

cuándo emprendió un viaje á Mallorca (en 1838), para visitarle en su residencia de Valdemosa sin mostrarse celosa de la compañera de excursión del pobre enfermo, feliz porque podía respirar el mismo aire que ellos, vivir al lado de su maestro, oírle tocar, hablar con él... Sabemos algo más de aquella discreta enamorada que Chopin llama en su diario « Rebeca », temeroso de indiscreciones ó prevenido ante un acceso de celos de parte de George Sand, como si el apodo fuese, probablemente, una clave significativa solamente para Chopin. Conozcamos á esa extraordinaria mujer, y conozcámosla en la mente de Chopin, tal como habla de ella en una hoja del diario de 4 de octubre de 1837, escrita en París : « Lluvia y más lluvia durante todo el día. Solitario todo el día. Nada que caliente mi alma, nada que interrumpa el monótono trap, trap de los latidos de mi corazón. El chico del jardinero, solamente, que ha llenado mi estancia de violetas, de centenares de ramilletes de violetas inglesas, de violetas enviadas por Rebeca Stirling. ¡ Cielos, qué mujer ! Cuando me miro en un espejo me parece que tengo algún parecido con ella; pero únicamente cuando acude su recuerdo á mi memoria. Su gran nariz de águila : sus ojillos de perfidia, su boca. Cuando sonrío me vuelve loco. ¡ Oh Rebeca !, ¿ por qué me persigues noche y día con tus violetas, tu adoración y... tu nariz ? Las mujeres han de seducir por la distinción : el brillo dulce de unos ojos me seduciría como una llama ardiente ! ¿ La mirada de Constancia ? Su mirada evaporada, disfumada, parecida á los cambiantes de la luna ». (Se refiere Chopin á sus desgraciados amores con la condesa María Wodzinska, su prometida, que

acabaron tristemente merced á la oposición de su padre) « ¡ Trap ! ¡ trap ! ¿ no podré sofocar estos latidos ? ¡ Si tocando el piano pudiera dejar de mí el dolor, que me roe el corazón ! Y, sin embargo, la vida ha sido hecha para los placeres y para el amor. ¡ El amor, dulce como el sueño, dulce como la música, triste, y dulce, y alegre como el amor ! ¡ Ah ! Si no me sintiera tan fatigado. El péndulo suena al unísono de mi corazón. Uno, dos, tres, nueve, diez. ¡ Cuán lentamente pasa la noche ! No puedo soporitar por más tiempo esta pesada congoja. Quiero vivir, vivir, cerca del corazón de una mujer. »

Y después de Rebeca y de Constancia, aparece su Aurora, Aurora Dudevant, George Sand, la mujer terrible. El 10 de octubre del mismo año, escribe : « Una sombra cruzó por mi camino. La contemplé inquieto. Era una estatua de Venus opuesta al muro. Mi ángel bueno me conducía. La he vuelto á ver después, tres veces. Y me parece que sólo ha pasado un día. Mientras tocaba me miraba profundamente, de hito en hito. Era una música de hadas, acariciadora y dulce, un poco triste; leyendas del Danubio; mi corazón se mecía dulcemente. Y sus ojos en mis ojos. Ojos sombríos, ojos de extraño mirar. ¿ Qué me decían ? Apoyada sobre el piano, sus miradas me inundaban abrazándose. Mi alma había encontrado el puerto. Sus ojos singulares sonreían. Era un tipo masculino, de largos trazos, casi groseros; pero había profunda tristeza en aquel su extraño mirar. Me sentía languidecer contemplándolos, y me aparté conturbado. Se alejó. Más tarde, hablamos de cosas sin importancia. Cuando Liszt me vió sentado allá en un extremo solitario de

la estancia, se acercó con ella. Me sentí vencido. Ella elogió mi manera de tocar. Me comprendía. Mas aquella fisonomía era ordinaria, severa y triste. La he vuelto á ver, después, dos veces en su casa, rodeada de la alta aristocracia francesa, más tarde una sola vez. Me ama. Aurora ¡qué hermoso nombre! La noche se desvanece. »

Sabemos por la hoja anterior del diario, cuándo se conocieron Chopin y George Sand. Debió de ser allá del 7 al 10 de octubre de 1837, puesto que el 10 escribe lo que se ha leído. Las aserciones de los testigos auriculares, y aun las mismas de Liszt, no tienen fundamento ante las notas manuscritas de Chopin. Sabemos ahora con toda seguridad que fué Liszt quien los acercó, quien presidió, por decirlo así, el trato que tan funestas consecuencias había de tener para el pobre compositor.

El estado de salud de Chopin empeora de día en día. Los médicos y los amigos le aconsejan un viaje al Mediodía. De este proyecto de viaje nos informa una hoja del diario, fechada el 5 de noviembre de 1838. « Partiremos hacia el Mediodía. Sufro atrocemente del pecho, y me ahoga la tos. En el Mediodía hallaré, quizá, alivio. Ella me cuida noche y día. Su suave aliento refresca mis sienes calenturientas. Se me aparece en sueños el triste semblante de mi madre. Cuando el sol meridional me abrigue, se disiparán los tristes ensueños. »

(Mallorca, 16 noviembre 1838) « Nuestras dos almas juntas y solas en esta isla. Cuando me acuesto me place escuchar el rumor de las olas azotando las orillas. Ha venido á visitarnos Rebeca Stirling, y ha llenado

la solitaria estancia de violetas, de ramilletes de violetas inglesas. Su perfume me marea, y me daña la humedad de esta celda monacal. El convento es frío y triste : el viento penetra por todas las rendijas y las puertas rechinan toda la noche. Hiela. Y cuando toso siento que el frío me llega hasta el fondo del corazón. Amo la luz, y ella me canta al oído dulces melodías. No quiero morir, no. La sombra me persigue. Pero la vida es resistente.

