajo la dirección del mismo Glinka, que demostró
singular afecto á aquel jovencito de diez y ocho años.
Balakirew trabó íntima amistad con César Cui, cadete
de ingenieros entonces, hoy general : deseosos de aso-
ciar sus esfuerzos para continuar la obra comenzada
por Glinka y Dargomyjski, unióse á ellos Nicolás
Rimsky-Korsakow, jovencito como ellos, y á no
tardar, contaron entre sus filas, como auxiliar activo,
al crítico Stassow. Uno de los primeros asociados,
discípulo de Balakirew y de Cui, fué Modesto Mous-
sorgski, nacido en 1839. Conoció éste á un sabio, así
como suena, tan profundos y vastos eran sus conoci-
mientos, su ciencia, filosofía y letras, llamado Borodine,
que desde aquel momento se consagró por entero á la
música, gracias á la influencia que sobre esta futura
gloria de la escuela ejerció Balakirew.

Durante treinta y más años el espíritu, la fuerza de
voluntad, y el genio superior de estos hombres, pro-
dujeron obras y más obras que, por lo sólidas, geniales
é inspiradas rayan en lo inverosímil, concebidas todas
con extraordinario aire de familia, á pesar del tempe-
ramento distinto de sus autores. El espíritu de *Los
Cinco* se infiltró en los discípulos que llegaron después,
Glazounow, en sus primeras obras, Liadow, Liapa-
now etc. Los recitativos de la *Roussalka* y la admi-

rable declamación lírica del *Convidado de piedra* de Dargomyjski, que se asoció prontamente al grupo de innovadores, fueron la manifestación de origen de las tendencias comunes. Las producciones de la joven escuela no se ciñeron, exclusivamente, á la música dramática: el campo de su actividad se ejerció en todos los dominios: en la música instrumental, en el *lied*, que ejerció soberana influencia en la música dramática, afinando el estro de los que cultivaron ambas formas, comprendiendo que se compenetraban, y en la crítica.

Mily Balakirew fué el verdadero jefe y el alma de la escuela. Al contrario de Glinka, poco inclinado al combate y al proselitismo, Balakirew tenía grandes condiciones de organizador, realzadas por la excepcional solidez de conocimientos, y por su temperamento apasionado, á la par que persuasivo; todo esto contribuyó, aunque no era el de más edad del grupo, á que ocupase el puesto que merecía, y bien lo merecía como sabio y artista á la vez, como técnico enseñante, propagandista tan ardoroso como sólido compositor, pianista de mérito, director de orquesta de primer orden, y educador incomparable. Díganlo sus discípulos Borodine, y Moussorgsky, para no citar más que á éstos. « Como no soy teórico », — escribía con rara modestia á Stassow, — « no he podido enseñar á Moussorgsky la armonía como la enseña Rimsky-Korsakow; pero le he hecho comprender la forma de las obras musicales. De 1858 á 1861 hemos estudiado juntos todas las sinfonías de Beethoven, todas las obras de Schumann, de Schubert, de Glinka, etc., mientras le explicaba y hacía el análisis de la construcción técnica ». Balakirew inventó y aplicó espontánea-

mente, y de esto hace ya medio siglo, el método de enseñanza que preconizan hoy los mejores técnicos.

Él y Dargomyjski, son considerados como continuadores inmediatos y progresivos de Glinka. Sus *overturas* sobre un tema de marcha español y sobre temas rusos, su poema sinfónico *Rusia* (primera versión), sus primeros *lied*, algunas piezas para piano que fueron publicadas entre los años 1857 y 1861, y su interesante colección de cantos populares, posteriormente, en 1866.

Desborda en su música el sentimiento popular en su nativa ingenuidad, y no se sabe qué admirar más si la pureza ó la perfecta forma de realización artística. En *Rusia* es el elemento eslavo, de ritmos vigorosos y ondulantes, de robusta armonización, llena de peregrinas inflexiones: en *Islamey* y en *Thamar* es el elemento oriental en que la expresión popular y la artística se funden y compenetran traduciendo, por modo sorprendente, las afeminadas y acariciadoras armonías y los ritmos obsesivos propios de aquella música.

La asimilación del canto popular es en Balakirew una poderosa magnificación, que tiende por elección y desenvolvimiento de medios, por uso superior de elementos técnicos, tan poderosos como avasalladores, á hacer lo que no es tan fácil como parece, una obra maestra de arte acabada, llena de honradez y de sinceridad. Las páginas que ha dejado Balakirew, honran á la nación y á la escuela que las produjo. Pocos músicos como él se han asimilado el alma entera del modo de ser y sentir de un pueblo.

El primer colaborador de Balakirew, fué el porta-

estandarte, el polemista, el historiógrafo y el compositor, César Cui.

