

LUIS ARRIETA CAÑAS

Cartas sobre Música



1925

ERRORES

Págs.	Líneas	Dice	Debe decir
17	24	existencias	exigencias
26	19	público pero	público; pero
32	30	melódica	melodía
32	26	los bajos	los bajos,
33	13	de la sinfonía	de esta sinfonía
46	22	hería	herían
70	3	como Beethoven	como en Beethoven
78	15	armonías	armonías,
82	27	taberna la	taberna de
82	7	claridades infinitas	claridades místicas
94	5	debían hablar	debían de hablar
100	21	Lavaron	Lavó
126	20	esbozan como	esbozan, como
171	18	azul infinito	azul profundo
173	25	que por felicidad	que, por felicidad
188	24	el actor	al actor
196	5	se le oye	se la oye
198	30	importa a él	importan a él

(Sigue en la página 202).

CARTAS SOBRE MÚSICA

LUIS ARRIETA CAÑAS

Cartas sobre Música

SANTIAGO DE CHILE

Imp. "Cisneros" — San Francisco, 48

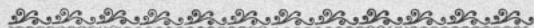
—
1926



A mi madre

cuya voz cariñosa fue la primera melodía que escucharon mis oídos, cuyo nombre fue el primer sonido articulado que brotó de mis labios y cuyo recuerdo será la última emoción que el frío eterno borraré de mi conciencia.





Estas cartas fueron publicadas en la prensa de la capital y, en 1888, lo fueron en un volumen las cartas I, II, III, V y VII.

Para esta segunda edición han sido corregidas; como obra de la primera juventud tenían muchas ingenuidades y no pocas petulancias.

Conviene, además, que se tenga presente que, en estas cartas, no se pretende haber hecho crítica profunda y completa; son ellas, apenas, una relación rápida de las impresiones parciales y aisladas que, en un joven amante de la música, dejaba la audición de algunas obras maestras. Su carácter es casi confidencial; son, seguramente, sinceras y espontáneas.

Su lectura ¿será de alguna utilidad?—Talvez.—Otros jóvenes aficionados, podrán encontrar en estas cartas, algunos datos, algunas indicaciones que incite su curiosidad artística y, en estos casos, creemos que prestarán algún servicio.





INDICE

- Carta I.—Los conciertos en París.—J. Padeloup
en el Circo de Invierno.
- Carta II.—Los conciertos en París.—Ch. Lamou-
reaux en el Edén-Theatre.
- Carta III.—Los conciertos en París.—Ed. Colonne
en el Châtelet.
- Carta IV.—Los conciertos en París.—*La Condena-
ción de Fausto.*
- Carta V.—Después de una representación de *Her-
nani.*
- Carta VI.—*Lohengrin.*—El incendio de la Ópera
Cómica.—El niño Hoffmann.
- Carta VII.—Con motivo del Centenario de *Don
Juan.*
- Carta VIII.—Viaje a Bayreuth.





CARTA PRIMERA

Los conciertos en París

J. PASDELOUP EN EL CIRCO DE INVIERNO

Hacía un tiempo endemoniado. La lluvia del día anterior, y que amenazaba aún caer de un momento a otro, había dejado intransitables las calles de París.

Era riesgoso aventurarse a salir en tales condiciones; pero nada habría podido hacerme abandonar el propósito de asistir al concierto organizado por Padeloup en honor del poco conocido compositor César Franck.

El programa de ese concierto era el siguiente:

«Domingo 30 de enero de 1887, a las 2 P. M.

«4.º Concierto popular.

«*Festival consagrado a las obras de César Franck.*

«Primera parte.

«*El cazador maldito.* Poema sinfónico sobre la balada de Bürger.

«*Variaciones sinfónicas*. Para piano y orquesta.
—Diémer.

«*Ruth* (2.^a parte) Episodio bíblico con coros.—
Poema de M. Guillemin.

«Segunda parte.

«*Hulda*. Ópera inédita. Ballet y coros.

«*Las bienaventuranzas*, poema de madame Colomb.

«A. Prólogo.

«B. 3.^a bienaventuranza.— «Bienaventurados los que lloran porque serán consolados».

«C. 8.^a bienaventuranza.— «Bienaventurados los que sufren persecución de la justicia porque de ellos será el reino de los cielos».

«La orquesta y coros (250 ejecutantes), serán dirigidos por el autor y por M. J. Padeloup».

¡Por Julio Padeloup! ¿Ha oído Ud. hablar de Julio Padeloup? En cuatro palabras voy a decirle quién es este viejito cuyo nombre se encuentra vinculado a acontecimientos que han influido enormemente en la educación artística del pueblo de París.

Padeloup es el fundador de los *conciertos populares* que no fueron sino la continuación de los de la Sociedad de jóvenes artistas del Conservatorio y de los conciertos del Hotel de Ville. Estos últimos habían sido también dirigidos por Padeloup, a ruego del barón de Haussmann, gran aficionado y antiguo condiscípulo de Berlioz en la clase de Chorón.

Pasdeloup, al fundar los conciertos populares, se propuso dar a conocer al pueblo de París las obras de los grandes maestros, al mismo tiempo que hacer entrar en sus necesidades, en sus costumbres un elemento moralizador. En el día de hoy la empresa de Pasdeloup no nos parece extraña; pero en esos tiempos ¡cuán atrevida y aventurada se la consideraba! ¡Música de Haydn y de Beethoven! ¡Apénas si en París se había oído nombrar a tales músicos! La mayor parte se formaba una idea de las obras de esos autores parecida a la que un alumno de historia se forma al contemplar los jeroglíficos egipcios; algo incomprensible.

Por supuesto; se silbó a Haydn, a Mozart, a Weber, a Beethoven, a Berlioz, a Wagner; pero Pasdeloup dejaba pasar el chubasco y en seguida volvía a comenzar el trozo que otra tormenta le obligaba a interrumpir. Poco a poco el público fue simpatizando con ese hombrecillo enérgico que, blandiendo impasible la batuta, osaba desafiar sus furores.

En más de una ocasión Pasdeloup, encarándose con el público, le decía que el trozo comenzado continuaría hasta el fin y que aquellos a quienes esta determinación desagradara podían retirarse. En otras ocasiones suplicaba a los oyentes exasperados, que volvieran al próximo concierto, pues se hallaba convencido de que la obra silbada necesitaba varias *audiciones* para ser comprendida, y que, por lo tanto, estaba resuelto a no retirarla de los

programas hasta que fuera aplaudida. Una lluvia de aplausos recibía estas palabras que olían a desafío; pero al concierto siguiente la silba se repetía con igual o mayor intensidad.

Por fin, y poco a poco, el público parisiense se fue acostumbrando a los conciertos dominicales y, ante esta nueva necesidad, se fundaron otras sociedades que hicieron una competencia desastrosa a la del Circo de Invierno. Padeloup se vio obligado a retirarse. Despidióse del público en un festival que, para beneficiarlo, organizaron en el Trocadero algunos artistas franceses. Sufrió la suerte de los inventores, dice Reyer, y otros vinieron a cosechar lo que él había sembrado a costa de paciencia y de trabajo. Retirado desde entonces, sólo de cuando en cuando vuelve a subir al sillón de director de orquesta. Pobre y olvidado por aquellos mismos que le aplauden, legará, sin embargo, su nombre a la posteridad, ya que el recuerdo de los buenos que se mueren de hambre no ha menester de pan para vivir.

El arte musical considera a Padeloup como a su populizador más firme y constante. Joncières le confió sus *Últimos días de Pompeya*, Bizet le dedicó *Carmen*, Massenet su *Suite d'orchestre*, y Reyer, al ofrecerle el manuscrito de la bella obertura de *Sigurd*, confiesa que a instancias suyas se resolvió a escribir la portada de este drama lírico. Este es Julio Padeloup.

Impulsado, pues, por el deseo de verle y de conocerle, desprecié los inconvenientes del tiempo, me calé el *chapeo* y después de atravesar el boulevard Sebastopol, las calles de Rambuteau y del Temple, me encontré frente al Circo de Invierno.

Faltaban sólo algunos minutos para que empezara el festival y ya el recinto de los sillones veíase ocupado por todos los artistas amigos de César Franck, por sus admiradores o colegas en el profesorado.

Thómas, Hervé, Varney, Saint Saëns, estaban ahí, cerca de mí. Mas allá, entre un mar de cabezas de los tipos más estrafalarios, sobresalía la de Carolus Durand, desarregladamente despeinada, con ese cuidado artístico cuyo secreto poseen muy pocos. A mi lado estaba Massenet, el autor del *Cid* y del *Rey de Lahore*, como le llaman muchos; para mí, el autor de *Manon Lescaut*. Es en *Manon* en donde Massenet reúne más constantemente las dos condiciones que Berlioz exigía del artista: ciencia e inspiración.

Merced a mi presteza en tomar asiento, me encontraba como grajo entre aquellas aves reales del arte.

Entre tanto, todos los asientos destinados a los músicos se habían ido ocupando poco a poco, y a las dos y media los aplausos del público anunciaron la aparición de Padeloup.

Padeloup es un viejo de larga barba blanca, gordo y de pesado andar. Jibado por el peso de los

años, presenta una figura poco esbelta en el espectral puesto de director de orquesta.

Con cuidado, con mucho cuidado, avanzó, paso a paso, hasta colocarse delante del atril. Al verle tan decaído, con ese aspecto de pobreza y de necesidad que se manifiesta, aun, a través de un frac recién planchado, y, a pesar de su *embonpoint*, al oír el chubasco de aplausos con que el público le recibió, vinieron a mi memoria las exclamaciones del sacerdote griego, Chalchas, al agradecer las ofrendas de los fieles: «Trop de fleurs, trop de fleurs»... ¡demasiadas flores! El pobre Padeloup debió, también, decirse para sus adentros: «¡Demasiados aplausos!» ¡Ah! ¡si los aplausos hubieran podido convertirse en francos! No cabe duda, la gloria es cosa muy ideal, incorpórea, inmaterial.

Como ya lo he dicho, Padeloup se propuso proporcionar al pueblo de París los medios de alcanzar una instrucción musical que, al mismo tiempo que le abriese un campo de nuevos placeres, le presentara la oportunidad de llenar con agrado las horas desocupadas de los días festivos. En poco tiempo los conciertos Padeloup fueron insuficientes para satisfacer las exigencias del público. Lamoureux y Colonne organizaron, entonces, otras sociedades de conciertos y, pronto, vieron repletas sus sesiones musicales.

Es indudable que esta propaganda ha influido, enormemente, en la educación moral y en el alivio de las miserias y sufrimientos sentimentales del

pueblo de París. Y digo esto, porque creo que existe una estrecha relación entre la música y la sensibilidad humana. La historia nos ofrece una multitud de hechos que prueban esta aseveración. Saul, Carlos VI de Francia, Fernando VI de España, no tenían otro medio para dulcificar las torturas morales que padecían.

En una obrita que en el siglo pasado publicó en Alemania el doctor Lichtenthal, se leen curiosas observaciones a este respecto. Yo poseo un ejemplar en italiano, a cuyo idioma fue traducida el año 1810, bajo el título siguiente: *Trattato dell'influenza della musica sul corpo umano e del suo uso in certe malattie, con alcuni cenni come si abbia ad intendere una buona musica*. Dejando a un lado la parte que trata de la influencia de la música sobre las enfermedades (pues el autor cura por medio de este arte desde la peste hasta la hidrofobia), la parte que trata de la curación de las enfermedades que llamaremos mentales, y la que trata de la influencia que este arte ejerce sobre el moral del hombre, pueden considerarse como incontrovertibles.

Por más que Laurent Ravoire diga en su obra *De la musique et de la peinture, de ses effets sur les hommes en général et de son influence sur les mœurs*, que la música es un arte de puro agrado, y que la opinión contraria sólo prueba que los juicios de los hombres rara vez se hallan conformes con la sana razón, sin embargo, basta analizar los fundamentos

en que este autor apoya su tesis, para convencerse de su ninguna solidez.

Uno de esos argumentos, talvez el más fuerte, es el siguiente: «Los romanos, dice Ravoire, se preocupaban muy poco de la música cuando conquistaron al mundo, y sólo cuando se dejaron gobernar por los histriones y flautistas cayeron bajo el yugo de los bárbaros».

La primera parte del argumento no parece escrita por un francés, pues, si los romanos se preocupaban poco de la música cuando conquistaron al mundo, los franceses se preocuparon algo más cuando en sus grandes campañas revolucionarias se organizaron al són del *chant du depart* y de la *Marseillesa*. Por otra parte, es cosa sabida que de los cuatro *modos* griegos, el llamado *modo frijio* tenía la propiedad de dar al hombre empuje y valor, y este fue el motivo por que se le adoptó para animar a los ejércitos y estimularlos en el combate; el *modo dórico*, aunque comúnmente dedicado a los objetos sublimes, graves y religiosos, era preferido por los lacedemonios para el momento de las batallas. Después de Quintiliano se atribuyó en gran parte el valor de los romanos al sonido guerrero de sus trompetas. He citado estos casos sólo para refutar la argumentación de Ravoire en su parte fundamental, pues yo creo que la importancia mayor de esta cuestión reside en la influencia moderadora que la música ejerce sobre los ímpetus humanos.

Los godos, por ejemplo, pueblo bárbaro y gue-

rrero, siempre que trataban de hacer la paz o firmar una alianza, enviaban embajadores con el arpa en la mano, quienes estaban encargados de apagar los odios y de facilitar la armonía.

No me extraña que este poder moral de la música no sea reconocido generalmente. Es natural que aquellos que no encuentran diferencia entre los sonidos de una sinfonía y los ruidos de un taller de herrería, no comprendan cómo las vibraciones armónicas de un instrumento musical puedan influir en el ánimo de los hombres sensibles ya que los martillazos no tienen ese poder.

La segunda parte del argumento de Ravoire es, hasta cierto punto, ridícula. Con semejantes raciocinios yo probaría que el tabaco fue la causa de la decadencia de la España, y que los sombreros de copa alta fueron la causa de la restauración del imperio en Francia. Por otra parte, en la antigüedad y en la actualidad se vieron y se ven pueblos prósperos y felices que dieron y dan a la música gran parte de sus afecciones y momentos.

Y no puede ser de otra manera. Si la música fuera un arte destinado sólo a satisfacer el oído, las existencias de un sentido externo aislado, no merecería, como muy exactamente lo hace notar Fetis, más consideración que aquella que nos merece el arte culinario.

Tissot dice que la impresión que la música causa sobre el sistema nervioso es tan evidente, que no es posible dudar de su influencia en la recupera-

ción de la salud y de su eficacia para sanar muchas enfermedades, sobre todo las del sistema nervioso. El célebre doctor Franck considera la música como un remedio principal en las enfermedades del ánimo. Weikard llegó hasta aconsejar que los niños oigan a menudo algo de música para evitar que caigan en esa *estupidez* (es la palabra que usa Weikard) en que puede dejarlos una mala educación (1).

Pitágoras y Celio Aureliano, en seguida, fueron los primeros que ensayaron la música en las enfermedades, y la historia griega nos ha conservado el hecho de aquel Talete, antiquísimo poeta y gran músico a la vez, que curó al són de su arpa una terrible peste ocasionada por una melancolía general. Este mismo Talete sofocó, por medio de suaves canciones, una rebelión en Lacedemonia.

Si Pitágoras y C. Aureliano fueron los primeros que aplicaron la música a las enfermedades en general, a Aristóteles toca la gloria de haberla usado en las enfermedades del ánimo.

Nada de extraordinario tiene que ciertas enfermedades puedan ser curadas por la música si se toma en cuenta la importancia que tiene en nuestro organismo el sistema nervioso. En el *Diario* de Enrique III se lee que Glaudino, célebre músico, tocó en las bodas del duque de Joyeux algunas

(1) El uso terapéutico que se hace de la música data de mucho tiempo atrás, pues los hechos que nos lo revelan se confunden con los principios de la historia griega.

melodías que pusieron a uno de los concurrentes en tal estado de furor, que, desenvainando la espada, juraba en voz alta que deseaba pelear. Todos los asistentes, y principalmente el rey, se inquietaron por este suceso, pero Glaudino, cambiando el carácter de la melodía, apagó la locura del joven y volvióle la calma al espíritu. Otro hecho semejante puede leerse en la vida de Alejandro el Grande; y Saúl, Carlos VI y Fernando VI nos muestran otros tantos casos curiosos.

Polibio nos habla de dos pueblos de la Arcadia, uno de los cuales era deudor a la música de la suavidad y tranquilidad de sus costumbres, mientras que el segundo, los cynastianos, no podían sufrir la música, y se distinguían por su crueldad y por sus crímenes.