« ¡ Las violetas de Rebeca sobre mi tumba ! »

« No quiero morir, no, no ».

(París, 14 marzo 1839). « ¡ París, alegre París ! Qué hermosamente llega á mis oídos el ruido de los carruajes que circulan por las calles. Aquí se respira. El toque funerario nada tiene que hacer ante esta plenitud de vida. En Marsella quisimos visitar á Nourrit. ¡ Muerto ! ¡ Pobre Adolfo ! El fardo de la existencia le pesaba y sucumbió. Rezo por su alma. Y Heine, el bravo Heine, sonríe ante la muerte : combate con la muy perra, pulgada por pulgada. Le ví ayer por la mañana. Con signos de sus grandes ojos apostó que me sobreviviría diez años. ¿ Podré desmentirle, acaso ? ¡ Si pudiese leer en lo por venir ! ¡ Viene Aurora ! Hace una semana que no la he visto. ¿ Dulce ó triste día de primavera ? »

La ruptura, la tragedia se acerca, y escribe desde Nohant, en casa de Aurora, el 11 de octubre 1839 : « Todos me dicen que estoy mejor : la tos y los dolores han desaparecido. Pero siento otra enfermedad en el fondo de mi ser. Diríase que Aurora tiene los ojos velados : sólo brillan y relampaguean cuando toco : el mundo, entonces, es puro y bello. Mis dedos se

deslizan suavemente sobre el teclado : su pluma vuela sobre el papel : puede escribir escuchando música, música de Chopin, dulce, límpida como palabras de amor. Por ti, Aurora, atravesaré montes y valles. Todo lo podré y te lo daré todo. Una mirada, una caricia tuya, una sonrisa cuando te sientas fatigada. Quiero vivir por ti, sólo por ti quiero tocar dulces melodías. ¿Verdad que no serás muy cruel, querida, que no me mirarás con tus ojos velados? »

La fecha de la ruptura, de la tragedia, vedla consignada en la tristísima carta, ¡ han pasado ya algunos años !, fechada en Nohant, el 3 de mayo 1847. « Necesito dinero. Enfermo y con la tos que martiriza mi alma, soy una carga. Aurora viene alguna vez, muy de tarde en tarde. Mi tos crispera sus nervios. Trabaja mucho. No la miro en los ojos. Acostado, mis ojos contemplan los campos, todo el espacio que abarcan las ventanas. ¡ Tierra de Francia ! Lejos de aquí, bajo el cielo de Polonia, contemplo los ojos de mi madre. Pesan en exceso las lágrimas que no se vierten. « Fritz, niño Fritz » — me decía mi pobre madre — « serás un gran músico. Polonia se mostrará altiva de poseerte ». « ¡ Polonia ! ¡ amada patria, orgullosa de Federico Chopin ! ¡ Tengo el corazón vacío ! ¡ Cuánto sufro ! »

Y, á poco, de allí á unos días, escribe en su diario : « Todo ha terminado. La vida, también. Algunos años más ó menos, todavía, pero la verdadera vida huyó para siempre... »

Sí : todo ha terminado, y pronto se extinguirá, también, aquella vida creada para amar y ser amado. Asistamos á este proceso.

## II

Sabemos la fecha de la ruptura de Chopin con la genial novelista. Lo que ha contado Karasowsk en su biografía de Chopin, es una novela inventada, sin duda para imputarle todos los cargos á George Sand. No puede defenderse, tampoco, la conducta de ésta. Cuando se leen en la *Histoire de ma vie*, las páginas que la novelista dedica á Chopin, siente uno frío en el corazón. Ciertamente que no escribió su *Histoire* para sus herederos sino teniendo al público en vista, y con habilidad suficiente para colocarse en la mejor actitud imaginable, á fin de disculparse ante las generaciones posteriores. Las notas del diario de Chopin, que no quería conservar después de su muerte, lo mismo que cierto número de composiciones borroneadas, y por lo tanto no publicadas por él, destruyen las aseveraciones erróneas de algunos biógrafos, á la vez que los convencionalismos de insinceridad de George Sand. Chopin, pues, dejó Nohant en los primeros días de junio de 1847, regresando á París. Parece que pudo evitarse el lance de una separación ruidosa. Cuando Chopin pudo cerciorarse de que su persona era una carga para su amada : cuando tuvo alientos para interponerse entre George Sand y la hija de la escritora que, por cierto, tenía no poco que quejarse y aun anatematizar la conducta de su madre; cuando, en fin, no

quiso en su dignidad ofendida admitir ciertas inconveniencias, que convirtieron aquel albergue de amor en un infierno, volvió la espalda á Nohant.