II

El primer colaborador de Balakirew, César Cui, fué el que reveló á Europa la existencia de la nueva escuela, el porta-estandarte, el polemista y el historiador de *Los Cinco* y, como es sabido, uno de los del grupo. Todos los críticos nos dirán que esgrimió con igual vigor la pluma de cisne del compositor y la pluma de hierro acerado del crítico, que para combatir al enemigo común (la música italiana, el encanto de la corte, de la aristocracia y de la burguesía rusa como entre nosotros), fué incisivo, acerbo, burlón y violento, tan bien dispuesto para defender las ideas y las tendencias artísticas de *Los Cinco*, como para criticar, sin indulgencias, los extravíos mismos de los suyos, sin perdonarle al mismísimo Wagner el concepto del drama lírico, y su teoría del *leit motif*. Todo el mundo os dirá esto y lo demás. Pero yo que he tenido el singular honor de tratarle íntimamente desde años, por circunstancias artísticas que no vienen al caso, aunque no para dejarme de mostrar agradecimiento más que el más sincero, al único de *Los Cinco* que he tratado de seguir, afortunadamente, tratando, todavía, añadiré lo que todo el mundo dice, que todo es cierto; pero puesto en una alma de niño, pues, yo no he hallado en el trato de los hombres otro que le aventaje en bondad

en dulzura, en finezas de acendrado afecto, como artista y como hombre. Con infantiles terrores me pedía alientos la víspera del estreno de su *Flibustier* en París: con efusiva elocuencia me manifestaba el efecto colosal que le produjo un fragmento de música de Cabezón, recién traducida por mí á su intención; con modestia verdaderamente excepcional me confesaba que no estaba *trop fort* para leer las obras de Victoria en las *clavetas* originales; pero que las estudiaría para *conocer* íntimamente « á ese Dios grande de nuestra música y de toda la música ». « Sí, » — me escribía en una ocasión: — « estoy orquestando mi *Henry VIII* y, á la vez, corrigiendo las pruebas de la novena edición de mi *Tratado de fortificaciones* », porque Cui, además de todo lo que se ha dicho de él, es... general de ingenieros y profesor de la Escuela politécnica de su país, y el referido tratado es obra de texto en las escuelas similares de todos los países.

Cerrada la válvula de mi desbordamiento momentáneo, que me ha alejado un poco del asunto, diré que Cui aplicó la teoría del nacionalismo artístico con más vigor en el *lied* y en los corales rusos, todos soberbios, que en el drama lírico. Al poeta nacional Pouchkine acudió para el asunto de su primera obra *El prisionero del Cáucaso*; los demás asuntos, *Angelo*, *William Ratcliff*, *le Flibustier*, *Henry VIII*, son de autores extranjeros. Su influencia moral, su fuerza de voluntad, y su ardor de apóstol y de combatiente, se dejaron sentir, como no es de imaginar, entre *Los Cinco* y, á la corta ó á la larga, en la misma Rusia y en Europa. Su música, seria, bien concebida, lejos de las vulgaridades y concesiones acostumbradas, emana

de una sincera convicción artística, y de una inspiración comunicativa llena de fantasía y de superior encanto.

Moussorgski (1839-1881), inquieto, indisciplinado, refinado, á la vez, todo puro genio y aun genio colosal, pero sin talento, sin habilidad, es el alma completamente desnuda del pueblo ruso. El gramático pedante hallará en cada página de sus obras puerilidades, desgambos mil, incorrecciones y faltas, lo que se llama faltas en la técnica; quedará convencido el tal gramático de que no sabe desarrollar jamás un tema, de que no sabe escribir lo que en solfeo se llama « un compás », y, en fin, de que lo que escribe apenas si puede llamarse música. Y, sin embargo, el alma desnuda del pueblo ruso allí está, en aquella sensibilidad que estalla de alegría ó palpita de dolor, que se expande ó se construye anhelante; sensibilidad múltiple, exasperada ó balbuciente; alianza asombrosa de la expresión popular y la artística hecha música; alianza de asimilación integral, que alcanza la más subida significación estética, utilizándola de un modo adecuado é inconcebible, como afinado por un realismo ideal, sí, por un realismo ideal, por más que repugne al sentido la unión de estos dos vocablos. Realismo é ideal, juntos, confundidos, hechos un todo, viven por la fuerza de una declamación libre, justa, original y, en suma, por la verdad. Puede afirmarse, y reitero la afirmación, que lo que en casos escribe, apenas si es música, en el sentido habitual de la palabra; pero ningún músico, ni ninguna música sugerirá emociones más vivas ni hablará más inmediatamente al oyente. Sabe crear formas melódicas, armónicas y ritmos raros, que los

compositores modernos— recuérdese que Moussorgsky murió ha más de veinticinco años — sabrán explotar con más método; pero que no sobrepujarán con más atrevimiento ni pertinencia. ¿Qué vale todo el andamiaje sonoro de formas del *debussysmo* y *dukasismo* de hoy, que proviene por simple traslado de dominio, de Moussorgsky, si el edificio, el fondo musical, no aparece?