Todos los escritores de la antigüedad se hallan contestes en tributar alabanzas a la música. En tiempos de Platón era considerado como vergonzoso el no saber música; Sócrates la aprendió antes de morir; Plutarco dice que los arginos imponían una pena a quienes hablaban mal de la música, y Confucio pretendió que no cultivarla era cosa injuriosa al gobierno. Y no le extrañe esta manera de pensar del filósofo chino, pues era opinión aceptada entre sus compatriotas que la música inspiraba a los hombres el amor a la virtud y les aconsejaba la práctica de sus deberes.

No tomando, pues, en cuenta las exageraciones que se hayan dicho a este respecto, podemos acep-

tar como evidente la influencia que la música ejerce sobre el moral del hombre, ya que el verdadero fin de este arte no es el superficial entretenimiento de un órgano externo, sino el de gobernar las pasiones y el de conmover el corazón, *el de componer los ánimos descompuestos y aliviar los trabajos que nacen del espíritu.*

Pasdeloup es, pues, justamente considerado como un moralizador del pueblo.

Pero ya es tiempo de que le diga algunas palabras sobre el concierto. El acto comenzó con el poema sinfónico *El cazador maldito*, inspirado por la balada de Bürger.

Franck ha escrito sobre ella una poderosa página de música descriptiva. El sonido del cuerno de caza, el galopar de los caballos, el tañido de las campanas, las súplicas de los aldeanos que ven sus mieses destruidas, sus rebaños perseguidos, la angustia suprema del feroz conde del Rhín, arrastrado, en vertiginosa carrera, por su caballo ingobernable, perseguido por voces que le maldicen, por las llamas que brotan a su alrededor y por los gritos de la jauría de demonios que se levantan a su paso, son fielmente descritos por la pluma de César Franck. El final, sobre todo, es de una energía increíble, de una riqueza polifónica como rara vez se encuentra en obras anteriores.

Después de las variaciones sinfónicas ejecutadas por Diémer en el piano, con acompañamiento de

orquesta y coros, llegó el turno a la segunda parte de la égloga bíblica *Ruth*, la concepción más poética y mejor inspirada del maestro.

Es preciso oír *Ruth* para comprender hasta qué punto puede la música interpretar los sentimientos de la naturaleza. ¡Qué serenidad, qué majestuosidad!, qué patriarcal atmósfera respiran las armonías de esa obra! Involuntariamente recordé las hermosas estrofas del poema de Víctor Hugo *Booz endormi*, una de las composiciones maestras del romanticismo. Ví el campo cubierto de espigas y bañado en esa semiclaridad tibia y color de jacinto de los crepúsculos orientales:

« Un frais parfum sortait des touffes d'asphodèles;
« Les souffles de la nuit flottaient sur Galgala.
« L'ombre était nuptiale, auguste et solennelle;
« Les anges y volaient, sans doute, obscurément,
« Car on voyait passer dans la nuit, par moment,
« Quelque chose de bleu qui paraissait une aile.
.....
« Ruth songeait et Booz dormait, l'herbe était noire;
« Les grelots des troupeaux palpaient vaguement;
« Une immense bonté tombait du firmament;
« C'était l'heure tranquille où les lions vont boire ».

La segunda parte del concierto fue dirigida por César Franck. Pero, ¿quién es ese maestro cuyo nombre apenas conocemos? me preguntará usted.

César Franck es un artista de una rara modestia y de una inspiración original y vigorosa.

Hizo sus estudios en el Conservatorio de París en donde actualmente es profesor de órgano y de improvisación. Fue discípulo de Benoist y heredó la cátedra de su maestro.

Niño aún (tenía 14 años en 1837), se presentó al concurso de piano, y fue objeto de una ovación muy merecida. Había concluido de ejecutar, a satisfacción general, el trozo reglamentario, y acababan de colocar delante de sus ojos la tradicional foja que era menester descifrar a primera vista. Empezó Franck su tarea con prudencia y desconfianza; pero no bien había descifrado diez compases, cuando el jurado advirtió de que el joven artista trasponía la composición a una *tercera*.

La admiración fue general, y cuando Franck hubo concluido el trozo, sin turbarse en una sola nota, una lluvia de aplausos estalló en la sala. Concediósele, por unanimidad, un premio de honor, distinción que, según creo, no ha sido otorgada desde entonces a ningún otro alumno.

Cincuenta años han transcurrido desde esa fecha, y por cierto que Franck no ha defraudado las esperanzas que en su estreno había hecho concebir. Ha trabajado en el silencio, enamorado del arte por el arte. Ninguna obra suya ha subido a la escena, y este es talvez el motivo por que se le conoce poco; pero es uno de los maestros más notables de la escuela francesa y su nombre, no lo olvide, crecerá.

Algunos de sus alumnos, Mme. Auguste Holmès, Cognard, d'Indy, Cahen y otros, resolvieron romper de una vez el silencio que rodeaba a este gran talento casi desconocido, y a su actividad se debe el que Padeloup haya dedicado un concierto entero exclusivamente a sus obras.

La orquesta y coros ejecutaron, por fin, *Las bienaventuranzas*, composición grandiosa, mezcla de escuela italiana y alemana en que se nota una majestuosidad de concepción poco común y una completa posesión de la sublimidad del tema. El autor se preocupa especialmente del efecto musical en conjunto; repite, por consiguiente, las palabras, tantas veces cuantas lo juzga necesario para el lógico desarrollo de su pensamiento musical. La frase *Gloire au Seigneur, c'est lui qui fait l'aurore*, produjo gran efecto a causa de su atrevida ascensión y enérgico sostenimiento.

En fin, el concierto tuvo éxito, el que habría sido mayor aún si los artistas encargados de la interpretación instrumental hubieran sido mejores; pero, a pesar de este lunar, que no ha debido pasar inadvertido, el maestro ha quedado plenamente satisfecho. Corazón ingenuo y modesto, se ha sentido feliz al recibir la manifestación de simpatía y de admiración de un público formado de artistas y de buenos aficionados.

Hé aquí la carta que, después del concierto, escribió a Padeloup:

«Mi querido Padeloup:

«No quiero dejar correr este día sin agradecerle el cuidado y empeño con que ha dirigido los ensayos de mi festival.

«El resultado ha sido bellísimo y me ha satisfecho plenamente.

«Dad las gracias a vuestros artistas por el día encantador que me han hecho pasar.

«Vuestro; etc.

CÉSAR FRANCK».

Y en medio de París, yo pienso en Chile, en mi patria. ¿Llegará el día en que nuestras municipalidades conozcan la influencia que pueden ejercer en el pueblo, no solamente la música, sino las diversiones en general?

Entonces se subvencionarán teatros populares; entonces se organizarán conciertos que atraigan en los días festivos a las clases desheredadas de la fortuna y las haga emplear las horas desocupadas en goces honestos; entonces se reunirá el pueblo en lugares en donde reine la luz y la alegría, en donde vaya acostumbrándose a otros géneros de placeres que lo aleje de la borrachera y de villanos entretenimientos a que hoy se entrega en desmedro de sí propio y de la sociedad. Cuándo veremos organizado un servicio de diversiones populares y relegadas a la historia la *Noche Buena* y demás borracheras tradicionales y vergonzosas!

París, 8 de febrero de 1887.



CARTA SEGUNDA

Los conciertos en París

C. LAMOUREUX EN EL EDEN-THÉÂTRE

Los conciertos que dirige Carlos Lamoureux son los que gozan de más fama en París. Tienen lugar en el Eden-Théâtre de la calle Boudreau, un espléndido local construído hace poco siguiendo el estilo del teatro del mismo nombre que existe en Bruselas en la calle de La croix de fer.

El estilo de este teatro es oriental. Mujeres colosales sostienen el techo y galerías y numerosas cabezas de elefantes sirven de apoyo a los chapiteles y cornisamentos.

En los días de concierto, el espacio destinado al público se ensancha con las galerías de los costados en donde se colocan bancas de madera, cuyos asientos sumamente baratos, se disputa la clase media.

Durante el concierto, pesadas cortinas de tela

color rojo incomunican la sala con los salones y *buffets* y parecen destinadas, al mismo tiempo que a impedir la pérdida del sonido, a formar un recinto sagrado al templo de la música. Estas cortinas se mantienen cerradas durante la ejecución de las piezas y las personas que llegan en esos momentos vagan por corredores y salones esperando el primer intervalo para poder ocupar sus asientos.

Lamoureux es estrictísimo en observar las reglas que él mismo se ha impuesto para el mejor éxito de sus conciertos, así es que los intervalos se prolongan hasta que todos se hallan sentados y tranquilos, y sólo entonces se da comienzo al nuevo trozo. Si alguien tose o habla, Lamoureux se vuelve hacia el bullicioso, y mostrando su cara ancha y desfachatada, parece preguntarle: «¿Ha concluído usted?» En uno de los últimos conciertos tuvo lugar un pequeño incidente que hizo reír a todo el público, pero no a Lamoureux que supo conservar su gravedad habitual, ni a la víctima que no hallaba dónde meterse. Iba ya a empezar una sinfonía de Beethoven; las tres advertencias espaciadas de un minuto habían sonado, y un silencio profundo reinaba en la sala. Por fin, comenzó la sinfonía. En ese momento se oye en un extremo de la platea un pequeño ruido ocasionado por un caballero que entraba a ocupar su asiento, y, aunque nadie se preocupaba de ello especialmente, Lamoureux golpeó incómodo la batuta contra el atril y detuvo la ejecución de la sinfonía. Esperó uno o dos mi-

nutos con los brazos cruzados, mirando cara a cara al infeliz, y no volvió a empezar hasta que el pobre causante de tanto desarreglo, más colorado que un gorro frigio, llegó a su asiento, en el cual desapareció como si se lo hubiera tragado la tierra. Buen provecho, decía yo entre mí, va a hacerle a ése la sinfonía, después de una obertura tan agitada.

La composición de la orquesta de Lamoureux es la siguiente:

Violines y violas, cuarenta y seis; violoncelos, catorce; contrabajos, diez; arpas, cuatro; maderas (clarinetes, flautas, oboes, etc.), doce; bronces, timbales, etc., veintiocho. Total, ciento catorce.

El número desproporcionado de bronces, en relación con los demás instrumentos, es debido a la necesidad que hay de ellos para la ejecución de las obras de Wagner, cuyo popularizador más empuinado y feliz en Francia es Carlos Lamoureux.

El proscenio ofrece un golpe de vista magnífico, con sus graderías repletas de atriles y que se levantan de más en más a medida que se acercan al telón de fondo. Estas graderías son ocupadas por los músicos que presentan al público sus blancas pecheras bordeadas por el sombrío frac color negro.

No creo superfluo apuntarle la colocación que en estos conciertos se da a las diversas partes de la orquesta. Sobre la escena, rodeando a Lamoureux, se hallan los instrumentos de cuerda; a la izquier

da, las cuatro arpas; después, en fila, las flautas, oboes, clarines, etc.; en seguida los bronce, y, por último, tocando casi al techo, los tenores-*tuben*, los bajos-*tuben* y la *tuba*-contrabajo, muestran, erguidos, sus amenazadores pabellones.

Es verdaderamente increíble el grado de destreza que Lamoureux ha conseguido obtener en la ejecución de las obras maestras de la escuela alemana.

A pesar de tener siempre teatro lleno, las entradas no bastan a Lamoureux para pagar los gastos de los conciertos, y, por este motivo, se ve obligado a solicitar una subvención del gobierno. Cada instrumentista es un profesor. Dancla es uno de los violines solistas, y, en los últimos atriles de las cuerdas, se encuentran ejecutantes de verdadera fuerza. En uno de los conciertos pasados se anunciaba un tema y variaciones de Raff para violín, ejecutados por el señor Gorsky. Yo me figuré que este artista sería algún polaco o ruso que venía a darse a conocer en los teatros del occidente; pero ¡cuál no sería mi asombro al ver levantarse de entre los primeros violines al señor Gorsky quien, después de haber ejecutado el trozo admirablemente y con toda corrección, volvióse a su asiento en medio de generales aplausos! ¡Y era, sólo, uno de los veinte y tantos primeros violines!

Todos saben que equivale a un premio del conservatorio el ser admitido en la orquesta Lamoureux. Un concurso severísimo precede a la admi-

sión y no menos de treinta profesores acuden a ese concurso a disputarse un sueldo que no tiene superior en las orquestas europeas.

Voy, ahora, a comunicarle algunas ideas sugeridas por la audición de las principales obras ejecutadas en estos conciertos.

SINFONÍA 5.^a EN «DO MENOR», DE L. VAN BEETHOVEN

Esta sinfonía que, en una época, se consideró la obra maestra de Beethoven, fue la que más tiempo y trabajo le costó. Los siete años comprendidos desde 1800 hasta 1807, los empleó en su composición, espacio de tiempo que sólo interrumpió para escribir la sinfonía en *si bemol* (1805). La sinfonía en *do menor* fue tocada por la primera vez en el teatro An der Wien de Viena; pero ni el público ni la crítica la comprendieron. Un periódico, la *Gazeta de la música*, de Leipzig, confesó no haber comprendido el tercer trozo. Nada de raro tiene esta dificultad, si se conoce la causa de su presencia en la sinfonía en *do menor*. Hela aquí: Beethoven era un buen patriota alemán, y por lo tanto soñaba con la unificación de la raza sajona; pero, al mismo tiempo era un partidario entusiasta de la Revolución francesa.

Napoleón Bonaparte era para él un apóstol de la libertad que empleaba su genio y su espada en la propagación de los principios liberales. Inspirado

Beethoven por estos sentimientos, empezó la composición de una sinfonía (la 3.^a) en la que había grabado las más grandiosas concepciones de su genio inspirado en la epopeya revolucionaria en cuyo servicio Bonaparte ganó sus primeras glorias. La obra estaba ya casi concluída cuando Napoleón fue proclamado emperador. Al saberlo, Beethoven cogió la primera página y rompiéndola, exclamó: «No era sino un ambicioso como los demás».

Pero, luego, se operó en él esa reacción tan común en las personas nerviosas que pasan de la suma irritabilidad a la suma tristeza, y, entonces, volviendo a tomar la sinfonía, arrancó de ella un trozo y en su lugar escribió la *marcha fúnebre para solemnizar el recuerdo de un grande hombre*. Para Beethoven, Napoleón, el héroe de su fantasía, había muerto ya.

El trozo que arancó de la sinfonía que iba a llamar *Napoleón* es el final de la sinfonía en *do menor*, es esa soberbia página en movimiento heroico, cuya belleza es indiscutible a pesar de que destruye un tanto la unidad de la sinfonía quinta.

La armadura de este final es: tres bemoles, en menor, y tres por cuatro. Los bajos proponen arrogantemente una frase de cinco compases que se contesta al punto para volver a comenzar después de un *calderón*. Estas frases forman la base de todo el principio de la tercera parte. Por un instante el tema desaparece de la orquesta, para dar cabida a un episodio en *do mayor* ejecutado por los con-

trabajos; pero luego vuelve a aparecer en su modo primitivo. La repetición se ejecuta muy piano, pianísimo, hasta la entrada de la marcha en *do mayor* cuya venida prepara una larga cadencia de más de cincuenta compases.

En el medio de la marcha y sólo por un instante, vuelve a aparecer en cincuenta y cuatro compases el tema primero; pero luego suena de nuevo la marcha triunfal y desde entonces mantiene su alegre voz hasta el último acorde.

La primera parte de la sinfonía, construída sobre cuatro notas, tiene un significado simbólico: «Así llama el destino a nuestra puerta», decía Beethoven.

¿Y el andante?...

Ante todo, llama la atención en el *andante* la claridad de la melodía y la sobriedad de la instrumentación.

La primera idea, una frase sencillísima, es propuesta por los altos y violoncelos y acompañada por los *pizzicatos* de los contrabajos. Primeramente el cuarteto, las maderas, en seguida, y toda la orquesta por fin, recogen, repiten y comentan los últimos compases y establecen un reposo completo a la frase melódica.

La segunda idea es enunciada por los clarinetes y fagotes con la cooperación de los violines y es, también, contestada y reposada, resueltamente, por toda la orquesta.