Desde Nohant escribía en su diario el día 1.º de junio de 1847: « Todo ha terminado. La vida también. Algunos años más ó menos, todavía, ¡ qué importa !: la verdadera vida huyó para siempre. Escribo estas palabras sintiendo que me atenacean el cerebro. ¡ Hablábame duramente; sin pensar en la enfermedad de mi alma ! Si hubiese sabido aguardar... No habría servido yo de estorbo durante mucho tiempo. ¡ Aurora ! Fatigada de la pesada carga y del enfermo insufrible, ¡ ah ! ¡ si hubieses sabido aguardar ! ¿ Dinero ? Trabajaré. ¡ Compondré vales que le gustan al público y los paga bien, y hasta mazurcas, sintiéndome el corazón destrozado ! Á trabajar, pues, y no se necesitarán grandes esfuerzos para reunir veinte mil francos y verme libre. Quiero morir libre y en paz. »

(París 10 de junio de 1847). « ¡ Singular situación que me trae malhumorado ! Aquí están los veinte mil francos. Los tengo en mi mano, y doy vueltas y más vueltas á este puñado de monedas. La bondad de Rebeca acudió en el momento oportuno. Ella sólo sabe dar. ¡ Singular mujer ! con un corazón de oro, con unas facciones duras y unos pies de plomo. Tus francos diríase que queman mis manos. Me llama su « maestro ». Sólo sabe dar. Pero las mujeres han de seducir por su distinción, y yo sólo quiero á las que me hacen temblar y vibrar al influjo de sus dulces ojos sombríos. Declina el día. Me he quitado esa carga de encima. Puedo morir libre. »

La última hoja del diario de Chopin, aparece fechada

en el Castillo Stirling, Escocia, 16 de junio de 1848, en casa de Rebeca Stirling. « Heme aquí acostado en una gran cámara del castillo. La casa está tranquila. Los invitados se han retirado á sus habitaciones : se ha desvanecido la última nota de una voz enronquecida. He tenido que tocar, temblándome los dedos y con el corazón helado, en la sala de honor del castillo. Á poder gritar, hubiérame quejado de dolor y de fatiga. Este fiel Roberto me ha acompañado con verdadero mimo á mi habitación; me ha desvestido y me ha acostado, rodeándome de suaves cojines. La luz derrama grave claridad, vacilante entre la penumbra. Adosada al castillo descende la negra niebla, que penetra por el ventanal. Es el alma de Rebeca, dulce como un copo de lana— ¡ pero adherente ! Mi corazón es de hielo. Ingratitud y nieve. Se pasa todo el día sentada á mi lado. Hablamos de música. Extraña conversación, mezcla de lugares comunes y de adoración muda, sufrida, compenetrada y avivada por la llama de amor que arde por mí, suavemente, discretamente ! No tiene más que una idea, un deseo constante, verme contento. Y en su alma consúmese este brasero que se abre camino hacia la tumba.

« No será cuestión de aguardar mucho tiempo. ¿ Á qué quejarme y manifestar á todas horas mi dolor ? La muerte me ha tocado con extrañas suavidades traidoras ». « Puedes estar bien seguro, que ganaré mi apuesta », escíbeme ese buen Heine. ¡ Heine ! con el alma muerta todavía tiene humor para sonreír. Los ojos de Rebeca parecen los guardianes de la muerte, y forman algo así como una obligación de mis más ínfimos deseos. Las riquezas de mi casa, ¿ se las arreba-

tará la villa de París? — « ¡ La escupidera de Chopin «por diez sueldos! ¡ Á la una! ¡ Á las dos!» ¡ Mis cuadros, todas mis chucherías, los tapices, las sillas, todo lo que yo he amado, mi gran piano de cola con sus voces que respiran amor! La pobre mujer, lo quiere todo, todo quiere conservarlo.

« ¡ Cruel! ¡ Mi alma te maldice, te rechaza! ¡ Aurora, en tus besos hay fuego ardiente que me devora! Cuando pienso en ti, me mata la inquietud. ¿Hallaré, jamás, el reposo? » (Este recuerdo de amor á su Aurora, ¿no es, acaso, una nueva prueba de que la ruptura provino únicamente de la falta de consideración de parte de George Sand?) « La tierra de Polonia cubrirá, pronto, mi cuerpo. ¡ En esta copa de plata guardo un puñado de tierra de la patria, y puedo tocarla! ¡ Caro país de alma musical! Este puñado de tierra de tus campos fértiles, no se separa jamás de mí! Ellos, mis amigos, los que me quieran, la esparcirán sobre mi tumba, sobre mi pecho — sobre este fardo muerto y martirizado. Me arrancarán, nervio por nervio, el corazón vivo y agitado, para enviarlo al país de do vino. ¡ Amada Polonia! Te veo entre nieblas, y los ojos de mi madre, su boca, su triste sonrisa... Polonia, ¡ oh triste país que cantas y lloras! ¡ Tuyo es mi corazón! La tierra de tu suelo, que huele tan bien, le purificará. ¡ Y sobre mi pecho, al fin, descenderá el reposo! »

¡ Qué de secretos de nacionalismo musical, de nostalgias profundas y de tragedias de una pasión devastadora, si mal adivinados ayer, hoy sabidos, nos enseñan esos afectos conmovedores de un buen hijo ante el recuerdo de su madre y de su suelo natal, ese grito de

santo amor á Polonia, la patria querida, y ese puñado de tierra bendita que conserva para que un día cubra su cuerpo martirizado y lo purifique! ¡ Qué valen todos los tratados de estética habidos y por haber, con sus categorías reglamentadas de belleza y de esplendores de lo bello, ó qué valen al lado de las elocuentes páginas de ese diario íntimo, escrito con sangre del corazón, para *conocer* íntimamente á Chopin y *saber* á qué orden de dolores humanos pertenece su música! ¿No son verdaderos reflejos de una confianza nerviosa, que nos ilustra, mejor que todas las metafísicas, acerca de la fisonomía moral de esa seductora figura de la época romántica?

(Noviembre, 1907.)