Como artista abierto á todas las impresiones y á todas las emociones del espectáculo de la vida, su obra es extremadamente variada, siempre tan nueva é imprevista como original. ¿Quién como él ha cantado la vida humilde, resignada y revolucionaria, á veces, del campesino ruso? ¿quién como él en su serie de melodías, *Sin sol*, ha sabido cernerse sobre una pura atmósfera lírica, en sumo grado contemplativa? ¿qué puede presentar la lírica moderna, desde el punto de vista de la sensibilidad, frente á frente de esos dos dramas musicales, *Khovantchina* y, sobre todo, *Boris Godounow*, obras desiguales, llenas de defectos, sí, pero de un poderío totalmente shakesperiano?

Moussorgsky, se ha dicho mil veces, es objetivo : Borodine, en cambio, es subjetivo. Es éste otro de *Los Cinco*, verdaderamente músico, el que supo dar á su música un carácter de emoción interior, de poesía, de efusión íntima, llena de profundidad. No importa que la cultura artística le haya modificado y refinado : él no se aparta jamás del pueblo, y por esto su eslavismo y su orientalismo guardan toda la savia del terruño : es plenamente autóctono. Su música instrumental, lo mismo, en general, que la de Balakirew, es cuanto de más bello haya escrito no sola-

mente la escuela rusa, sino la época moderna: esa producción autóctona de arte nacional prueba, gloriosamente, que puede ser, y todo el mundo lo ha consagrado, la más universal por aquellas afinidades de almas de los pueblos, que el comendador de Nigra llamaba la *fratellanza dei popoli*. Posee Borodine una fuerza sorprendente de invención y de realización, que le permite pasar de la más fantástica poesía (*La Princesa del mar*), á la efusión más íntima (*Disonancia*), á la rudeza de la *Sinfonía en si menor*, ó á la suave y límpida delicadeza de la *Sinfonía no terminada*.

Rimsky-Korsakow, como nacido el año 1844, es el más joven de *Los Cinco*. De tendencias clásicas, manifestóse partidario de una regresión al arte occidental, después de haber producido gran número de obras dentro de los caracteres distintivos de la escuela. Esta regresión, si no era una renunciación á la nacionalización, tenía el carácter de un síntoma. Borodine tomó nota ha tiempo del síntoma, no en son de crítica, sino como señalamiento del hecho. El síntoma se ha agravado con el tiempo, y lo que Borodine señaló respecto de Rimsky-Korsakow, échase hoy en cara á Glazounow, á Liadow, á Liapounow, etc. Esa deserción (desertores renegados, los llama, crudamente, una parte de la crítica rusa), hija del desasosiego de la producción artística moderna, tengo para mí que es transitoria (y peor para la escuela rusa actual y de última hora, si se afirma en ella), y aunque de momento peligrosa, no atentará á la monumentalidad de la obra magna de *Los Cinco*. Informa el valor y significado de esa obra, aquella obra de concepto de toda *belleza*

primera, llámese Homero, Leonardo de Vinci, Miguel Ángel, Palestrina, Monteverdi, Gluck, Beethoven, Weber, Wagner, contra la cual nada pueden las *bellezas segundas*, transitorias, mudables, que pasan, en el incesante evolucionar del espíritu humano y de la creación artística.

(Octubre, 1907.)

CHOPIN ÍNTIMO

I

Han aparecido las hojas de un diario (1) autógrafo de Chopin. No lo habían escudriñado todo los biógrafos. Quedaban cabos sueltos que atar, singularmente el de *el eterno feminismo*, ó mejor dicho de un modo más vulgar, el capítulo de « las mujeres en la vida de Chopin. »

Gracias al diario, redactado en la lengua nativa del delicado músico polaco, sabemos algo más de aquella sufrida y resignada escocesa, Jane Stirling, toda desprendimiento y abnegación; en qué época empezó á dar lecciones con su idolatrado maestro (desde 1837);

(1) El tal diario fué una solemne guasa, tan bien hecho, tan bien apoyado en la documentación biográfica chopiniana, que toda Europa tragó la píldora. Puede afirmarse de los hechos relatados que fueron ciertos, á pesar de que no lo fueron en realidad de verdad.

BIBLIOTECA PARTICULAR
DE LA

Srita. Felicitas Lopez