Con este material, con estas dos ideas, grandes en su emocionante sencillez, Beethoven teje una

ingeniosa red de variantes y de divagaciones amplificadas hasta lo increíble. Ya las violas y violoncelos iluminan los contornos de la primera melodía con una apretada y finísima línea de sonoridades concordantes; ya los bronces, por encima del agitado bullicio del cuarteto, plantean, imperiosamente, la frase del segundo tema; ya las violas y violoncelos recuperan el interrumpido dibujo de la primera melodía que deslizan *pianísimo* sobre las cuerdas de los primeros violines los que, arrastrados por las maderas y los bronces a un trémolo estrepitoso, entregan a su vez la melodía a los violoncelos y contrabajos.

Las cuerdas *pianísimo*, reposadamente, restablecen el ritmo primitivo. La sencilla melodía reaparece diluída, desfigurada, suavísimamente balbuceada. Las flautas y los oboes, por una parte, y los clarinetes *divisi*, por otra parte, juegan con ella en movimientos contrarios, la acercan, la alejan; la segunda idea, entonces, se presenta arrogante; golpea, insiste, interroga, pero luego desfallece, se extingue, se esfuma. Sobre los arpeggios cortos y ondulantes de los violines la primera melodía se incorpora; las maderas dibujan débilmente su silueta. Los violines se unen a las maderas y, sobre el trémolo de los bajos se produce la reconstitución completa de la frase melódica. Después de una intervención burlesca, corta y fracasada, del fagot con la complicidad de violas y contrabajos, la primera melódica se impone y las voces de la orquesta, en com-

pleto acuerdo armónico, la afirman definitivamente. Pero, antes de concluir, sólo unos cuantos compases antes del acorde perfecto, la idea del andante, purificada por la acción, despojada de todos sus disfraces, sin timideces ni titubeos, bajo el arco de los violines, se hace declamatoria, ampliamente expresiva. Parece que todo el *andante* no hubiera sido sino una serie de tentativas fracasadas, un largo y trabajoso proceso para encontrar ese acento de apasionada confidencia de expansiva declaración sentimental.

No existe en las obras de Beethoven sino un *adagio* que pueda compararse al *andante* de la sinfonía: es el *adagio* de la sonata 14 en do sostenido menor.

La sinfonía en do menor es la creación de Beethoven que refleja mejor su personalidad, esto es, su pensamiento íntimo sus secretos sufrimientos, sus arranques de entusiasmo, «sus ensueños llenos de un triste abatimiento», como dijo Berlioz.

Parece que esta obra emanara directa y únicamente del genio de Beethoven. En ella no se notan influencias extrañas, y las formas de la melodía, de la armonía, del ritmo y de la instrumentación son enteramente individuales, nuevas y dotadas de poder y de nobleza.

Con la 5.^a sinfonía comenzó para Beethoven la inmortalidad. Al oírla hoy, casi un siglo después de haber sido escrita, nos parece ver flotar en el espacio, envuelta, bañada en la atmósfera celestial de

sus sonidos, la figura del coloso, con su ceño seco y su descomunal cabeza.

Su espíritu imperecedero nos habla aun en ese lenguaje inarticulado que dice cosas que la palabra no puede decir, en ese idioma del consuelo, de las promesas, de las visiones, y que suena a nuestros oídos en las noches tristes de la vida como dulces palabras de amistad y de cariño.

OBERTURA DE «LA ARLESIANA» DE JORGE BIZET

La Arlesiana es obra de Bizet, el autor de *Carmen*.

No es una ópera u ópera cómica, nó; es sólo un conjunto de diferentes trozos, compuestos para servir de acompañamiento a un drama. Este género musical es llamado: *musique de scène*.

No creo que se ha oído en Chile algo parecido a pesar de que existen bastantes composiciones de este género y a pesar de que su creación es muy antigua. Según todas las probabilidades, es una forma evolucionada de la tragedia griega. Se comprende que no hayamos tenido oportunidad de aplaudir estas obras en Chile, pues las condiciones que su representación exige son grandes; además de una buena compañía dramática, se necesita un personal de coros y una orquesta de primer orden. De otro modo el resultado sería, no sólo nulo, sino ridículo.

El drama, por otra parte, no es un libreto desti-

nado, como todos los libretos, a ser revestido, decorado por el artista músico, sino que es una obra literaria de real mérito y que puede ser representada independientemente de la parte musical, sin que, por ello, disminuya la importancia de su interés dramático.

El compositor toma, pues, el drama, forma su portada e intermedios musicales, arregla la parte de los coros, y (hé aquí la circunstancia característica) acompaña aquellas partes del drama que su naturaleza de artista le indica, con melodías o armonías instrumentales que forman, por decirlo así, una atmósfera especial y adecuada a la acción o episodio que se desarrolla en la escena.

La energía, la ternura de una frase o de una situación dramática, se encuentra elevada, así, a su mayor intensidad y poder de expresión.

Hay circunstancias en que la palabra no consigue dar al argumento de un drama toda su elocuencia, y otras en que la música, como pasa en la ópera, sacrifica el interés dramático al interés puramente musical. En las obras de que le hablo no sucede lo mismo; el drama conserva toda su realidad, al no ser cantado (como en la ópera) y la música ejercita todo su poder sugestionando directamente la sensibilidad del público.

Existen obras maestras en este género, como, por ejemplo: *Egmont y Coriolano* de Beethoven, *Struensee* de Meyerbeer, cuya música escribió este compositor para el drama de su hermano Miguel

Beer; *Romeo* de Berlioz; *Manfredo* de Schumann; *El sueño de una noche de verano* de Medelssohn y la *Arlesiana* de Daudet, cuya música escribió Bizet, etc.; etc.

El argumento de *La Arlesiana* es la eterna historia: un muchacho de veinte años que se muere de amor.

Frederi, el hijo mayor de la viuda Rosa Mamai ha ido a Arles y ha concebido una pasión loca por una hija de este pueblo. Contentos con la alegría de Frederi, los padres se informan sobre los antecedentes de la familia de Arles. Los esponsales se hacen y todo va viento en popa. Sólo el pastor Baltasar ve mala cara al asunto: *las mujeres de Arles son el demonio*.

Baltasar tenía razón; aún no había concluido la fiesta de los esponsales cuando el postillón Mitifio coloca delante de los ojos de Frederi las cartas de la arlesiana. *Las mujeres perdonan todas las villanías cuando se hacen por amor a ellas*, y Mitifio quiere que esa mujer continúe siendo suya a toda costa. Desde entonces la desgracia abatió sobre el *Castelet* sus negras y pesadas alas.

Frederi ya no ríe, Frederi ya no canta. La fijeza de su mirada, su forzada sonrisa, su taciturnidad, todo indica el trastorno que se ha operado en él. «Pienso demasiado», se dice a solas.

Cuando leyó esas cartas, juró despreciar a la infame; pero allí, sobre su corazón, en el bolsillo de su gabán, siente esos papeles que le abrasan el al-

ma. Se complace en leerlos, pues siente un goce indefinible, *como si se envenenara lentamente con algún licor delicioso*. «Me he entregado enteramente a ti»; y esta frase la lee cien y más veces, y como una daga, abre en su pecho una herida cada vez más profunda. Quiere estar solo para leerla aún; en la noche la repite en el insomnio, y en el día, detrás del granero o perdido en los cañaverales de Vaccares o suspendido sobre las barrancas del Ródano.

—«¡Ah! ese Ródano (exclama la madre que, con el instinto de adivinación que la naturaleza parece haberle dado, cree descubrir ya el germen de la espantosa idea: el suicidio); ¡ah! ese Ródano ¿por qué no rompe sus diques y arrasa con Arles y con todo cuanto encierra?»

Mientras tanto, Frederi, languidece y es preciso salvarlo antes de que acabe la vida en *las rigurosas manos de tristezas y melancolías*. Con este objeto se reúnen una mañana el abuelo Francet Mamai, Rosa, el escéptico hermano de Rosa, patrón Marc y Baltasar. La familia se haya dispuesta a hacer todo género de concesiones y resuelven conceder a Frederi la odiada y pérfida arlesiana.

El pastor Baltasar, el viejo servidor que había casado al abuelo y al padre y que no quiere morir sin haber casado al hijo, se levanta altivo y pide que se le arregle su salario. ¡Cómo! ¿se va a recibir en el Castelet a una mujer conocida por todos los chalanés de la comarca? Baltasar no presenciara el des-

honor de los Mamai. Tiempo há que él lo había dicho: lo que falta en el Castelet es un hombre. Hay mujeres, hay niños; pero falta el hombre. Sin embargo, él conoce el temple del alma del niño, y, antes de partir, quiere ver cómo se van a arreglar para proponerle... eso.

Baltasar no se había equivocado.

Frederi rechaza con horror el sacrificio que se le ofrece, y, asaltado por una súbita idea, dice a Vivette, la pobre niña que en silencio le quería: «¿Quieres ser mi médico? ¡Te entrego un corazón muy enfermo!»

A pesar de todo, el mal cunde y no hay nada que pueda paralizar sus fatales consecuencias.

Un día, Mitifio vuelve por sus cartas. Ya no abriga ningún temor: «La arlesiana», dice a Baltasar, «es como aquellas aves marinas que cantan durante la tempestad. Si a las tres de la mañana estáis despierto, oiréis en la llanura un rudo galopar; y el eco os repetirá el ruido de los cascos de mi caballo. Una vez esa mujer en mis brazos, estaré tranquilo, y entonces será mía, sólo mía».

Frederi alcanza a oír las últimas palabras y arremete a Mitifio con una hoz que encuentra a mano.

¡No quería morir solo! Los aldeanos le desarman; pero él lo declara: *¡todo ha concluído ya!* La idea del suicidio brota entera y consoladora en su imaginación, y la misma noche, a las tres de la madrugada, cuando Mitifio huía con su amante, el escép-

tico patrón Marc se convencía de que también se puede morir de amor.

La obertura que se ha ejecutado en los conciertos Lamoureux es una belleza de primer orden.

Tres temas la forman, dos de los cuales son los *leitmotiven*, que suministran caudal a casi todos los melodramas de la obra.

El primer tema ha sido suministrado a Bizet por la marcha de Turena conocida en provenzal con el nombre de *Marcho dei Rei*.

Bizet nos presenta el tema de esta marcha en cinco formas diferentes.

La primera forma es la presentación del tema que es tocado *forte* y al unísono por todas las cuerdas. La segunda es atacada por los instrumentos de viento y presenta un interesante trabajo de contrapunto. En seguida, las cuerdas ejecutan en octavas el tema de la marcha, y las demás partes de la orquesta un *trémolo piano* que crece y termina por tres veces en un *fortísimo*. En la cuarta forma, el tema aparece en *modo mayor* acompañado por tresillos de los *fagotti*. La quinta forma, por último, es una marcha triunfal. El eco repite por dos veces todavía los primeros compases de la marcha, y un *trémolo* de los bajos cubre completamente los últimos acordes.

El segundo tema es el *leitmotiv* de Inocencio, el pobre hermano de Frederi. Es una melodía purísima cuyos períodos son interrumpidos, en los com-

paces impares, por un estribillo rítmico que repiten las maderas con sus timbres quejumbrosos.

La melodía se desarrolla acompañada por un discurso de los bajos y por acordes de los violines que, en los compases impares, se confunden con el estribillo quejumbroso de que le he hablado. El acompañamiento de los bajos, ora se separa, ora se une a la frase principal, y así todos los instrumentos forman, unidos como en un haz, el conjunto de la melodía. Dos arpeggios de las arpas que sostienen, al terminar, el estribillo que se viene repitiendo desde el principio, concluyen la segunda parte de la obertura.

Confundido con las últimas notas del tema de Inocencio, imperceptible en un principio, como esas ideas cuya lenta gestación pasa inadvertida y que se convierten fatalmente en acción a pesar de uno mismo, aparece el tema del suicidio, con sus intervalos disonantes y su agitado ritmo. La sonoridad aumenta poco a poco, la frase se nutre con nuevas armonías, su expresión se transforma y se hace cada vez más siniestra. Todo tiembla y se agita en una colosal marcha ascendente sobre el acorde perfecto de *sol mayor* y sus inversiones, en cuya cúspide se descargan todos los timbres de la orquesta para bajar, en seguida, *rallentando* y *diminuendo* y terminar en un *trémolo* sobre el mismo acorde de *sol mayor* en la *tónica* que pasa, entonces, a ser la *dominante* del modo *menor* de *do*.

¡Qué soberbia concepción la de ese *leitmotiv* ori-

ginal y salvaje, con sus desgarradores intervalos, con sus preñados acordes y con sus hirientes disocias! Desde el principio de ese tema, hasta la última nota, no hay un sólo momento de descanso. Se comprende que, desde que la idea fatal se presentó al infortunado joven, no lo ha abandonado ni por un instante, como esos males de muerte, cuyo trabajo silencioso y oculto no es advertido sino cuando sus consecuencias son ya inevitables.

En el tema del suicidio uno cree ver al pie del lecho de Frederi, en donde este desgraciado iba a buscar, no el reposo, sino esa angustia intensa y delirio consumidor que a nuestros dolores presta la oscuridad, el silencio y la soledad de la noche, al demonio del suicidio, inclinado sobre la desgreñada cabeza de su víctima, las engrifadas garras prontas a clavarse, el gesto contraído por una carcajada muda, loca, y fascinándolo con la horrible fijeza de su pupila vacía.

—¡Mujer maldita! ¡Te vas sentada en el arzón de su silla y, mientras yo me revuelco con la fiebre del insomnio, él te estrecha entre sus brazos en el torbellino de la fuga! Oigo tu carcajada indiferente y que me lanzas como un reto brutal. ¡Ah!... nó. Te engañas... ¡Yo sabré arrancarme del pecho tu fatal amor!... y, desde lo alto del granero, se despedaza el cráneo contra las baldosas del patio.

En las reducidas fojas de esta carta no puedo hablarle, como debiera hacerlo, de los diversos trozos

de la partitura de Bizet; de los elegantes *minuetos*, de la *Pastoral* grandilocuente, del *coro* finísimo que la sigue, del *carillón*, de la *farándula*, del inspirado *andantino* del cuarteto, de cada uno de los maravillosos *melodramas*, entre los cuales el *coro a boca cerrada* con su sugestivo efecto de lontananza, es una joya sin par.

MARCHA FÚNEBRE DEL «CREPÚSCULO DE LOS DIOS»

La luna, rasgando las pesadas nubes, envía sobre la tierra un rayo de su pálida luz. Gunther y Hagen, el asesino, de pie, al lado del cadáver de Siegfriedo, le contemplan impasibles. Traidoramente herido por la espalda, cayó como un bravo, como un castillo que se desploma.

El anillo maldito no ha sido aún arrancado del dedo del muerto y Gunther y Hagen meditan ya el nuevo crimen que ha de dar a uno de ellos la posesión exclusiva del oro codiciado.

Los compañeros de Gunther colocan a Siegfriedo sobre su ancho escudo y la fúnebre comitiva se encamina lentamente hacia el bosque cercano. Espesos nubarrones se extienden por el firmamento y una siniestra oscuridad cae sobre el bosque y sobre el valle.

Todos los *motivos conductores* (*Leitmotiven*) de la *Tetralogía* sirven de trama a la *marcha del Crepúsculo*. Es una verdadera oración fúnebre musical, en la que se oyen los temas que caracterizan al héroe, que

recuerdan sus hazañas o que predicen el fin de los dioses, la caída del *Walhalla*.

Esta marcha puede ejecutarse aisladamente sin que su unidad e intrínseco valer sufran algo. Aunque su estructura no es sino el resultado de un arreglo de los temas que caracterizan a Siegfriedo o recuerdan sus hazañas, sin embargo, se hallan tan admirablemente ajustados, son tan naturales las uniones de sus diversas partes, que parece que todo el trozo hubiera sido concebido en un solo momento.

Wagner ha seguido en la *marcha del Crepúsculo* el procedimiento indicado por Beethoven en la marcha fúnebre de la 3.^a sinfonía, esto es, el de la melodía expresiva. La marcha rítmica en modo menor es un procedimiento vulgar de acompañar un cortejo fúnebre; el ritmo nos da la representación material del cortejo y la melodía en menor la expresión de la situación escénica.

Beethoven en la 3.^a sinfonía y Wagner en el *Crepúsculo* se apartaron de esta rutina y, en vez de una marcha rítmica, escribieron un trozo sinfónico en el cual el ritmo se encuentra, por decirlo así, supeditado por la expresión melódica. El efecto que se alcanza, de esta suerte, es más profundamente psicológico, menos objetivo y, por lo tanto, la emoción es más intensa.