## FÈTIS Y GEVAERT

---

Toda Europa ha aprendido á pronunciar con respeto el nombre de estos grandes institutores modernos de Música, que colocados en la alta cátedra del Conservatorio de Bruselas, no sólo han influido sus sólidas enseñanzas en el enaltecimiento del arte belga, sino en el de Europa toda. Para honrar á tan admirados institutores, y la magna obra de cultura que realizaron, el Conservatorio Real de Bruselas acaba de celebrar el 75<sup>mo</sup> aniversario de su fundación. La fecha de 10 de Noviembre próximo pasado no corresponde, exactamente, á la de creación del instituto musical docente, sino á la del nombramiento de su primer director, Francisco Fétis, acaecido el año 1833. La plaza de director fué ofrecida, sucesivamente, á Auber, y á Cherubini, que no la aceptaron ; pero como Cherubini había designado al gobierno belga á Fétis, á éste

le fué concedida, después de breve negociación. El ilustre bibliotecario y prefecto de estudios del establecimiento, M. Wolquenne, prepara una historia detallada, que todo el mundo leerá con alta y merecida atención, pero que de momento no nos interesa, para consagrar un recuerdo á los dos músicos ilustres, que durante un periodo de setenta y cinco años han sintetizado todo el esfuerzo de la enseñanza musical en Bélgica, Francisco Fétis (1784-1871), y Francisco Augusto Gevaert (1828), respetable y glorioso sobreviviente.

Alguien ha recordado estos dias á aquel viejecito un si es no es hurraño y cascarrabias, tan injustamente tratado por la generación actual, que había tenido el grave desacierto de declararse adversario irreductible de Wagner, con quien sostuvo polémicas violentas, sin olvidar aquella borrascosa entrevista que tuvieron los dos contrincantes cuando Wagner dirigió el año 1861 un concierto en Bruselas. Antes de esta fecha, su carácter atrahilario habíase puesto en pública evidencia oponiéndose sistemáticamente á la vulgarización de las obras de Mendelssohn y de Schumann, que por entonces empezaban á difundirse entre los belgas.

Equivocóse lastimosamente como músico y como walon en su enemiga declarada á los jóvenes nacionalistas flamencos, y se acuerdan con pena sus contiendas con Peter Benoit, discípulo suyo, por más que parezca inexplicable el caso, que promovieron alguna manifestación ruidosa contra él. No se ha olvidado tampoco aquel tonillo de *magister dixit* que ponía reparos « á las faltas de armonía » de un Mozart, y tronaba contra las audacias de un Beethoven.

Son errores humanos, pequeñas miserias que los años han excusado, fácilmente, poniendo las cosas en su lugar, lejos, muy lejos, de las batallas de la vida artística militante. Hoy se recuerda con verdadera admiración el raro mérito de organizador que poseía Fétis, la prosperidad que dió al nuevo Conservatorio, la falange de notoriedades que supo agrupar, Carlos de Bériot, Camilo Pleyel, Francisco Servais padre, Leonard, Lemmens, con tan cierta elección que al cabo de pocos años la institución adquirió renombre europeo, y fué, verdaderamente, invadida por discipulos de todas las naciones. Su talento de organizador aumentaba el crédito de que gozaba Fétis por sus trabajos científicos, por sus investigaciones históricas, por su biografía universal de los músicos, por unas y otras publicaciones de todos géneros sobre musicografía, por aquellos conciertos históricos que tantas cosas revelaron á sus contemporáneos, por aquella maravillosa actividad de octogenario refundidor, que vivificaba la música toda, haciendo memorable obra de vulgarización.

Gevaert le sucedió el mismo año en que murió el autor de la *Historia de la música*, señalándose su advenimiento por tendencias nuevas que expuso con plan y método pedagógico, de cuya excelencia hablan los resultados obtenidos. Venía precedido de alta reputación, como compositor y como musicógrafo. En su activo de compositor figuraban siete obras dramáticas, aplaudidas en las principales escenas de París. Hans de Bülow, el amigo de Wagner, de Liszt, y de Berlioz, las elogiaba poniéndolas muy por encima de toda la música de Ambrosio Thomas y de Gounod.

Sabido es lo que valía la opinión de un crítico tan temible como Hans de Bülow, que no tenía pelos en la lengua y decía lo que pensaba, sin disfumaduras ni distingos.

En el haber del musicógrafo no existía dominio musical que Gevaert no hubiese investigado, con singular superioridad y maestría, ora se tratase de los maestros músicos del Renacimiento flamenco, ora de la música de la antigüedad, en la cual ha renovado completamente la materia abriendo el campo á una comprensión completamente nueva del arte musical entre los helenos. Y no hay que decir si el pedagogo está á igual altura que el musicógrafo: ahí están su *Tratado de instrumentación*, el más completo, el más racional y el más profundo estudio que exista sobre el arte de la orquesta: su *Tratado de armonía*, que abre nuevos horizontes á la ciencia de los sonidos y á sus combinaciones, y en el cual ha reintegrado á la técnica del arte las modalidades conservadas por la canción popular, que había deshechado, inconsiderada y presuntuosamente, el exclusivismo estrecho de los músicos del Renacimiento: ahí están, en suma, su prodigiosa erudición, sus gustos delicados y seguros, que tanta influencia han tenido en la cultura general belga y por extensión en la europea. Añádase á esto el justo concepto que Gevaert tiene de lo que es un Conservatorio, escuela en que la materia es más dirigible que enseñable en sí, fecundada por el ejemplo de la tradición que *conserva* y ofrece nutrición continuada por medio del ejemplo vivo, ó sea por el enaltecimiento de lo que el arte ha conculcado como excelente y aún superior: más de treinta años de labor

continua de refundidor y de reintegrador á la vez, hánle permitido enaltecer toda la magna creación del genio musical moderno, desde Juan Sebastián Bach hasta Beethoven, desde Gluck hasta Wagner: esa actividad espiritual de *dirigir y conservar*, mejor que de enseñar empíricamente, constituye un elemento de inapreciable valor en la cultura estética de Europa, y más particularmente en la del desenvolvimiento de esa afortunadísima escuela musical belga, que tan óptima parte ha sacado de las dotes excepcionales del gran institutor, siempre bueno, siempre cariñoso, amigo más bien que maestro del discípulo, y siempre joven á pesar de sus setenta y nueve años cumplidos.