PRELUDIO Y PRIMERA Y TERCERA ESCENAS DEL
PRIMER ACTO DE LA «WALKÜRE»

La *Walküre* es la primera jornada de la tetralogía del *Anillo del Nibelungo*, cuyo prólogo es *El oro del Rhin* (Rheingold), y *Siegfriedo* y el *Crepúsculo* (Götterdämmerung) la segunda y tercera jornadas. Cada una de las cuatro partes en que Wagner ha dividido el ciclo de la mitología escandinava forma, por sí sola, un drama lírico completo y que puede ser representado aisladamente.

La *Walküre* es el más humano de estos dramas y, por lo tanto, el que despierta más interés en el público.

Un preludio cuyo movimiento nos recuerda el bajo de la célebre balada de Schubert, *el rey de los alisos*, imita con su agitado ritmo la tempestad que azota al bosque. Poco a poco la naturaleza se calma y, con los últimos acordes del huracán que se aleja, se abre la puerta de la cabaña y un hombre en cuyas facciones se revela el cansancio y el recelo, entra en la escena. Es Siegmundo, el valeroso, que, habiendo perdido sus armas, busca un refugio que le oculte por un momento al rencor de sus enemigos.

Sieglinde, mujer de Hunding, el dueño de la cabaña, presenta al desconocido un vaso de hidromiel. Los ojos de Siegmundo, al llevar a sus labios el jugo reparador, encuentran los de Sieglinda, y

esa sola mirada basta para arrojar en el corazón de ambos la nefasta pasión sobre que se basa todo el drama.

Un tema instrumental corto y enérgico, merced a la sucesión de dos *quintas justas*, anuncia la entrada de Hunding quien, después de haber observado tenazmente al extranjero, lo invita a compartir su frugal cena.

Siegmundo narra su agitada vida. Hunding reconoce, entonces, al eterno enemigo de su raza, y, levantándose altanero, le dice: «Que mi techo te cobije por hoy; pero mañana deberás tener para defenderte un arma sólida, pues te reto y te llamo al combate y serás tú quien pagará por los muertos».

Esta escena segunda no se da en los conciertos, encadenándose, por lo tanto, la primera escena con la tercera.

Siegmundo queda solo, desarmado y rendido por el cansancio. Recuerda, entonces, la promesa que un día le hizo su padre: de asistirle en sus peligros dándole una arma invencible. Un rayo de luz que, en ese momento, atraviesa la techumbre, va a quebrarse en la empuñadura de una espada encajada en el tronco del árbol que sirve de sostén a la cabaña. Engañado por la oscuridad y por su deseo, Siegmundo cree que esa luz es producida por la ardiente mirada de Sieglinda. Con efecto, ahí, en el dintel de la puerta del cuarto de Hunding está Sieglinda que viene hacia Siegmundo,

confiada en el narcótico que ha dado a su marido. Sieglinda dice a Siegmundo que, en el día de su boda con Hunding, un extranjero había entrado súbitamente en la cabaña y había prometido la invulnerabilidad al que arrancase la espada que, con fuerza sobrehumana, clavara en el tronco del árbol.

Con un ímpetu soberbio, Siegmundo arranca la espada de su forzada vaina y, al llamarla *¡Nothung!* (1), al darle este nombre de combate, su voz adquiere un brío extraordinario.

La escena concluye con el rapto de Sieglinda, precedido por ese admirable duo que es conocido con el nombre de *Canto a la primavera*.

El *Canto a la primavera* es el más gran desmentido que el maestro alemán ha dado a los que sostienen que sus obras carecen de melodías. Parece cosa increíble que se haya hecho esta crítica al autor de *Lohengrin* y de *Tannhäuser*. Sin embargo, así ha sido, y, no solamente se le imputó este defecto en un principio, cuando la forma de su melodía y el carácter de su expresión hería los hábitos musicales corrientes, sino que, aún hoy, hay críticos que persisten en negar a Wagner la capacidad para melodizar, a lo menos, en las obras posteriores a *Lohengrin*.

Sin embargo, es preciso reconocer que esta opinión va perdiendo terreno y que sólo es sostenida

(1) De noth (ant.) necesidad, esfuerzo, angustia, peligro.

por uno que otro escritor de mediocre capacidad. Mucho ha influido en modificar esta opinión el abuso hecho por los noveles compositores de algunos de los nuevos procedimientos armónicos o instrumentales de Wagner, y, lo que más ha influido aún, es la tendencia deplorablemente detallista de algunos de los compositores de las modernas escuelas francesa e italiana.

Estas dos circunstancias han contribuido a acostumar el oído del público a las formas wagnerianas; las exageraciones de estilo de las nuevas tendencias de los compositores dramáticos han hecho que el estilo de Wagner parezca claro y natural. De esta suerte, comprendido, por decirlo así, el lenguaje wagneriano, el poder de sus ideas, la elocuencia de su expresión, el colorido de su inagotable sentido poético se han revelado a los públicos de Europa, y la victoria fue la obra de un momento.

Es el caso de recordar en esta oportunidad el proverbio: «otro vendrá que bueno te hará»; pero manteniendo la polémica en el mismo terreno en que la colocaron los que, en un principio, negaron a Wagner totalmente el talento de melodizar se podría preguntar: ¿qué han escrito los productores de la melodía absoluta que pueda considerarse superior como fuerza de idea y naturalidad de desarrollo al *Canto de la primavera*? ¿Tienen, acaso, alguna melodía que pueda igualarse al canto de la *Walkiria* en la riqueza de armonización o en la variedad de instrumentación?

Wagner, el músico filósofo y reformador de la ópera sabía demasiado bien que el drama lírico no podía consistir en esa serie de arias, cavatinas, romanzas que, con sus respectivos parches y zurciduras, formaban la ópera italiana de entonces. Obedeciendo a un plan razonado, no trepidó en combatir de frente todas las preocupaciones que impedían el desarrollo de la ópera. Para Wagner el drama lírico debía volver, para rejuvenecerse, a las fuentes de su origen, reanudar su evolución interrumpida, retroceder a la época de la obra reformadora de Gluck. El compositor dramático debía, según Wagner, preocuparse más de la verdad de la expresión que de la belleza melódica. El actor, el cantor era, para Wagner, un medio de expresión, la música, un comentador de la acción (en el drama lírico, se entiende). En la ópera que él combatió, la voz, su timbre, su agilidad era, casi siempre, el principal objeto del compositor; la belleza de la melodía su preocupación esencial; la acción dramática solamente una excusa que le permitía hacer aplaudir, por un público de *dilletantes*, melodías fáciles cantadas por voces espléndidas. En este género musical la verdad dramática era, pues, sacrificada la mayor parte de las veces. Wagner se consagró, como escritor y como compositor, a atacar esta corrupción de un género musical que había producido grandes obras. Su campaña ha sido muy benéfica y ha asegurado sus resultados con sus mismas obras maestras; esto es innegable. La enorme pro-

ducción literaria que han originado sus ideas es una prueba de ello; y a cualquiera de esos libros puede recurrir Ud. si desea tener una opinión más ilustrada del movimiento wagneriano.

Alberto Wolff, cronista de *El Figaro*, cuyos artículos delicados y rebosantes de chiste habrá leído Ud. en más de una ocasión, se ha permitido desafinar en el general concierto que entre los artistas y críticos competentes han merecido las obras de Wagner. Wolff no es un crítico musical; es un elegante cronista literario que hace comprar el diario en que escribe.

El crítico musical, debe tener un completo conocimiento del pasado y de sus obras, de la vida e historia de esas obras y de sus autores. Un cronista, por mucho que haya frecuentado los teatros y por muy seguro que esté de sus aptitudes musicales, debiera abstenirse de dar juicios que invistan el carácter de definitivos.

En los mismos artículos Wolff dice que se ve obligado a pegarle a (taper sur) Wagner por dos razones: porque Wagner escribió una malhadada comedia llamada *Una capitulación*, en la que ridiculizó la pérdida de Metz y porque su primer deber es dar gusto al público, ya que la prensa vive de él. ¡Acabáramos!...

Por otra parte, la profecía de que las obras de Wagner no surgirán, fundada en el argumento de que la mayor parte del público actual no comprende nada, o poco, de su música, es un poco aventu-

rada. Si Wolff conociera la historia de ese mismo *Don Juan* cuyo testimonio invoca, vería que en un principio cuando la obra de Mozart se estrenaba, hubo cronistas que, con una pluma fácil y espiritual, adularon las preocupaciones reinantes en la sociedad (que al fin y al cabo eran las suyas propias), y encontraron que *Don Juan* era una obra insoportable, presuntuosa, *llena de notas inútiles* (textual) etc., etc...

Aun más (tal como ahora lo hace Wolff) se opuso entonces al genio innovador de Mozart el insignificante talento de Salieri, hoy completamente olvidado.

¿Y Rossini, otro de los dioses del olimpo *wolffiano*? El público encontró sus óperas demasiado bulliciosas, tenían muchas cornetas; el *Barbero* fue mal recibido. ¿Y Berlioz? ¿y Bizet?

No son ejemplos los que faltan para probar que la resistencia que el público opone a algunas obras no es un argumento en contra del mérito de esas obras. Berlioz dijo que tendría por mala la obra suya que mereciera los aplausos del público desde un principio.

El argumento de Wolff carece, pues, de toda consistencia y es refutado por la historia misma de las obras maestras. Aplicado a Wagner ese argumento es más falso aún que en cualquiera otro caso ya que, como lo dicen Soubies y Malherbe, es preciso tener una preparación adquirida lenta y constantemente para poder saborear esos extraños acordes,

compuestos según fórmulas que no se hallan en tratado alguno de contrapunto, esos encadenamientos imprevistos y originales que forman, por decirlo así, el fondo de la armonía wagneriana.

Casi la totalidad del público se halla poco preparada para tales obras; pero llegará pronto la época en que se comprenderá a Wagner, como llegó la época en que se comprendió a Beethoven.

La aseveración, pues, de que las óperas de Wagner carecen de melodías, es ridícula. Ahí están, en prueba de ello, el *Canto a la Primavera* y el *Arioso* de Hans Sanchs en *Los maestros*. Y no le cito sino estos dos trozos por pertenecer a las obras que se llaman de la *última manera*, pues en cuanto a las demás, desde *Lohengrin* atrás, se hallan tan repletas de melodías, en la acepción estrecha que se da a esta palabra, que se necesitaría no tener oídos para negarlo.

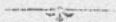
Pero esta carta va ya larga. Termino repitiéndole que por más que se diga y por más que hagan los defensores de la ópera antigua, el drama lírico, la *expresión sintética*, reemplaza a pasos agigantados a la *expresión silábica* y a la *expresión figurada*, como que es formada por la reunión de éstas. La expresión sintética, que consiste en la concordancia absoluta de la frase musical y de la frase literaria bajo el triple punto de vista del sentimiento en la interpretación, de la eufonía de los sonidos y de las imágenes que se presentan naturalmente al público mientras que la melodía se desarrolla, es

la única base racional y verdadera del género de arte a que pertenece el drama lírico. Ya la crítica inteligente ha hecho debida justicia al mérito de la labor wagneriana y, a pesar de las notas disonantes que, aunque aisladas y sin prestigio, han combatido la nueva escuela, la opinión se polariza en ese sentido. Sólo quedan en pie uno que otro cronista testarudo que cree de buena fe que la mejor razón de la verdad de sus ideas es la de no dejarse convencer por la evidencia. Tales rezagados profetizaron en un tiempo la caída de Wagner y de sus obras, y, como profetas, venise obligados a sostener su profecía.

A pesar de tanta oposición, la figura de Wagner se destaca en el horizonte del arte, pura y clara, limpia de los defectos del hombre que la muerte borra al purificar la vida de los grandes.

Su obra lo colocará en adelante al lado de Bach y de Beethoven y, quién sabe hasta cuándo, esta trinidad será la directora e inspiradora del arte musical.

En París, a 15 de mayo de 1887.





CARTA TERCERA

Los conciertos en París

ED. COLOMNE EN EL CHATELET

La opinión se halla dividida entre los aficionados sobre cuál de los dos centros musicales de París (el de Lamoureux y el de Colonne) tiene más importancia. Aunque con muy pocos títulos para tomar cartas en la contienda, quiero, sin embargo, exponerle mi opinión a este respecto. Yo creo que el talento de Colonne no excluye al de Lamoureux, y vice-versa; al contrario se complementan.

París no ofrecería al público una ejecución cabal de las obras maestras, si sólo existieran los conciertos de Lamoureux o los de Colonne.

Lamoureux, carácter enérgico y autoritario, ha conseguido formar una orquesta que no se trepidaría en llamar una de las primeras del mundo. Es la perfección orquestal como no la soñaron los genios cuyas obras interpreta. Su ejecución

es precisa y sobria. Observa al pie de la letra las indicaciones que los maestros, aun en sus expectativas teóricas, consignaron en sus obras. Se puede decir que hace perceptibles al oído detalles que hasta el presente sólo tenían un valor sensible a la vista. Lamoureux se ha hecho el apóstol de la escuela romántica alemana. Las obras de Wagner (excepto *Parsifal*) llenan los programas de sus conciertos; Goldmarck, Lalo, Beethoven, con sus sinfonías (excepto la sexta *Pastoral*); Berlioz, con su *Minué de los duendes*, *Marcha húngara* y *Danza de las sílfides*; Weber, Reyer, etc., forman en parte el repertorio de esos magníficos conciertos.

Colonne es, por el contrario, esencialmente latino y meridional y tiene especial aptitud para la interpretación de las obras clásicas, religiosas. Su orquesta, compuesta de cuarenta y dos violines y violas, doce violoncelos, nueve contrabajos, doce maderas, diez y seis bronce, dos arpas y batería, forma un total de noventa y tres instrumentos; algo inferior en número a la orquesta del Edén. Desde los primeros momentos se nota esta diferencia que, por otra parte, no influye en el éxito de los conciertos del Chatelet. Colonne no tiene necesidad de una numerosa orquesta, pues sus esfuerzos se dirigen especialmente a la interpretación de obras debidamente instrumentadas, de obras más bien melódicas y de fácil comprensión que a la de aquellas producciones de intrincado contrapunto y armonía, en que los instrumen-

tos forman familias y en que la variedad de los timbres es una condición indispensable para el éxito de la ejecución.

Lamoureux posee un temperamento mas patético que musical; los efectos dramáticos le interesan más que las delicadezas técnicas.

Colonne, por el contrario, es inimitable en la interpretación de las obras de Mozart. Su orquesta no tiene rival en la placidez de los cantos, en la pureza de las formas, en la esbeltez y delicadeza de las frases.

De las obras que he oído en los conciertos de Colonne voy hablarle únicamente de la *Pastoral*, de *Manfredo*, de *Parsifal* y de la *Condenación de Fausto*.

«SINFONÍA PASTORAL» DE BEETHOVEN

Ocupa esta composición el número seis entre las sinfonías del maestro y difiere en su plan y desarrollo de las otras ocho sinfonías. Es la única sinfonía a que Beethoven ha dado un carácter pintoresco y descriptivo, es decir, es la única a que ha agregado ideas explicativas de sus diversos trozos. La sinfonía *Pastoral* ha sido el modelo de toda la *música de programa* moderna y en ella se ha inspirado, despues de Berlioz, toda la escuela pintoresca y descriptiva.

Beethoven puso las siguientes indicaciones en el programa de la sinfonía *Pastoral* cuando fue eje-

cutada en el teatro *An der Wien* por la primera vez el 22 de diciembre de 1808.

«Sinfonía Pastoral— Expresión del sentimiento más bien que pintura.

«1.º trozo. — Impresiones agradables que se despiertan en el corazón del hombre a su llegada al campo.

«2.º trozo. — Escena al borde de un arroyo.

«3.º trozo. — Alegre reunión de aldeanos interrumpida por

«4.º trozo. — Truenos y tempestad, a la cual sigue n,

«5.º trozo. — Sentimientos suaves y mezclados de gratitud a la divinidad, después de la tempestad».

«Es, verdaderamente, cosa admirable, dice Bellaigue, que un alma tan apasionada, ardiente y dolorida como la de Beethoven, un alma que, en las sinfonías anteriores acababa de vivir una vida moral tan intensa, que esa alma, ante el espectáculo de la naturaleza, se haya refrescado, apaciguado tan completamente».

En conjunto la sinfonía *Pastoral* se compone de tres partes. La primera prepara, por decirlo así, la imaginación del público a las escenas campestres que van a desarrollarse. La segunda lleva por leyenda: *escenas a la orilla de un arroyo* y la tercera es la descripción de una tempestad que interrumpe un baile de aldeanos y que termina con un *himno* al cual Beethoven dio un gran desarrollo.