El gobierno belga, asociándose á la celebración del jubileo del Conservatorio, ha respondido al sentimiento de la ración entera, envanecida, justamente, de sus sólidas tradiciones artísticas.

Hay que decirlo con admiración: Si en todas las partes del mundo son considerados hoy los músicos belgas como músicos sólidos, nutridos de buena doctrina: si el Conservatorio de Bruselas se cita en toda Europa como un modelo; á Fétis y á Gevaert se debe, y la gratitud y el homenaje de admiración de todo un pueblo honran tanto á los que lo han merecido como á los que lo han tributado.

(Diciembre, 1907.)

BIBLIOTECA PARTICULAR  
DE LA  
Srta. Felicitas Loyaza  
PROFESORA DE CANTO.

BEETHOVEN SEGÚN UN DIARIO ÍNTIMO  
RECIÉN PUBLICADO

---

La *Frankfurter Zeitung* publica un diario inédito del celebrado tenor Luis Cramolini, muerto en Darmstadt, el año 1884. Cuenta Cramolini que durante su niñez pasó tres años seguidos las vacaciones en casa de unos amigos de su familia que vivían en Brühl, en la misma casa que habitaba Beethoven. El gran músico había tomado afecto al muchacho, y le complacía que le acompañase con frecuencia en sus paseos campestres.

Ocho años más tarde, Cramolini inauguraba su carrera de tenor dramático en uno de los principales teatros alemanes, que aplaudieron con entusiasmo su advenimiento artístico, y, á poco, se casaba con una simpática joven cantante, Nanetta Schoechner, que interpretaba con verdadero entusiasmo la parte de *Leonora* del *Fidelio*, la renombrada ópera de Beetho-

ven. Convinieron los dos esposos en hacer una visita al maestro : Beethoven, prevenido por su amigo Schindler, señaló día y hora para la visita, rogando á la joven pareja trajesen música para oírles cantar, aunque, como es sabido, el gran compositor estaba completamente sordo.

El relato de esta entrevista, que trasladamos á nuestros lectores, es verdaderamente emocionador : « Cuando entramos en la habitación » — cuenta Cramolini, — « el pobre Beethoven hallábase en cama y, al decir de sus amigos, gravemente enfermo. Fijó en mí sus ojos brillantes, y señalándome con la mano izquierda, díjome, sonriente : — « ¡ Ah ! es mi buen Luis, mi compañero de paseo, y casado ». Volviéndose después hacia Nanny : — « Una simpática pareja » — añadió, — « y según me han dicho, dos buenos artistas. ¿ Cómo está su madre ? ». Entregónos papel y lápices para apuntar nuestras respuestas, mientras que por lo bajo iba diciendo cosas que no llegaban bien á nuestros oídos. Invitónos á cantar. Schindler preludió sobre el teclado del piano : nosotros nos colocamos en el centro de la habitación en frente de Beethoven. Escribí en una hoja de papel que desearía cantar *Adélaïde*, esa obra que me había valido una reputación en el mundo artístico. Con la cabeza hizo un signo afirmativamente cariñoso. Pero cuando quise comenzar, sentí tal emoción que la voz me faltó...

Preguntó Beethoven por qué no cantaba yo, y cuando Schindler le escribió el motivo, díjome el maestro : — « ¡ Vaya ! ¡ vaya ! mi querido Luis : ánimo y á cantar : de todos modos no podré oír nada, contentándome sólo con veros ». Cobré ánimo, y canté con

intensa pasión « el más hermoso *Lied* entre todos los *Lieder*, la divina *Adélaïde*. Cuando terminé, Beethoven se incorporó sobre la cama y me estrechó tiernamente la mano ; — « He visto », — dijo — « que cantáis muy bien, y he leído en vuestros ojos que sentís lo que cantáis. Me ha complacido sobremanera vuestra bondad ». Bañado en lágrimas, quise besarle la mano, pero él la retiró vivamente. — « Á su buena madre ha de besar Vd., » — me dijo : — « déle Vd. mil y mil gracias por la alegría que me ha dado acordándose de mí, y enviándome á mi buen Luis, mi bravo compañero de paseo ».

Nanny cantó luego la gran aria de *Leonore*, con tan ardoroso acento que Beethoven marcaba el compás mirándola de hito en hito. Terminada la pieza : — « Es Vd., verdaderamente, una artista » — dijo ; — « su voz recuerda la de la Milder : pero ésta no poseía la profundidad de sentimiento que deja adivinar vuestra fisonomía. Qué lástima que yo no pueda... » iba á decir, sin duda, « oíros », pero se contuvo. « Gracias, señora, por la buena hora que me han hecho pasar ustedes. Sean ustedes felices ». Nanny, emocionada, estrechó contra su corazón la mano del maestro. Permanecimos todos callados durante un momento, hasta que Beethoven añadió : — « Bien, muy bien : estoy contento, muy contento ».

Nos despedimos, después de haber escrito excusándonos de haber interrumpido su descanso, y de manifestarle que hacíamos votos por su salud. — « Yo compondré » — repuso, — « una ópera para la simpática pareja. Saludad á vuestra querida mamá : cuando recobre la salud, rogaré á Schindler que me la traiga :

»deseo verla. Adiós, Luis, mi compañero : adiós, mi querido *Fidelio* ». Nos estrechó la mano, nos dirigió una mirada amistosa, y, recostándose de nuevo, volvió la cabeza del lado de la pared. Partimos sin hacer ruido...

Ya en la calle, caminábamos silenciosamente, cuando Nanny me dijo : « Hemos visto por la última vez al gran maestró ». La misma idea me bullía en la mente. Apreté la mano de Nanny, y lloramos amargamente ».

El 27 de marzo siguiente, Cramolini supo que Beethoven acababa de morir.

(*Encero*, 1908.)

## HOFFMANN MÚSICO

---

El original cuentista Hoffmann, considerado como compositor genial y crítico, que conocía á fondo la técnica y la práctica de la música, renace en la época presente á una popularidad dignamente merecida. Cuando se publicó, no ha mucho, la partitura de su drama musical *Undine*, apunté á ese hecho, saludando al precursor del teutonismo musical que él preludeó en su composiciones, y produjo la armoniosa conjunción de concepto artístico nacionalista, que se llama Weber y Wagner. La recentísima publicación de los escritos de E. T. A. Hoffmann (*Musikalische Schriften*), dada á luz por el doctor Edgardo Istel (Stuttgart, Greiner und Pfeiffer), ha acentuado espléndidamente aquel renacimiento de popularidad.

No es la primera vez que se han reunido para uso de los buenos aficionados los escritos característicos

de Hoffmann, músico y poeta. De algún tiempo á esta parte, no sólo se han multiplicado las ediciones del gran cuentista, sino que se han ido exhumando artículos perdidos en revistas de su tiempo, que despreciara, como cosa sin importancia, su mismo autor, á pesar de la riqueza de datos técnicos de toda suerte que contienen, pensamientos originales sin cuento, muy avanzados, y que parecieron demolidores cuando se formularon. Puede colegirse esto, calculando el espacio de tiempo en que se halla colocada la figura del autor de los *Cuentos fantásticos* (1776-1822).

El doctor Grisebach, en su excelente edición de obras, había aumentado con artículos de crítica musical los escritos póstumos de Hoffmann. Llegó después Hans von Müller que, descubriendo y analizando con singular tino, publicó un caudal inapreciable de obras inéditas. Había algo más allá, todavía, que las fantásticas *Kreiseriana*, conocidas por todo el mundo, y á esto, á reunir todo el *corpus* musical, se ha dedicado especialmente el doctor Istel. Ha hecho una selección de la productividad de Hoffmann, dejándole al cuentista lo que le pertenece, pero englobando todo lo que escribió el músico. Desde luego, la selección no podía hacerse en absoluto, y tuvo el buen acierto de entresacar de los cuentos, para colocarlos en el haber del músico, el famoso diálogo *El Poeta y el Compositor*, tan raramente reproducido, un fragmento del *Autómata*, y, por supuesto, la *Kreiseriana*. Realizada con acierto la selección, abre dos grupos de artículos, el que intitula *Beethoveniana*, y el que llamaríamos *Varia*, que comprende todos los estudios crítico-musicales aparecidos entre 1810 y 1821 en revistas y periódicos.

Gracias á este grupo interesante de artículos, conocemos la opinión de Hoffmann sobre la *Quinta* y la *Sexta* Sinfonías, el *Coriolano*, *Egmond*, una *Misa*, la primera, dos tríos... de Beethoven (y todo es interesantísimo, puesto que Hoffmann fué de los primeros, si no el primero, que comprendió y defendió á Beethoven, desconocido durante algún tiempo por el mismísimo Weber) : conocemos lo que pensaba el cuentista de la *Olympia* de Spontini, de *Freischütz* de Weber... Todo este regalo de inteligencia bien ilustrado, lleno de notas, aparece precedido de una interesantísima introducción. Y, sea dicho de paso, el volumen del doctor Istel pertenece á la colección intitulada « Libros del Saber y de la Belleza », que tiene millares de lectores en Alemania.

¿Quiere permitirme el lector hojear algunas páginas de los escritos de música reunidos por el doctor Istel?

La música para Hoffmann es más que un simple encanto del oído, algo más que un goce del intelecto : « es el lazo sutil y maravilloso que nos sumerge con desconocida delicia en un mundo superior, misterioso y bello de toda belleza, la puerta sagrada que abre á los fieles entusiastas la entrada al templo de una nueva Isis. Por ella todo se deja adivinar, porque su fin es el infinito mismo... Y no es una simple imagen ni una alegoría la que hace exclamar al elegido » (al músico) « que los colores, los perfumes, la luz le parecen sonidos, y que en todo lo que vive y siente, percibe un concierto maravilloso. »

En época en que nadie se acordaba de Bach, la simple audición de algunas composiciones del maestro basta á Hoffmann para proclamar la grandeza impo-

nente « del héroe de la verdadera música alemana », Iguales apreciaciones sugestivas le sugieren las obras de Mozart, de Haendel y de Glück. Saluda lleno de entusiasmo á Spontini (uno de sus más grandes admiradores fué Wagner). ¡Qué de análisis fecundos é íntimos le inspira el maestro de Bonn, la maravillosa unidad, la bella sencillez griega, la grandeza épica y lo infinito de las obras de « ese espíritu potente, de vasta concepción, profundamente artista, corazón vibrante y sensible que desborda vida. »

Preocúpale el renacimiento de la danza, y truena contra el arte calisténico de su tiempo. « ¿No están ahí los modelos de la danza clásica » — exclama — « en las obras de Glück, y en las mismas de Reicharde, aunque en grado más modesto? »