Las dos primeras partes son fuera de toda duda, las de más valor. Su descripción es, por decirlo así,

subjetiva. El autor trata, no de producir en la imaginación del oyente la representación material de los objetos mismos y, en este caso, de la naturaleza real: campo, río, etc., etc., sino de colocarle en una situación de espíritu parecida a la que tendría si, efectivamente, estuviera en el campo mismo. La calidad del ritmo, la genial invención de las melodías, la habilísima elección de los timbres y de las sonoridades, dan a estos trozos tal placidez, tal ingenuidad, que, poco a poco, se apodera del espíritu del oyente un sentimiento de descanso, de bondad indefinible. Los mil rumores del campo, la plena luz, las ondas tibias de un aire perezoso, las dilatadas manchas de verdura, la intensa soledad, el silencio, la montaña con sus sombras misteriosas, todos los elementos que entran en la composición del gran cuadro de primavera, toman cuerpo al lánguido sonido de la melopea beethoveniana, se dibujan en nuestra imaginación. Nuestras impresiones dormidas de recuerdos casi olvidados se agrupan a la voz irresistible del canto genial.

La tercera parte es otra cosa; el procedimiento es diferente. No es ya un estado de alma el que Beethoven pretende crear, es, más bien, la representación directa de escenas campestres. Sin embargo, Beethoven no cayó en el pueril propósito de representar con sonidos los objetos mismos (defecto en que incurrió Haydn en algunos pasajes de *La creación*, y que Beethoven criticaba duramente) Su procedimiento se concretó a describir un bai-

le de aldeanos con el ritmo, y una tempestad con el movimiento y los timbres; pero el trozo musical conserva, apesar de esto, toda su belleza estructural.

Beethoven puede, pues, ser considerado como el primer compositor que comprendió el fin elevado de la descripción en la música. Su sistema es enteramente *sicológico* y, con él, señaló el rumbo bueno a la escuela pintoresca. El carácter de la descripción beethoveniana, por otra parte, es *sintético*. En vez de describir tal o cual sentimiento aislado o personal que la naturaleza puede hacer nacer en nosotros, ha reunido el conjunto de todas las impresiones y sentimientos, de tal suerte que su sinfonía *Pastoral* crea lo que podría llamarse el eco que, en el corazón humano, produce el sentimiento *abstracto, sintético* de la naturaleza misma.

«MANFREDO» DE SCHUMANN

Era la primera cosa para orquesta que oía de Roberto Schumann.

Yo conocía desde hacía tiempo sus obras para piano y sus canciones. En nuestras reuniones musicales se había tocado su música de cámara y, por supuesto, habíamos quedado subyugados por el colosal quinteto y por el no menos grande cuarteto para piano y cuerdas. Puedo, pues, decir que ya conocía su estilo; pero, con todo, fue para mí una sorpresa la audición de *Manfredo*. La forma de la frase de

Schumann, particularmente su expresión, son personalísimas. No es un espíritu claro; pero, y talvez por lo mismo, es inmensamente profundo. El canto de Schumann es, generalmente, triste, y se comprende que para esa tristeza no hay alivio. Su lamento es inconsolable y su espíritu se siente cargado de una pesadumbre sin fin. Cuando quiere reír, su risa es espamódica, sincopada. Sus movimientos de baile son agitados, cortantes, rítmicos hasta la rigidez. Sus alegrías pasajeras son siempre interrumpidas por el llanto, por la queja. La tristeza de Schumann alterna casi siempre, no con la alegría, sino con el movimiento, con la agitación, como si su dolor no pudiera ser olvidado sino huyendo de él, como un loco huye de su sombra.

En sus canciones todo es triste; el bosque es melancólico, el cortejo alegre que pasa lleva a la si-ga el sufrimiento inevitable (*Im walde*). Los recuerdos bajo la sombra del nogal son tristes—¿siempre los recuerdos son tristes?;—los arpegios dan movimiento, no alegría; la frase, periódicamente, con la tenacidad de un sufrimiento, termina siempre quejumbrosamente. (*Nutzbaum*). La sonrisa de Schumann es melancólica. Su alegría no es jamás plácida; es agitada.

Schumann no sabe reír, ni aun a la niñez. La voz que canta al ritmo de la cuna, es triste; la primavera anuncia ya al otoño (*Jugend album*). En esta colección (op. 68) hay un curioso ejemplo de lo que le voy diciendo. La forma externa, lo que

podría llamarse la intención melódica del trozo que lleva el N.º 28 cuyo título es *Erinnerung* (recuerdo), es más bien alegre que triste. Sin embargo, fue escrito por Schumann a la memoria de Mendelsohn en el día aniversario de su muerte (4 de noviembre de 1847) y, por lo tanto, la interpretación debe ser de acuerdo con el estado de ánimo del compositor. La intención de la frase melódica, que debe cantar ampliamente, según la indicación de Schumann (*gesangvoll*), debe, pues, ser triste. Pero, hay más, aún. Estudiando bien este trozo no puede dejar de notarse la extraña similitud de armonías y de expresión de los compases 5, 9, 10 y 11 del segundo período, con la marcha armónica de los últimos compases del N.º 15 (*Frühlinggesang*) y con algunos pasajes del N.º 17 (*Kleiner Morgenwanderer*) de la misma op. 68—¿Por qué estas reminiscencias? ¿Por qué una expresión dolorosa viene al espíritu de Schumann cuando canta a la primavera, o en sus paseos matinales cuando todo despierta a la luz, cuando todo nace a la vida? Es que, en todas las melodías de Schumann, en sus mismas alegrías, hay una lágrima escondida.

El fondo del alma de Schumann aparece tal cual es en su *Abendlied*. Esos cuantos compases son, para mí, lo más grande, lo más poético que la tristeza de un artista ha producido. Es la síntesis de la melancolía humana, de una melancolía inmensa, inevitable; pero resignada, panteísta, por decirlo así. Porque la tristeza de Schumann tiene esa otra

faz: es resignada, impersonal. No hay reproches en ella; es el alma que llora y que no interpela al destino, que no pregunta: ¿por qué? Sufre convencida de que todo debe de ser así.

Otro aspecto y, talvez el más interesante de Schumann es el hombre; el carácter. Así como el dolor de Schumann, puede calificarse, como ya se lo he dicho, de panteísta, así, también, la energía, la acentuación del carácter en Schumann, es trágica, simbólica. Es la fuerza que se hiergue frente al destino y le mira cara a cara. Son innumerables, en las obras de Schumann, los episodios en los cuales la energía de la acentuación, la bravura del ritmo, la franqueza de las armonías contribuyen a dar una fuerza y una determinación increíbles a la idea musical. Pero conviene interrumpir esta disertación general sobre los diversos aspectos que reviste la personalidad artística de Schumann. En otra oportunidad, con más espacio y con más pensamiento podré, talvez, dar desarrollo más ordenado y más completo a estas ideas e ilustrarlas, al mismo tiempo, con citas abundantes de las obras de Schumann.

Por muchos es considerado *Manfredo* como la obra maestra de Schumann. El poema literario, como Ud. lo sabe, es de Byron y ha sido respetado en toda su forma por Schumann. La parte musical comenta las principales escenas del poema, ya sea mezclándose con los recitados hablados ya sea sirviendo de base, con el canto de los genios y de los coros, a escenas especiales.

Es increíble el grado de expresión dramática que alcanza un recitado como el de *Manfredo*, acompañado por una orquesta que fiel y sobriamente rodea la palabra, la idea, con un ropaje tan sutil y vago, al mismo tiempo que profundo. Las obras en que se emplea este procedimiento se las llama *musique de scène* y puede considerarse como el eslabón que faltaba entre la tragedia griega y el drama lírico. La *musique de scène* es un género más cercano aún de la tragedia griega y, por lo tanto, más verdadero. En *Manfredo*, Schumann da partes de canto sólo a los coros y conserva la forma del recitado literario, comentado y reforzado por la orquesta, para las escenas más importantes del poema de Byron.

Los trozos que más llamaron mi atención fueron: la *Obertura*, el *Ranz de las vacas*, la *Fiesta de Ariman* y la *Aparición de Astarté*. El segundo de estos trozos es de una gran poesía. Un cuerno inglés es el encargado de la parte musical. Manfredo, solo, agobiado por el sufrimiento, descansa al borde de un precipicio alpino, en cuya cima está el olvido. A lo lejos, un pastor sopla en su gaita una lánguida melodía: el *Ranz de las vacas*. El eco repite las últimas notas. La unión de la melodía con la voz de Manfredo en ese paraje alpino que la imaginación decora según su fantasía al no ser encadenada por ningún pintarrajeado telón, producen honda impresión en el público.

En el tercer trozo Manfredo pide al genio del

mal lo que todos le han negado: la visión de Astarté, de la víctima de su falta. Astarté aparece, y a las vehementes preguntas de Manfredo, sólo responden sus labios: «Mañana verás el fin de tu dolor». En vano Manfredo la suplica que hable, que arroje en su pecho una gota del bálsamo que ha de apagar el fuego que le devora. Astarté llama a Manfredo con una expresión de indecible dolor, y la visión se desvanece.

Por fin la muerte llega para el nuevo Ashavero, por fin Manfredo va a conseguir lo que tanto ha pedido en medio de los sufrimientos: matar al recuerdo. Los ecos lejanos de un *Requiem* dan a la escena un carácter supremo. El abate de San Mauricio está ahí al lado del moribundo; pero Manfredo rechaza un consuelo pueril e inútil para él: ¡sólo desea el olvido y nada más que el olvido! El abate insiste; pero los últimos momentos se acercan ya y el poema termina con la exclamación: «¡Atrás, sacerdote! ¡dejadme saborear el placer de morir!»

Desde la *obertura* hasta la última nota no hay, en *Manfredo*, una frase que no sea la expresión exacta del tema. Las proporciones de toda la obra son perfectas. Sus trozos, concisos y elocuentes, dicen todo lo que deben decir y nada más. Hay momentos en que la inspiración alcanza al más alto grado de lo patético con recursos verdaderamente sencillísimos. La unidad del acento adecuado a cada situación y la unidad de la obra entera prueban claramente el poder creador de Schumann,

como la ternura y verdad de cada expresión prueban, también, el poder y la seguridad de su facultad poética.

FAURE

Este barítono fue, en un tiempo, el favorito del público parisiense y, a pesar de la inconstancia de tales simpatías, lo es aún hoy, merced talvez a su voz siempre poderosa y fresca.

No me explico, sin embargo, cuáles han sido las causas que lo han elevado a tan alto puesto en la admiración de sus compatriotas. Su presencia no es simpática y su fisonomía, algo dura, no revela un corazón de artista. Su voz es, no hay duda, pura y de un bello timbre; pero la lanza con tal impasibilidad, cuida tanto su garganta, en una palabra, canta con tanta higiene, que, más bien que al artista, se aplaude, al oírlo, al autor de *El arte de conservar la voz*.

En el duo de *Los pescadores de perlas* de Bizet, se hizo acompañar por el joven tenor Maury.

En *La invocación de Dimitri*, por V. Joncières Faure me satisfizo enteramente.

Dimitri, a la cabeza de un ejército que le ha proporcionado el rey de Polonia, emprende la marcha hacia Moscow, con el propósito de reconquistar el cetro de su padre Ivan el Terrible, destronado por el usurpador Boris Godounow. Pone sitio a la ciudad; pero a la vista del pueblo natal,

iluminado por las primeras luces de la aurora, al escuchar el tañido de las campanas del Kremlin que, como un lejano clamor, elevan al cielo sus vibrantes ecos, una profunda emoción se apodera de Dimitri y, cayendo de rodillas, pide perdón a su patria de verse obligado a tomar las armas en contra suya.

Esta invocación es soberbia, y es conocida con el nombre de *Aria de las campanas*.

· PARSIFAL ·.—ESCENA RELIGIOSA

Parsifal es la última obra de Wagner. Después de la ópera *Tristan e Isolda*, sus partidarios esperaban que el maestro continuase en la *manera* preconizada por *Tristan*, y que, por lo tanto, diera a *Parsifal* un carácter musical aun más avanzado. Tales esperanzas fueron felizmente burladas, y así tenemos oportunidad de admirar bajo una nueva faz al genio del gran músico alemán.

Parsifal puede considerarse, (a lo menos su primer y tercer acto) como un oratorio. La escena que se ha ejecutado en los conciertos Colonne es el 2.º cuadro del 2.º acto que es casi la reproducción ampliada del 2.º cuadro del 1.º acto.

Una melodía con ritmo de marcha, ejecutada por los instrumentos de cuerda, inicia el cuadro.

Parsifal, acompañado de Gurnemanz, se dirige al Graal. Un lento *crescendo* describe el acercamiento de los viajeros al santo lugar. Las diversas

familias de instrumentos van, sucesivamente, mezclando sus timbres al tema principal cuya armonización se enriquece, a la vez, con nuevas sonoridades. Las campanas del templo mezclan sus voces a los timbres de la orquesta.

Dentro ya del templo la orquesta ataca con toda fuerza el tema de la marcha. En ese momento el coro de caballeros del Graal se une a los acordes de la orquesta y, como Wagner los hace cantar al unísono, la melodía vocal puede desarrollarse tranquila y magníficamente sin ser apagada por los instrumentos. Poco a poco, la sonoridad disminuye y, entonces, como si brotara de las penumbras de la orquesta que se apaga, filtrándose a través del tañido de las campanas con sus sugerencias de plena luz, de pleno aire, se oye el más celestial concierto de voces que Ud. puede imaginarse.

El coro de mujeres entona, entre bastidores, una melodía que es acompañada solamente por algunos timbres de la orquesta. Parsifal, Gurnemanz, Anfortas y demás caballeros, oran en silencio. Cuando el canto de las mujeres termina, otras voces más frescas todavía, aun más puras, se perciben poco a poco. Muy lejos de la escena, como en esas iglesias medievales donde los cantos parecen descender del cielo al llegar a los oídos de los fieles, purificados, suavizados a través de las columnatas y arquerías, percibe el público una tenue salmodia infantil que, por esta vez, sin acompañamiento alguno, se presenta en toda su transparencia y nitidez. Este episodio es de una

gran belleza. Las purísimas armonías, cristalinas como titilaciones de estrellas, se entrelazan, suben, bajan, se acarician, y finalmente se esfuman en la más espontánea de las *resoluciones*. El canto angelical se pierde en el espacio, y los oídos, sugestionados, perciben solamente esa prolongación de un sonido que ya es silencio, esa vibración de una cuerda que ya está en reposo.

La escena religiosa de Parsifal comienza a figurar en casi todos los programas de los conciertos que se dan en París en los días de semana santa y, en realidad, creo que poca música sagrada moderna tendrá un sentimiento de más profundo misticismo que esa página escrita, sin embargo, por un pesimista, admirador de Schopenhauer y, por lo tanto, del *Nirvana* búdico. El fondo del temperamento de Wagner era místico. Razonaba de una manera y sentía de otro modo enteramente diverso. No son raros los ejemplos de contradicciones de esta naturaleza entre los artistas y, aun, entre los pensadores.

«CONDENACIÓN DE FAUSTO», DE H. BERLIOZ

Héctor Berlioz, el aventajado discípulo de Lesueur, es considerado el primer músico francés, uno de los precursores de Wagner y el jefe de la hoy numerosa escuela descriptiva. La vida de Berlioz, como la de todos los que se adelantan a su época, fue una cadena no interrumpida de pesares y de

combates lo que, lejos de desalentarlo en su empresa, le daba nuevos bríos para continuar en ella.

Todas sus composiciones llevan el sello de la más completa originalidad y se nota en ellas una tendencia marcada a la independencia de las reglas clásicas que, hasta entonces, ligaban con amarras de hierro la imaginación de los jóvenes compositores.

Romántico en todo el sentido de la palabra, Berlioz tenía por maestros a Glück y Weber, Shakespeare, Byron, Hugo y Beethoven quien, con su sinfonía pastoral, fijó el modelo de la escuela descriptiva moderna.

Desde su primera obra, la *Sinfonía fantástica*, un clamoreo universal recibió sus atrevidos ensayos. Desde entonces la más cruda guerra le fue hecha por la crítica y el público de su patria. Encontrándose aislado en su empresa, se hizo escritor y defendió sus teorías al mismo tiempo que lanzaba contra sus adversarios hirientes pullas. No es esta condición de apóstol el único punto de contacto que Berlioz tiene con Wagner. Ambos también escribieron los poemas para sus óperas.

La obra que mejor ejecuta la orquesta de los conciertos del Chatelet es, sin disputa, *La condenación de Fausto*. Cada año Colonne dedica algunos conciertos a la ejecución de esta *leyenda dramática*, y es de ver la animación que en tales circunstancias se nota en los alrededores del Chatelet. Desde Alemania e Inglaterra, numerosos artistas se diri-

gen a París y todas las localidades son compradas con notable anterioridad a las fechas fijadas para los conciertos.

El domingo 17 de abril, a las dos de la tarde me encontraba, partitura en mano, sentado en uno de los sillones de balcón del Chatelet. Resonaba en la sala, que comenzaba a llenarse, un ruido parecido al de una colmena en actividad.

Dieron las dos y media y *La Condenación*, despojada de una *mise en escène* difícilísima, empezó en el silencio más completo. Yo clavé mi vista en la partitura y, siguiendo nota a nota la ejecución, trataba de hacer, rápidamente, las apuntaciones y de fijar las impresiones que el desarrollo del drama me sugería. En los entreactos buscaba la manera de ordenar mis ideas de analizar las sensaciones que había experimentado. Recogía por un momento mi espíritu; pero ni el momento ni el medio eran adecuados para ese objeto. A las seis de la tarde, cuando todo concluyó, volvíme a casa, sacudido por una de las impresiones más profundas que había experimentado en mi vida de conciertos. Intenté de nuevo reunir mis ideas y escribirle; pero no pude hacerlo. Hoy, en fin, después de algunos días, tomó la pluma y le escribo.

Es cosa difícil en el arte musical llevar a feliz término lo que Berlioz se propuso demostrar con sus obras. El peligro que la música descriptiva presenta es grande, y más de una obra de mé-

rito ha caído sólo por su imprudente uso. La descripción es banal cuando no ridícula, excepto el caso en que, como Beethoven, se le imprime un carácter abstracto, de modo que no perjudica a la estructura del trozo mismo y a su interés musical. Beethoven, en su sexta sinfonía, imita ciertas manifestaciones de la naturaleza, es verdad; pero tal imitación se nos revela más bien por la interpretación de los sentimientos que la naturaleza despierta en nosotros que por la descripción concreta de las cosas mismas. La descripción en Beethoven es *subjetiva*; más que a la representación de las cosas se dirige a producir en nosotros los afectos, los sentimientos que esas mismas cosas hacen necesariamente nacer en nuestro espíritu.

En Berlioz la descripción toma, a veces, un aspecto enteramente distinto: se hace menos apasionada, se exterioriza más, empeñándose en representarnos los objetos tales cuales son con sus más característicos detalles, en una palabra, se hace *objetiva*.

Hay pasajes en su obra que provocarían la risa si no pasaran inadvertidos, perdidos, por decirlo así, en ese conjunto magistral de *La condenación*. Inmediatamente después del *minué de los duendes*, por ejemplo, Mefistófeles dice a sus espíritus: «¡Desapareced!» y la orquesta ataca una escala descendente que, a pesar de su bellísimo efecto musical, pone de manifiesto el objetivo pueril del compositor. En otro pasaje, (aria de Margarita, escena XV),

una contorneada figura musical envuelve la palabra *gracieux* del libreto. En el himno de Pascua, en la frase «*Christ vient de ressusciter*», las voces ascienden imitativamente y, un poco más adelante, en la frase «*s'elance à grand pas*» el ritmo de los bajos acentúa la medida. En la escena VI (aria de Mefistófeles «*voici des roses*»), en la estrofa: «*écoute les esprits de la terre et de l'air*», la voz de Mefistófeles sube del *do* en el segundo espacio (la *terre*?) al *do* octava sobre la pauta (l'*air*?), y en la escena XI (Canción del Rey de Tule) en la estrofa de Margarita: «*jusqu'au tombeau*», la voz baja y el tono se terrorifica. También es interesante el dibujo imitativo de los violines que acompaña los viajes aéreos de Fausto y de Mefistófeles en las escenas V y VI.

Podría, aún, citarse el grito del monstruo, imitado por el *fagotte* y el graznido de las aves infernales, por los clarinetes en la *carrera al abismo* que no afean ni hacen desmerecer la imponente unidad de esta obra maestra.

Pero el ejemplo más típico se encuentra en el final del aria de Fausto «*Merci, doux crépuscule*». Esta aria ocupa en el poema el lugar que en la ópera de Gounod tiene la muy conocida melodía «*Salut demeure chaste et pure*» que, dicho sea de paso, no es sino una copia amplificada del andante del concierto para piano en *do menor*, número 3 de Beethoven. Concluída esta aria, Fausto, que se encuentra en el cuarto de Margarita, obser-

va con apasionada curiosidad todos los objetos, mudos compañeros de su amada. Los violines ejecutan, entonces, en sordina, una larga frase en corcheas cuyo movimiento pretende describir, sin duda alguna, la enternecida curiosidad con que Fausto pasa de un objeto a otro y se deleita en imaginar, aún fresca en ellos, la huella de Margarita. Por fin, la melopea desciende suave y quejumbrosa, trasládase a las violas que con un *staccato en terceras* preparan la cadencia perfecta pasando del acorde de 3.^a y 6.^a sobre el tercer grado al de 3.^a y 4.^a sobre el segundo y, por fin, al acorde perfecto sobre la *tónica*. Este acorde se pierde en un *diminuendo pianissimo* después de dos resoluciones del acorde de 7:º *dominante*, que con su obstinación en aparecer y resolverse retardan el reposo perfecto largo tiempo deseado.

El procedimiento bordea los campos del ridículo; pero, lo repito otra vez más, el genio de Berlioz lo salva y el trozo descriptivo resulta, musicalmente, admirable. Apenas pueden aceptarse, y aun con ciertas reservas, las imitaciones de ruidos como las de los cañonazos en la marcha húngara, imitados por los timbales, las de la escena I en la cual los versos de Mefistófeles:

J'entends autours de moi le
«reveil des oiseaux
Le long bruissement des
plantes et des eaux».

son coloreados por la orquesta, y las de la escena XVI en la que las palabras de la *Evocación*

« *Oui soufflez, ouragans...
criez forêts profondes...
croulez rochers* »...

son magníficamente decoradas por las sonoridades instrumentales.

Pero basta por hoy; en mi próxima carta seguiré con *La Condenación*.

Mientras le escribo sobre música, tengo muy presente en mi memoria el Conservatorio de Música de Santiago. Creo que ha llegado el momento de gastar alguna actividad en servicio de las bellas artes, en Chile.

Ellas son el consuelo de la vida y nada educa tanto y más pronto el sentimiento de un pueblo.

La mayor parte de la población de un país queda necesariamente inculta y extraña a los conocimientos científicos. El tiempo para adquirir tales conocimientos falta a los obreros que, desde temprana edad, tienen necesidad del fruto de su trabajo para vivir. En cambio, se puede influir eficazmente en la moralización de un pueblo iniciándolo en los goces artísticos que elevan el alma y dignifican el carácter del hombre. No hay necesidad de ser gran conocedor ni de profundizar en los miste-

rios del arte para experimentar su benéfica influencia. Para nuestro pueblo bastarían diversiones y conciertos populares hábilmente organizados. Si se lograra poco a poco interesar a las clases bajas en la admiración de las bellas obras, su sentimiento iría educándose insensiblemente y por lo tanto sus costumbres variarían.

Y no es una mera teoría lo que le digo, pues, si echamos una ojeada a la historia, vemos siempre que el arte tiene papel muy principal en el perfeccionamiento moral de un pueblo. Ya en mi primera carta creo haberle dicho algo a este respecto.

Al Conservatorio de Santiago le toca su parte en el común esfuerzo. No debe concretarse a ser sólo una escuela a donde talentos naturales vayan a perfeccionar sus aptitudes, sino que debe, también, y quien sabe si, ante todo, proporcionar ya artistas, ya instrumentistas a todos los teatros de Chile. Felizmente la madre patria nos ofrece un repertorio numeroso de zarzuelas que pueden fácilmente ser interpretadas por chilenos que, con toda probabilidad, serían inmensamente menos exigentes en sus pretensiones remuneratorias.

Para que tal cosa suceda, sería necesario agregar al Conservatorio de Música una sección de declamación y con tres o cuatro años de trabajo ya podrían aprovecharse los resultados de estas reformas.

Creo con esa fe que sólo da la esperanza, que una reforma del Conservatorio de Música de San-

tiago traería, como efecto inmediato, el desarrollo del arte musical en Chile y, a la larga, una sólida influencia sobre la educación del pueblo que, lenta pero seguramente, veríamos realizarse.

Mucho más podría decirle sobre esta materia; pero no quiero adelantar conceptos que, talvez, tendría que modificar en algo cuando viera de cerca y con el interés que he sabido adquirir acá, la organización de nuestro Conservatorio.

Pongo, pues, punto a esta ya larga carta.

En París, a 1.º de abril de 1887.





CARTA CUARTA

«LA CONDENACIÓN DE FAUSTO», POR H. BERLIOZ

El escenario de esta leyenda es materialmente imposible de realizar. Todas las invenciones de la escenografía serían insuficientes para dar una impresión objetiva completa, ni siquiera aceptable, de los viajes de Mefistófeles y de Fausto, del baile de los espíritus diabólicos, de la carrera al abismo. Conviene, pues, seguir presentando al público *La Condenación* como hasta ahora se ha hecho, sin imponer torturas a la imaginación del auditorio. Por el contrario, es mejor dejarla en completa libertad para que ella se construya su escenario propio.

No quiero, en esta carta, hacerle una narración del libreto; la tragedia de Goethe es suficientemente conocida. Berlioz tomó de la obra del poeta alemán algunos episodios culminantes y formó, con ellos, cuadros dramáticos adecuados a su talento lírico.

Se permitió, aun, modificar situaciones y, agregar escenas, como la de la primera parte, en las llanuras de Hungría, con el propósito de dar cabida a la marcha de Rackoczy.

Voy a hacerle a vuela pluma una descripción esquemática de las principales escenas.

PRIMERA PARTE

Fausto se encuentra en Hungría. El sol se levanta sobre el horizonte e ilumina la llanura. La naturaleza despierta al soplo de la primavera. Los campos se cubren de flores, los arbustos de verdura. Todo renace a la vida, todo rejuvenece. Los violines ejecutan, al unísono, una melodía de acento sencillo y expresivo que, animándose poco a poco, cargándose de armonías hinchándose con nuevos timbres, adquiere, por fin, una forma amplia y vibrante a las palabras de Fausto:

*«Des cieux la coupole infinie
Laisse pleuvoir mille feux éclatants».*

En el taciturno corazón de Fausto despiertan sensaciones olvidadas de juventud y de primaveras lejanas. Su voz enternece recuerda las primeras impresiones que en su alma grabaron las voces de la vida: la melopea interminable del viento, el canto de las aves, el quejido del bosque, el murmullo de las aguas. La orquesta, al mismo tiempo,

comenta la palabra de Fausto y va dando la representación musical de sus evocaciones.

Cuando Fausto dice:

*« Oh! qu'il est doux de vivre au fond des solitudes
Loin de la lutte humaine et loin des multitudes ».*

la melodía, se ensancha, se espacia y adquiere una expresión de íntima ternura.

La sinfonía continúa desarrollando la frase de los violines, mezclada con las lejanas charangas de los cuernos de caza. Después de un *fortísimo* en que se pierden, se funden, los temas anteriores, los violines preparan la entrada del *Coro y de la ronda de los campesinos*. Este trozo es un himno de alegría y de juventud. El primer ritmo de 6/8 es tomado vivamente por los coros. Al fin de esta estrofa un *deslizamiento* de todas las voces, del tercer grado a la dominante del tono, producen un efecto originalísimo. El segundo ritmo de 2/4 se toca *presto*. Los sopranos, contraltos y tenores *divisi* entonan el alegre *Tra-la-la* de la ronda, mientras los barítonos y bajos dan un pedal sobre la tónica y la dominante. ¡Con qué nervio lanza Berlioz las frases del coro! Brincan como ágiles gacelas sobre la firme base de los pedales.

Los recitativos de Fausto son interrumpidos una y otra vez por el canto de los aldeanos. Por fin, la ronda pasa; las últimas frases de los alegres campesinos se apagan en un *rallentando piano* con un

hermoso efecto de lontananza y una delicada preparación del acorde perfecto.

Sobre un *trémolo* de la orquesta, interrumpido por las clarinadas lejanas de las trompetas de guerra, Fausto ve acercarse a los hijos del Danubio que se preparan para el combate.

La marcha Húngara sigue inmediatamente. Conocida desde hace mucho tiempo con el nombre de marcha de Rackoczy, este trozo fue instrumentado por Berlioz e insertado en el poema a la terminación de la primera parte. Como trabajo de instrumentación es una verdadera obra maestra. No puede exigirse más sonoridad, más colorido, más riqueza de contrastes ni más habilidad en la distribución de los timbres. La primera melodía de la marcha se toca *piano* y es interrumpida, periódicamente, por los acordes de toda la orquesta. El *crescendo* se acentúa por gradaciones sucesivas y llega, poco a poco, a un *fortísimo* en el cual los temas se entrelazan y se confunden. El final es de gran potencia. Aun hoy, después de tantas obras modernas, en las cuales se hace un uso exagerado de los bronces y de la batería, el final de la marcha húngara de *La Condenación* de Fausto es uno de los trozos orquestales más robustamente instrumentados.

SEGUNDA PARTE

Los bajos dicen, en forma de imitación, una frase de carácter sombrío. Entre tanto el angustioso

recitativo de Fausto expresa las impaciencias inagotables de su espíritu ávido de soluciones, el cansancio de su alma herida por el hastío.

«*Oh! je souffre! je souffre!...*»

y la disonancia dolorosa nos anuncia al Wagner de Parsifal y de Tristán.

Para Fausto el mundo ya no tiene flores. Pero, ¿por qué tiembla su mano? ¿Acaso la muerte no es la libertad? La copa que acerca a sus labios ha de iluminar su razón o matar su conciencia. Las voces de un himno de Pascua detienen el brazo de Fausto.

«Cristo acaba de resucitar» cantan las voces apoyadas por acordes religiosos y por los *pizzicatos* de los contrabajos. Las palabras de los fieles impregnadas de religiosidad, caen sobre el alma de Fausto como gotas de un bálsamo divino. Las lágrimas brotan de sus ojos cavados por el estudio y por el insomnio; su pecho se oprime, confusos recuerdos de su infancia se agolpan en su memoria y la esperanza vuelve a iluminar su cerebro fatigado por el pensamiento y por la duda.

El himno religioso sigue, entre tanto, solemne, magnífico.

«*Qu'entend-je? o souvenirs!*»

exclama Fausto, conmovido, y el coro repite:

«*Christ vient de ressusciter*»

pero esta vez, la anunciación mesiánica es recibida por el coro de hombres en un espléndido acorde sostenido por el *trémolo* y los arpeggios de la orquesta. El tierno *recitativo* de Fausto recordando la fe de los días piadosos, la feliz infancia, la delicia pura de soñar y de orar bajo las caricias de las claridades infinitas, se mece sobre las amplias y suaves armonías de las voces de los coros que lo arrullan, como celestial *berceuse*.

El *Recitativo* melódico que sigue es una de las páginas mejores de la segunda parte. La frase de Fausto:

«*Mes larmes ont coulé, le ciel m'a reconquis*»

es de una ternura sublime.

Un *trémolo fortissimo* y rápido coronado por unas notas del *píccolo* y un chasquido de los platillos anuncia la aparición de Mefistófeles. Este mismo tema se encuentra en otras escenas, precediendo siempre a la llegada de Mefistófeles.

El diálogo que sigue, acompañado por originales melodías de la orquesta, es muy animado y pintoresco. Fausto acepta el ofrecimiento de Mefistófeles y, juntos, parten mientras los violines ejecutan un tema característico que se repite una vez más y en idéntica ocasión: cuando ambos se encaminan a las riberas del Elba.

El coro de la taberna la Auerbach tiene mucho movimiento. La canción de Brander con su ritmo titu-

beante, con sus palabras cortadas que tan originalmente acompaña el fagote, retratan, según Ernst, la borrachera, y de la manera más cómica que pueda darse.

Berlioz hace terminar la canción de Brander con un *Amen* que ha sido objeto de muchas discusiones y comentarios.

Mefistófeles dice a Fausto:

*«Ecoute bien ceci! nous allons voir, docteur,
«La bestialité dans toute sa candeur»*

Comienza el *Amen* sobre el tema de la canción de Brander; pero en forma de fuga. Este trozo es una sátira que el espíritu mordaz de Berlioz lanzó en contra de aquellos contrapuntistas que, fieles a la forma clásica, hacían con melodías sin carácter alguno, verdaderas construcciones bizantinas de sonidos incomprensibles, monumentos de cacofonías, muy en boga entonces y muy al paladar de ciertos aficionados de la época.