El escritor que consideraba la música como « el arte más puro que pueda nacer de la profunda exaltación del hombre », estaba destinado á escribir sobre música religiosa los más bellos y más sugestivos capítulos de sus obras. La música de Palestrina es para él « la comunión de las almas, su compenetración con el Ideal y lo Eterno: la piedad y el amor han concebido y dictado esas obras: es la verdadera música del otro mundo (como decían los italianos mismos)... Palestrina es sencillo, verdadero, ingenuo, piadoso, fuerte y potente, verdaderamente cristiano en sus obras, como en la pintura Pietro di Cortona, y nuestro Durero: sus composiciones son un ejercicio religioso. »

Acierta en las causas de la decadencia de la antigua música religiosa. El gusto hacia lo bonito y lo gracioso, ha substituído á la belleza severa y grave; la melodía ligera, finamente cincelada por el *virtuosismo*, sucede

al canto largo y sostenido. El oratorio ha introducido el estilo profano en la iglesia, constituyendo, entre la música teatral y religiosa, una especie de convención que transmite de la una á la otra las corrientes nuevas dominadoras. Que el que quiera mantenerse puro y no influido por la decadencia, « vuelva á los modelos inefables: que estudie el contrapunto, que le ayudará á comprender la estructura íntima de una obra: que repase sin cesar las obras de los viejos maestros, en lo cual ganarán la elevación y el concepto de lo que intente componer: que piense, sobre todo, que fuera de esta disciplina de estudio constante y profunda, es imposible crear algo que merezca el nombre de artístico ». Transige en esta materia con toda ley de progreso, y hasta con las novedades, siempre que se utilice aquel modelo de música de iglesia moderno, « el profundo, insuperable y bello *Requiem* de Mozart ».

El « espíritu de verdad » que deseaba en música religiosa, era el que buscaba Hoffmann en toda obra de arte, religiosa ó profana, pictórica, literaria ó musical. Esto hizo que se rebelase contra el dramatismo artificial de muchas obras de su época. Las consideraciones que escribe sobre este tema, son algo así como una exposición anticipada de la gran teoría wagneriana.

Hoffmann las condensa en su novela *El Poeta y el Compositor*. Entendía que « el asunto de la obra dramática había de ser romántico » (hoy escribiría, sin duda, mítico), « porque la música se halla en su centro, y la vida, cuanto más simbólica, es más universal ». El drama antiguo impresionó vehementemente á

Hoffmann como á Wagner. La tragedia antigua se declamaba musicalmente, y bajo este concepto « el sublime Glück se le aparecía, siempre, como un gran poeta-músico heroico ». Hacía un llamamiento entusiasta al « renacimiento próximo », proclamándole inminente, como si presintiese, él, el precursor, la aparición inmediata de Wagner. ¡ Coincidencia curiosa ! El año en que escribió en Dresde *El Poeta y el Compositor*, nacía (1813) Ricardo Wagner.

El maestro de Bayreuth, colocado dentro de aquella filiación patrimonial de concepto que representan los nombres, por siempre gloriosos, de Hoffmann y Weber, se disponía á recoger y desarrollar las consideraciones expuestas por Hoffmann en una novelita, á la cual ponía punto esta esplendorosa visión de los nuevos tiempos : « La aurora brilla; los coros llenan el aire embalsamado y anuncian la aparición del « adivino », saludándole con sus cantos. Las puertas de oro del templo del arte futuro, ábrense de par en par : allí se han consagrado los hombres, bajo la fe de una aspiración sagrada; la ciencia y el arte. »

Y si ésta es la aspiración de un vidente, literaria, fantástica, todo lo que se quiera, el soberbio final de *Undine* es la profecía musical del arte futuro, el arte de Weber y de Wagner, la aspiración hecha ciencia y arte.

(Febrero, 1908.)

## PALESTRINA

---

Era de esperar que alguien dotado de fuerte espíritu bien preparado por sólido estudio, como quien empuña con vigor y destreza una hoz bien afilada de tajo, entrase, decididamente, en el mal acotado terreno de la biografía palestriniana, y sin contemplaciones de ningún género, desbrozando la maleza de tanta leyenda que no resiste á la lógica, sajando de aquí y de allá, previa roturación, fijase de una vez los límites del campo de investigaciones científico-artísticas, que han tomado el nombre del artista mismo que las promoviera. Esto es lo que acaba de realizar, victoriosa y meritoriamente, el literato-músico Miguel Brenet, en su libro intitulado *Palestrina*. Había que destruir, principalmente, la leyenda de leyendas que ocasionó la adoración sin freno ni intermitencias de serenidad al héroe biografiado, digna más de conmiseración que

no de elogio hacia el que de buena fe la sintió, aunque sin tino, criterio ni lógica, jamás excusables en obras relacionadas con la historia y la biografía. Me refiero á las famosísimas *Memorie storico-critiche* de Palestrina, publicadas á principios del siglo pasado por el abate Baini, obcecado admirador cataléptico del hijo de la antigua *Præneste*, « Giovanni Pierluigi », llamado « de Palestrina » — por la ciudad del Lacio en que naciera — hijo de « Sante Pierluigi ». Esta sencilla y obligada primera noticia de todo buen biógrafo no la tuvo jamás Baini, quien, para averiguar la fecha de nacimiento de su héroe, fijada arbitrariamente en 1524, no se dió la pena de emprender un cortísimo viaje de Roma á Palestrina. Respecto de esa efeméride, sea dicho de paso : Adami de Bolsena señaló el año 1529 : Baümbler, 1514 : Monseñor Haberl (el coleccionador de las obras de Palestrina, y continuador de las publicaciones de Proske, Witt y Franz Espagne), que admitió hipotéticamente la última fecha, ha aceptado, á consecuencia de la aparición de un texto inédito, la de 1520. Salvo el caso de nuevos descubrimientos, la discusión queda cerrada y admitida, generalmente, esta fecha. En la de muerte (Roma, 2 de febrero de 1594) no ha habido discusión.