Ese gorgorismo musical, sistema mediante el cual se creaban formas sin expresión, cuerpos sin alma, perjudicaba mucho a la libertad de inspiración y coartaba la independencia de los noveles compositores.

La canción de la pulga es una maravilla de agilidad y de colorido. En la imaginación de Berlioz nada pesa; sus ideas no arrastran ripios ni dejan sedimentos. Dice lo que quiere decir sin que que-

de nada oscuro ni algo sin decir. La canción de la pulga es un ejemplo. Parece escrita con las puntas de la pluma y de un solo impulso.

A la súplica de Fausto, cansado ya de la sociedad de esos hombres cuya palabra es vacía, la alegría innoble y la acción brutal, parten ambos viajeros en busca de nuevos y más tranquilas emociones. La orquesta, después de haber ejecutado la melodía característica de que he hablado hace un momento, modula poco a poco de la tonalidad de *ut* a la de *re* pasando, transitoriamente, por la relativa de *si menor*.

El pequeño trozo instrumental que se ejecuta desde la partida de Fausto y Mefistófeles de la taberna hasta su llegada a las orillas del Elba ha sido escrito con mano maestra. Bien se conoce allí al Berlioz apasionado de la Pastoral. La descripción es altamente expresiva, es de buena ley y procede directamente del andante magistral de la 6.^a sinfonía. Por las melodías del trozo de Berlioz corren las brisas que soplaron sobre la frente del taciturno Beethoven; la misma nobleza de emociones, la misma elevación de sentimientos, la misma dulce y extática contemplación de la naturaleza. Ha sido el espíritu de Beethoven el que, en esa página, inspiró la romántica imaginación de Berlioz y guió su pluma enternecida.

Las modulaciones son ricamente concebidas, las sonoridades acariciadoras y las melodías puras, diáfanas, soñadoras.

El aria de Mefistófeles

« *Voici des roses*

• *De cette nuit écloses* »

merece formar parte del repertorio de todos los aficionados inteligentes, por su belleza serena y expresiva.

Un coro de gnomos y de sílfides arrullan el descanso de Fausto ante cuyos ojos, velados ya por el sueño, aparece la imagen de Margarita. Sus labios balbucean amorosamente el nombre de su futura amante. El coro, entre tanto, acaricia con su melodía cargada de languidez y de sensualidades el descanso de un corazón por tanto tiempo envuelto en las brumas de la misantropía.

Las voces se apagan poco a poco. Las amplias armonías del coro hipnótico flotan casi imperceptibles en el aire; como vibraciones de un arpa eólica se alejan y se pierden en el silencio, al mismo tiempo que comienzan a oírse las frases, finamente dibujadas por la orquesta, del valse de las sílfides. Las sutiles creaturas, mecidas apenas por el soplo tibio de la tarde, agitan, perezosamente, al rededor de Fausto sus alas transparentes y de reflejos color de ópalo. La tentación despliega todos sus encantos.

El final de esta segunda parte se compone de un coro de soldados y de otro de estudiantes, cuyos temas, después de haberse oído por separado, se unen formando extrañas armonías de un efecto poderoso.

TERCERA PARTE

Las trompetas y tambores, a lo lejos, tocan la retreta. Es un pequeño trozo, apenas dos páginas, y, sin embargo, Berlioz, con ese cuidado que prestaba a todos los detalles, preocupado de obtener la mayor eficiencia emotiva, ha sabido dar a esos compases un sentimiento de tristeza increíble. La marcha se acerca, pasa y se aleja. El procedimiento no es nuevo: Beethoven lo ha empleado en la *marcha turca*. ¿Por qué, entonces, se apodera de mí tan profunda, tan extraña melancolía?

.....

Después de un corto exordio del cuarteto, Fausto dice la dulcísima melodía

« *Merci, doux crépuscule* ».

Toda esta aria respira la más tierna pasión. El corazón de Fausto desborda de amor allí, en el cuarto de Margarita, rodeado de los objetos que ella ve y toca a cada momento, que conservan algo de ella. La frase musical trata de dar una interpretación imitativa de la emocionada ocupación de Fausto, de la apasionada curiosidad con que recorre, ve, toca todos los objetos, mudos compañeros de la mujer amada.

Margarita se acerca; la frase de la canción del Rey de Tule la anuncia. El *leitmotiv* que Wagner desarrolló hasta los más escondidos detalles del

proceso sicológico de sus personajes y de las situaciones dramáticas, fue también empleado por Berlioz. La entrada a la escena o la proximidad de los personajes por la enunciación en la orquesta de alguna frase o trozo melódico que los recuerde o caracterice, se encuentra en algunas situaciones de *La Condenación*. Berlioz puede, pues, ser considerado al lado de Wagner, no solamente como un revolucionario, según lo presenta O. Fouques, sino, también, como un precursor.

Fausto se oculta y Mefistófeles se prepara a cantar, en compañía de su corte infernal, el *epitalamio* cuya frase, insidiosa y mordaz, prepara la orquesta.

Margarita también ha soñado con su futuro amante

« *Qu'il etait beau!* »

y las voces de los violines subrayan los recuerdos incoherentes que, tímidamente, se escapan del pecho de la doncella.

« *Dieu! j'étais tant aimée* »

« *Et combien je l'aimais!* »

Las melodías, cortas y apasionadas brotan vibrantes bajo la presión del arco de los violines.

Pero Margarita no cree en la realidad de su sueño.

« *Nous verrons nous jamais* »

« *Dans cette vie? . . .* »

« *Folie! . . .* »

y la orquesta preludia los primeros compases de la canción del rey de Tule, escrita en un modo hebraico. Los contrabajos atacan la introducción con ocho compases de *pizzicatos* apoyados en los tiempos fuertes. Entran las maderas al sexto compás con un acorde de 3.^a y 5.^a sobre la tónica y lo prolongan hasta que la viola inicia el tema de la canción. La viola acompaña siempre, ya sea doblando la voz de Margarita, ya sea dando conclusión a las frases comenzadas, ya repitiéndolas como un eco lejano. Ningún otro arte puede darnos, como nos lo da Berlioz con la canción del rey de Tule, una representación más fiel y verdadera del estado de alma de Margarita en ese momento. Hay situaciones sentimentales que no pueden ser definidas por el lenguaje; más aún, que perderían al intentar una expresión literaria. Puede en realidad, sostenerse que, únicamente, un lenguaje ideal que no concreta, que levanta en el que lo entiende emociones particulares e inobjetivables, tiene la prerrogativa de hacernos adivinar ciertos estados de alma. Por eso la música será siempre el lenguaje incomparable de las grandes emociones y de los sentimientos indefinibles.

Concluída la canción de Margarita, Mefistófeles llama a sus espíritus en una valiente evocación. Los espíritus infernales acuden presurosos al llamado de su jefe y la orquesta, en una página de una facundia y agilidad inimitables, colora la escena en una forma que ninguna realización material

hubiera podido alcanzar. Sigue el *Minué de los duendes*, uno de los trozos más característicos de la partitura, y que termina con el tema de la serenata tomado en un ritmo velocísimo.

La *serenata*, cuya armadura es *si mayor* $\frac{3}{4}$, es sumamente pintoresca. Cada estrofa se termina con una risotada, con un grito seco y estridente de toda la masa coral sobre el acorde de dominante en el tercer tiempo del penúltimo compás. El efecto tiene que ser diabólico, pues es original, extravagante. La imaginación atrevida de Berlioz le hace, a veces, buscar procedimientos peligrosísimos; pero su genial inspiración sabe convertirlos en bellezas aceptadas. No ha existido compositor alguno que haya desafiado más al ridículo que Berlioz. Hay pasajes en sus obras, que son sublimes y que, analizados friamente, sin dejarse emocionar por ellos, son ridículos. Sería un estudio interesantísimo el *desdoblar* esa doble personalidad de Berlioz y ver cómo el genio ha conseguido hacer aceptar al extravagante.

El duo que sigue, entre Fausto y Margarita, es lo que, me parece, ha envejecido más de toda *La Condenación*. Su corte es *meyerberiano*, un poco declamatorio, aunque apasionado y elocuente. Sin embargo, Berlioz escribió este duo algunos años antes que las óperas de Meyerbeer fueran conocidas. Al duo sigue el trío con Mefistófeles y, con él, el Berlioz genuino vuelve a aparecer. El sentido adiós de Fausto, mezclado con las impacientes interrupcio-

nes de Mefistófeles, los sobresaltos de Margarita y las voces del coro burlesco que producen la alarma, termina la tercera parte.

CUARTA PARTE

El *corno inglés* preludia el tema de la romanza de Margarita; los contrabajos doblan el bajo fundamental con *pizzicatos* en las cuerdas gruesas, mientras el *quattuo*r afirma la tonalidad con armonías ligadas de un efecto delicadísimo.

Sobre esa trama sonora caen las quejas y tiernos recuerdos de Margarita. Separadas por el *ritornello* del cuerno inglés, las estrofas de Margarita expresan su ansiedad. El ritmo entrecortado, con una agitación creciente, acompaña la frase anhelante:

« *Mon coeur bat, se presse*
« *Dès qu'il le sent venir* ».

Es la expresión ideal de una realidad dolorosa, la expresión de la ansiedad incontenible de un corazón subyugado por un amor fatal. La gradación sonora culmina en la tímida frase del cuerno inglés, transformada por el deseo; es un lamento lanzado por una alma desesperada por ansias infinitas:

« *O caresses de flamme!*
« *Que je voudrais un jour*
« *Voir s'exhaler mon âme*
« *Dans ses baisers d'amour!* »

La retreta del comienzo de la tercera parte, vuelve a lo lejos, y la sencilla melodía, que trae a nuestro recuerdo la primera entrevista de Fausto y Margarita, tiene, en esta nueva situación, un significado profundamente doloroso. El contraste buscado por Berlioz produce un penoso efecto. Todo, alrededor de Margarita, sigue igual; la vida camina, el mundo no interrumpe su actividad. Los mismos clarines que un día parecieron anunciar al amante soñado vuelven a sonar; pero Fausto no viene; y la melodía tristísima se extingue poco a poco. Las últimas notas del cuerno inglés recogen el suspiro que se escapa de los labios de Margarita... y el amante esperado no viene.

«Il ne vient pas.—¡Helas!»

La *Invocación a la naturaleza* es otra de las escenas de la partitura en donde el genio de Berlioz se muestra con todo su vigor.

Naturaleza inmensa, impenetrable y soberbia—Tú sola das tregua a mi aburrimiento interminable—Sobre tu seno todopoderoso, siento menos la miseria mía, encuentro mi fuerza y creo, al fin, vivir—¡Soplad, huracanes, gritad, bosques profundos!; caed, montañas, torrentes precipitad vuestras ondas—Mi voz desea mezclarse a vuestro bullicio soberano—Selvas, montañas, torrentes, ¡yo os adoro!—¡Oh mundos que brilláis! hacia vosotros se lanza el deseo de un

corazón demasiado grande y de un alma sedienta de una felicidad que siempre huye.

En la *Invocación* nos ha dejado Berlioz una hermosa página de música descriptiva y de interesante simbolismo, a la vez. Las fuerzas de la naturaleza invocadas por Fausto son descritas con gran sinceridad y potencia y con gran profusión de matices instrumentales.

Las frases arrogantes de Fausto se imponen a la turbulencia orquestal; las fuerzas inconscientes del cosmos son dominadas, son vencidas en la lucha con un sér que sufre y que tiene conciencia de su sufrimiento.

Es el hombre el que las evoca y que se hiergue frente a ellas, es un carácter el que las desafía en todo su poder desencadenado; y ese foco de fuerzas, pequeño y despreciable, al parecer, si se le compara con las fuerzas del orden físico, se ennoblece y se agiganta porque a la tenacidad ciega opone la energía inteligente, porque a la mole opone la voluntad, porque a la fatalidad opone la conciencia.

.....

Las fuerzas cósmicas se aquietan; lentamente las amenazadoras sonoridades se apagan con murmullos de tormentas que se alejan... Las arrogantes protestas de Fausto, sus desesperadas lamentaciones también se acallan.

Y, en el silencio de las fuerzas que se *aquietan* y de las protestas que se *acallan*, permanece la lucha latente de lo eterno insensible, ciego y tenaz con lo transitorio voluntario y consciente.

¡La dolorosa incógnita! ¡el angustioso enigma!

«*¡Nature impénétrable et fière!*»

La carrera al abismo imita, con su ritmo, el galopar de los caballos. Mefistófeles y Fausto montados en Vortex y Giaur, corceles rápidos como el pensamiento, corren, presurosos, a libertar a Margarita.

El trozo, en conjunto, es un largo y continuado *crescendo* hasta la caída de ambos jinetes en el infierno. Durante *la carrera al abismo* Berlioz colocó varios episodios con todos los defectos y puerilidades imitativas de que ya le he hablado en otra carta.

Con razón decía Reyer en su folletín del *Journal des Débats*: «Los maestros que se han ejercitado
« en pintar los ruidos de la naturaleza u otros más
« característicos todavía, han evitado de llevar la
« imitación hasta los últimos límites del realismo
« y no han olvidado que, en el lenguaje musical
« es preciso usar tan sobriamente de los artificios
« de este género como de la onomatopeya en el
« discurso hablado».

El *Pandemonium*, o sea, el coro de los espíritus infernales que celebran el triunfo de Mefistófeles,

es otro curiosísimo ejemplo de la inclinación que sufría Berlioz por los procedimientos imitativos. Con el intento de atenerse a la realidad, fue a buscar en las obras de no sé qué teólogo jesuita del siglo XII o XIII, el lenguaje que debían hablar los pobladores del infierno.

El tal teólogo había escrito una gramática y un vocabulario del disparatado idioma infernal. El secreto del descubrimiento se reducía a inventar palabras con muchas K, X, Y u otras letras que, de por sí, podría tenérselas por infernales a causa de su forma angulosa o por el sonido peculiar que producen al ser pronunciadas. Todo el coro del *Pandemonium* está escrito sobre esta literatura. Si la ociosidad del teólogo no tiene excusa, Berlioz sacó de ella, es preciso reconocerlo, un excelente partido. Es muy original y pintoresco ese canto escrito sobre sonidos tan extraños.

El *Pandemonium* concluye con una estrepitosa *coda* que hace pensar en la sordera con verdadera delicia. Felizmente todo pasa, y las armonías celestiales que vienen en seguida nos reconcilian con el contrapunto y parecen más bellas aún por el contraste con el bullicioso e infernal cuadro anterior.

La última página de *La Condenación* es un tejido delicadísimo de las más diáfanas armonías; es digna conclusión de una obra tan grandiosa.

En *La Condenación* puede apreciarse a cada momento el vigor de la concepción de Berlioz, la riqueza de su inspiración y la habilidad con que sabía tratar las situaciones dramáticas de carácter más diferente.

Maestro en el arte de manejar los contrastes y sus efectos, a esta maestría se debe en gran parte el éxito inmarcesible de *La Condenación*.

La música de Berlioz, tan combatida, tan injuriada, tan ridiculizada por los melómanos de épocas pasadas, podría ser, y lo es, levantada como un estandarte por los melómanos de hoy.

En París, a 12 de julio de 1887.





CARTA QUINTA

DESPUÉS DE UNA REPRESENTACIÓN DE «HERNANI»

Teófilo Gauthier cuenta, en su *Historia del romanticismo*, que, en las batallas libradas, con motivo de las primeras representaciones de *Hernani*, las nuevas falanjes de literatos ocupaban desde temprano los asientos a que les daba acceso el pasaporte color rojo con la palabra *Hierro* estampada en letras negras. Las melenas, las barbas y los atrevidos bigotes dominaban en la sala y contrastaban con las pelucas empolvadas de los antiguos abonados.

Las rígidas casacas con sus faldones pesados, las anchas corbatas que daban dos o tres vueltas al redor de los pescuezos aristocráticos, se perdían, sumergidos en el mar abigarrado de trajes de caprichoso corte que ostentaban los jóvenes, los soldados de la *nueva idea*, los representantes del porvenir.

La sala se sentía cargada de animosidades. Era

cosa dura, para los antiguos abonados, tener que transijir con la impetuosa corriente romántica. Sus gustos literarios sufrían, ante la exposición de ideas tan opuestas a los sentimientos tradicionales; su criterio artístico se escandalizaba ante la osadía de las formas románticas:

Pasa con las artes lo mismo que con las ideas. La tendencia simplista de la inteligencia busca siempre el modo de organizar los conocimientos en sistemas. Esta tendencia a sistematizar, a dar unidad a las opiniones que, en una época dada, se tienen sobre el hombre y el mundo, sobre los fenómenos, en general, es una imperiosa necesidad y es, al mismo tiempo, de grande utilidad al desarrollo de todos los conocimientos.