Pitoni, Liberati y Cecconi divagaron largo y tendido buscando maestros dignos de Palestrina, dada la preocupación corriente de que todo biografiado excepcional ha de tener, asimismo, un maestro excepcional por sus obras ó sus enseñanzas. El buen Baini afirmó que el maestro de Palestrina fué el compositor francés, hugonote, Claudio Goudimel. La aserción arbitraria tomó increíbles proporciones. Era necesario probar á

todo trance que Goudimel estableció en Roma una escuela de música y que á ella asistió Palestrina, y tales ó cuales condiscípulos, entre otros Orlando de Lassus y algunos más, que resultaron más viejos que su maestro. La aserción de Baini no ha sido rebatida hasta nuestros tiempos, en que se ha probado que Goudimel no fué maestro de Palestrina, porque Goudimel no estuvo jamás en Roma ni siquiera en Italia. Sospecha el autor del libro que analizamos, que la pretendida enseñanza de Goudimel puede apoyarse en el parecido del nombre de un artista italiano, que para el caso pudo, quizá, ser Tomasso Cimello, personificando los enigmáticos Gaudio ó Claudio Mell que pudieron degenerar por corrupción en el Claudio Goudimel en cuestión.

Así, por el estilo de las dos que acabamos de enumerar, son todas las aseveraciones arbitrarias de Baini. La de la *Misa* llamada *del Papa Marcelo*, y la de la idea de excluir la música del culto católico, que no fué jamás propuesta ni discutida en el Concilio de Trento, forman la otra doble leyenda, sobre la cual tanto se ha divagado, originada en los habituales infundios del buen Baini. Las objeciones formuladas en fecha no muy lejana por el musicógrafo italiano Léonidas Busi, empeñaron á monseñor Haberl á publicar sobre este punto especial, que parecía temerario por el mero hecho de controvertirle, el resultado de sus investigaciones en los archivos pontificales. Del alegato publicado, resulta destruída por completo la interminable amplificación de Baini, cometida por el increíble afán de hinchar las brevísimas apuntes diarias de los « punctatori » del colegio de

cantores pontificios. Ante semejante expurgación, la exposición de hechos ha quedado reducida á las proporciones sencillísimas, y sobre todo más verídicas, de régimen interior de la capilla, de la cual cobraba honorarios Palestrina en consideración á las diversas composiciones que había editado hasta entonces y pudiese editar en lo sucesivo para el servicio de la misma, y no á título de compositor de la capilla pontifical, como afirmó inexactamente su glosador.

La leyenda de la pobreza de Palestrina, tampoco ha resistido á la conmiseración calculada de Baini. Fundábala él, entre otros extremos á cual más infundados, por ejemplo, en aquella lamentable dedicatoria á Sixto V del libro de las *Lamentaciones*, que es una verdadera lamentación « indigna de un hombre que no vivía en la miseria », como escribe Haberl, dando á las tales lamentaciones und interpretación si menos literal más justa. « Palestrina » — dice Brenet — « veía malhumorado, digamos la palabra verdadera, celoso, de qué manera ciertos colegas, más afortunados ó mas atrevidos, afrontaban los gastos considerables de ediciones lujosas en gran tamaño : « Tomás Luis de Victoria había dedicado, en 1581, á Gregorio XIII un volumen espléndido de su colección de *Himnos* para todo el año litúrgico : en 1583 había publicado, asimismo, en magnífica edición, su colección de *Misas* dedicadas á Felipe II, y en 1586 su *Oficio de Semana Santa*. Conocía, como es natural, la edición de lujo del *Patrocinium musices* de Orlando de Lassus... Su amor propio sufría de no ver sus obras igualar á las de sus rivales en la perfección tipográfica como las igualaban en la perfección de las formas musicales ». Las mez-

quindades de procedimiento y los resquemores de amor propio ofendido respecto á los rivales más significados entre sus contemporáneos, Victoria, y Lassus, parecen haberse transmitido de Palestrina á Baini, que jamás olvida rebajar los méritos de aquellas personalidades que pueden amenguar ó atenuar los de su biografiado.

Del supuesto maestro de Palestrina Claudio, Gou-dimel dice que fué asesinado *mercidamente* durante las matanzas que dieron trágico nombre á la noche de San Bartolomé.

Vomita sapos y culebras cuando habla de Orlando de Lassus. Búrlase de Victoria, porque Palestrina y sus amigos tomaban á chacota que el maestro abusase vistiese á la *foggia spagnuola*, como si la indumentaria tuviese algo que ver con el individuo y sus composiciones. De éstas decía que eran *generate da sangue moro*, sin atinar, en su preocupación, que hacía el mejor elogio á la individualidad poderosa del maestro y á los distintivos de nacionalidad. Criticaba sus composiciones sin rectitud ni mesura en la expresión, unas veces porque eran *bastardume*, y otras porque tenían dejos de música madrigalesca, y todo el mundo sabe que en la obra del admirable maestro español no figura ni un solo madrigal, ni una sola composición sobre tema profano, como son de ver en la obra general de Palestrina, donde abundan así la producción de *Madrigali* profanos, como las misas de *l'Homme armé*, *Nasce la gioia mia*, *Qual é il piu grand'amor*, etc. Á Victoria no se le puede achacar lo que sobre los temas censurables de muchas composiciones polifónicas escribía el obispo portugués Cirilo