Después de una época de síntesis sigue otro período de análisis y el sistema es combatido y modificado por nuevas hipótesis, por nuevas investigaciones y, entonces, otro sistema es imaginado que coordina los nuevos conocimientos y permite dar otro paso más adelante en lo desconocido. Esta marcha que se observa en el desarrollo intelectual no aparece, sin embargo, a los sostenedores de los sistemas como una evolución inevitable, y la lucha se crea entre dos corrientes absolutas: una que pretende conservar todo y otra que pretende destruir todo. A pesar de esa lucha el resultado se impone por la fuerza de las cosas. La marcha evolutiva da lugar a un combate, a un eterno combate, de todos los momentos entre las organizaciones sistemá-

ticas y las personalidades independientes, individualidades poderosas en cuyos cerebros se agita una nueva idea, en cuyas pupilas brilla una nueva luz.

Cuando un conjunto de ideas, pues, llega a formar un sistema, sus principios se petrifican, se hacen absolutos, oponen una tenaz resistencia a toda modificación y pretenden, en lo sucesivo, formar al hombre, mantenerlo permanentemente sometido a sus inmutables cánones.

Las academias o las escuelas artísticas ejercen sobre el arte la misma fatal influencia que los dogmas o sistemas filosóficos ejercen sobre el desarrollo de las ideas. Grandes son los esfuerzos que gastan para dirigir la educación artística por el sendero que ellas creen que es el único que conduce a la belleza ideal. Sin embargo la victoria está siempre del lado de los defensores de la libre expansión del pensamiento, y la belleza es producida por las individualidades, y a pesar de los sistemas, siguiendo el desenvolvimiento natural de las ideas y dejándonos, en legado, obras maestras clásicas, románticas, realistas o naturalistas.

De esta suerte, pues, la evolución continúa, penetrando cada vez más en el sentido de las cosas, variando, en el arte, las formas de representación, de expresión, engañándose, a veces, a sí misma sobre su obra, ponderando el alcance y la importancia de sus victorias. Los sistemas, a pesar de sus errores y de sus testarudeces, defienden algo de eterno, de fundamental, del alma de las cosas; las revolucio-

nes, a pesar de sus precipitaciones y de sus ilusiones temerarias, traen nuevos ropajes, nuevos sentimientos, nuevas aspiraciones.

El alma de la verdad y de la belleza, sin embargo, permanece intacta.

Como lo dijo Amiel: «Toda creencia especial es una rigidez, una obturación; pero esta consistencia es necesaria en su época».... Todos los sistemas políticos, religiosos, estéticos, literarios vienen a su hora; pero se equivocan al creerse los únicos definitivos, los verdaderos.

Con la obra de Hugo, sucedió lo que debía pasar después con la escuela realista: se impuso a pesar de todas las resistencias y a pesar de todas las preocupaciones. Traía un nuevo canto, un nuevo sonido, un nuevo ritmo, un acento original y propio, y los eternos aspectos de la naturaleza y los invariables sufrimientos del corazón humano adquirieron nuevos tintes, se rejuvenecieron y volvieron a despertar emociones frescas e intensas. Lavaron de la superficie de los sentidos el sedimento muerto que, con el tiempo, allí habían dejado los procedimientos emotivos de las artes viejas.

Víctor Hugo, en el prefacio de *Hernani*, define al romanticismo: «el liberalismo en literatura»; pero esta definición considera al romanticismo sólo bajo su aspecto militante, aspecto pasajero que siempre reviste, como acabo de decirlo, todo nuevo esfuerzo del hombre para sacudir el yugo de reglas arcaicas.

El *liberalismo* en literatura es una fórmula de procedimiento, es una condición necesaria para que toda inspiración personal se produzca con espontaneidad y sinceridad. Sin esa *libertad* la expresión es falsa y, por lo tanto, anti-estética.

«El arte es la naturaleza vista a través de un temperamento», dijo el jefe de la escuela naturalista. Veron define el arte: «la manifestación de una emoción»; Thoré, en su salón de 1847, dice poco más o menos: «el arte es la facultad de expresar la vida por manifestaciones exteriores. Los artistas, literatos, pintores, escultores, músicos, no inventan, en realidad, sino la forma del sentimiento poético que les inspira la naturaleza o la vida... Siendo el arte la forma, la imagen de un sentimiento o, si se quiere, la traducción humana de las imágenes que nos presenta la naturaleza, el arte debe ser lo más humano posible».

Estas tres definiciones se hallan de acuerdo, pues convienen en considerar al arte como la *naturaleza filtrada*, por decirlo así, *a través del hombre, a través de un temperamento*. De aquí que es lógico deducir que para que una producción sea sincera (cualidad que es la base de toda obra artística), es preciso que ningún elemento extraño venga a entorpecer o a modificar el impulso creador. ¿Cómo, pues, ha podido creerse que, no siendo posible que exista obra de arte alguna sin que sea la representación franca de la emoción de un temperamento artístico, aquellos hombres cuya naturaleza ha sido

desviada, encadenada en moldes viejos (que responden tan bien a los sentimientos del mundo actual, como el culto de Moloch a su estado moral) cuyas tendencias individuales, su modo personal de sentir la belleza ha sido forzado, puedan producir obras de verdadera inspiración?

La importancia de la *personalidad* en toda obra de arte es de tal magnitud, que la *verdad* de toda creación, esto es, su *realidad*, se encuentra casi enteramente comprendida en aquélla. Casi puede decirse que la *verdad* artística no consiste sino en la *sinceridad* con que la *personalidad* del artista puede manifestarse. En efecto, una fotografía, la crónica diaria, etc., a pesar de ser verdaderas en todo, no son consideradas como producciones artísticas. Es que falta en ellas la nota personal, esto es, la emoción de una personalidad que dé vida sentimental, estética, a esa realidad. Es necesario, pues, que la personalidad del artista pueda manifestarse con toda sinceridad y, para ello, es indispensable que los dogmatismos o sistemas no sugestionen su temperamento en forma que su comunicación con la naturaleza no sea libre y que, por lo tanto, la expresión que dé a sus emociones, la forma con que las revista, sea lo que su alma de artista hubiera creado con toda sinceridad. Por esto fue por lo que peleó la escuela romántica y, por eso, venció.

Por otra parte, ¡qué fuente tan abundante de saludables lecciones y de meritorios entusiasmos

no pueden llegar a ser las obras románticas! El empuje es exagerado, es verdad; pero, quien va lejos, puede quedar en lo justo si con tino sabe detenerse a tiempo. Lo difícil es encontrar el empuje y ¡qué generosamente lo ofrece la exuberante escuela romántica!

No hay duda de que los peligros abundan y que se necesita de un juicio bien plantado para no ser deslumbrado por esa excitación sentimental que tan fácilmente adquiere admiradores y que tan numerosas víctimas hizo. Tales cosas serían aún más lamentables en nuestra época; pero, felizmente, los peligros disminuyen a medida que el espíritu del siglo va formando los hombres en armonía con su regla. ¡Cuán agradable es, por otra parte, ir, después de un día de positivismo frío, de naturalismo sin excepciones a sentarse tranquilo y religioso en el sillón desde el cual se va a ver desarrollarse todo un mundo de ilusiones, todo un mundo de creaciones fantásticas.

Vuelvo a repetir que no hay duda de que muchos peligros encierran las obras románticas cuando no se leen u oyen con la tranquilidad y asentado espíritu que requieren; pero esos peligros son, en lo general y, más o menos, comunes a todas las obras literarias. Hay casos en que se puede tomar con suma facilidad la exageración de la vida por lo real, y se concluye por no ver las cosas sino al través del prisma falso de una imaginación acalorada. Demasiado abundan los ejemplos de aquellas personas

que, arrancadas a la vida de la realidad por las creaciones apasionadas de los romances u obras románticas, se han fraguado una existencia desgraciada.

A pesar de todo no se puede desconocer que el romanticismo fue una grande escuela, un grande arte. El arte no se encuentra exclusivamente en la escuela clásica, ni en la teoría romántica, ni tampoco (y menos que nunca) ha sido ni será la representación fiel de lo existente, la vida, el hombre, tales como son en realidad; nó, el arte es algo ajeno a todo esto; la facultad artística es un dón especial que poseen ciertos hombres y que los pone en condiciones de dar a todo lo que tratan un aspecto particular, vibrante, simpático, inmensamente sugestionante. Por esta razón, los hombres aprehenden esas obras, y sin darse cuenta de esas sensaciones, siguen al autor por donde éste quiere conducirlos, y, como *hipnotizados* por una fuerza extraña, aceptan su concepción, admiran sus medios y aclaman sus conclusiones. Es por esta fascinación que la obra de arte ejerce sobre los hombres, que son consideradas como peligrosas aquellas que sirven ideas destinadas a producir desequilibrio y desorden. Así como pueden ser tomados los manjares indigestos, cuando se nos presentan envueltos en aliños que nuestro paladar apetece, así el artista puede ser nefasto, si pone su arte al servicio de ideas productoras de malestar o atraso.

La representación de *Hernani* fue magistral.

Mounet Sully era *Hernani*. ¡Qué soberbio actor! Es un hermoso hombre, de talla elevada y elegante. Robusto de cuerpo y flexible al mismo tiempo, sus movimientos y actitudes llevan la marca de la distinción y de la nobleza.

Su fisonomía es simpática y varonil; sus ojos redondos y casi fuera de las cuencas, se parecen a los de un loco que hubiera llorado mucho, y la melena, que acaricia sus hombros, encuadra su cara entristecida con funerario cabello color de ébano. La voz de Mounet Sully es de una riqueza de tonos incomparable. Ondulante como una melodía, expresa con igual poder los acentos más variados del diapasón dramático. Aun cuando la distancia me impida oírle, o, aun cuando el silencio eterno selle sus labios, siempre sonará a mis oídos su voz trepada a las cumbres del lirismo, al decir al rey Carlos:

- « *Songes-tu que je te tiens encore?*
- « *Ne me rappelle pas, futur César romain,*
- « *Que je t'ai là, chetif et petit dans ma main,*
- « *Et que si je serrais cette main trop loyale.*
- « *J'écrasserais dans l'oeuf ton aigle impériale!*

Doña Sol era interpretada por la Siegmond Weber, que ha heredado los papeles de Sara Bernhardt en la Comedia Francesa. Tiene, pues, que combatir contra el recuerdo que su antecesora ha dejado. Como la Bernhardt, la Weber es de estatura re-

gular, delgada, casi flaca, nerviosa y de mirada brillante. Secunda perfectamente a Mounet Sully. Su caballo de batalla es el quinto acto de *Hernani*. Sin embargo, al fin de este acto, la ejecución de la Weber me desagradó. Cuando, envenenados ya, Hernani y doña Sol se entregan a las últimas caricias que lá muerte interrumpirá en breve, doña Sol toma entre sus manos la cabeza de Hernani, que, desfalleciente, se ha arrastrado hasta sus pies.

*Partons d'un vol égal vers un monde meilleur:
Un baiser encore, un baiser!*

dice doña Sol, posando sus labios sobre la frente de Hernani. La Weber ejecuta este pasaje con un naturalismo antipático. Al dar el beso, su boca contraída con la rigidez de la muerte, se pasea abierta y gimiente sobre la frente de Mounet; de su garganta se desprende un ronquido estertórico. Creo que la manera de interpretar el teatro romántico no debe de ser la misma que debe emplearse en el teatro naturalista moderno. Se me figura que la ejecución de las obras realistas deben de ser lo más semejante posible a la realidad. La naturalidad, en toda su belleza o fealdad, puede ser considerada como condición esencial en su interpretación para conseguir una fácil y completa comprensión por parte del público. ¿Pasa lo mismo con los dramas románticos? En mi humilde concepto, nó. Los actores deben acomodar su ejecución a la natu-

raleza de una producción extra-real de una obra que, aunque con numerosos puntos de contacto con la vida, saca sin embargo su originalidad y existencia propia de la manera super-humana como en ella se consideran las acciones. La ejecución de tales obras, debe, pues, revestir un aspecto especial, y si se quiere emplear la naturalidad (tal cual se emplea en la comedia realista) se corre tanto riesgo de caer en lo ridículo como si en ésta se usara el método que el romanticismo requiere.

Al volver a casa, recordaba al otro *Hernani*, al de Verdi, una de las óperas favoritas de mi infancia.

El argumento principal de *Hernani*, truncado y parchado, pierde, en la ópera de Verdi, toda su fuerza. Los actos primero y segundo han sido completamente descompaginados en el libreto y las escenas borradas han quitado al drama su hilación natural.

Por otra parte, la ópera de Verdi no está a la altura del tema; las formas musicales son huecas, aparatosas e inadecuadas a las situaciones dramáticas que debieran decorar. Después de haber oído algunos dramas líricos modernos, después de haber gustado y apreciado las obras producidas por la reforma iniciada por Gluck, Berlioz, Weber-Spontini y casi terminada por Ricardo Wagner, es imposible que la ópera italiana de la época de la decadencia pueda seguir agradando a los públicos que, poco a poco, se van educando.

El drama musical, tal cual lo comprendió y definió Ricardo Wagner, es la adaptación tan íntima y completa entre la música y el libreto, como lo es la que existe entre el colorido y el dibujo. Así como el colorido tiene por misión elevar en un grado más la impresión estética causada por el dibujo, así el consorcio entre la música y el drama debe tener por objeto proporcionar una suma de emociones mayor que la que resultaría de la *audicion* por separado de cada una de las artes componentes. De aquí que todo el empeño de los maestros del porvenir será comentar con los sonidos, no sólo la palabra, sino todas las circunstancias, todos los incidentes del drama y, aun más, las ideas, los pensamientos que, sin emitirse por la palabra, los adivina el público, ya por los gestos, ya por la deducción lógica de la intriga.

Empleando este sistema en un drama lírico que tuviera por base *Hernani*, ¡qué obra tan grande no se hubiera podido producir!

Desgraciadamente, la influencia ejercida sobre el compositor por el cantante trajo como consecuencia fatal la decadencia del drama lírico. En la época de Mozart comenzó a notarse ya la tendencia a sacrificar el arte concreto, esto es, el drama lírico, al arte abstracto, esto es, a la música. La relación necesaria y lógica que debiera de existir entre las dos artes superiores que coadyuvaran a la formación del drama lírico no fue, pues, respetada. La música pasó a ser la parte principal y la vulgaridad y

pobreza literaria de los libretos, fue la consecuencia inevitable. La decadencia del drama lírico no se detuvo allí, sin embargo; una vez que la corrupción empieza, una vez que las clases incultas se apoderan de la sanción intelectual, la decadencia marcha ligero. Así, pues, y a pesar del genio de Mozart y de la influencia de Gluck se invirtió, en el drama lírico, el orden de subordinación que debe de existir entre la parte dramática y la lírica y, además, se hizo servir la creación musical al interés secundario, de los cantantes. Pudo apreciarse, entonces, la fatalísima influencia ejercida sobre los compositores por los sopranistas y, después, por los sopranos ligeros y por los tenores, ídolos del público. Los compositores se vieron forzados para ver sus óperas aceptadas, a contemplar, ante todo, las condiciones vocales de los actores favoritos del público y a escribir los trozos en forma que pusieran de resalto las cualidades *instrumentales* de esos actores. Eran éstos los que ponían el visto bueno a las obras de los compositores, y los empresarios se vieron obligados a pasar por todas las exigencias que esos actores manifestaban. El argumento, el drama literario que debía de ser la base inspiradora del drama lírico pasó, pues, primeramente, a servir de excusa a la capacidad musical o simplemente melodizadora del compositor y, en seguida, a no ser tomado en cuenta para nada en la ópera italiana, ya que en esta segunda faz de la decadencia, el compositor no tenía para

qué buscar su inspiración en el argumento, en la acción dramática, que, por mediocre que fuera, siempre podía servir de base a una inspiración sentimental, sino que debía, únicamente, cubrir la palabra con melodías agradables al oído o que sirvieran para hacer lucir la potencia, el timbre o la agilidad de la voz del favorito popular. Le he dicho hace un momento que el genio de Mozart salió triunfante de tan dura prueba; pero, después de él, la decadencia fue incontenible. Los estudios fundamentales de armonía y de contrapunto fueron despreciados. La orquesta quedó reducida al papel de una gran guitarra que servía sólo para acompañar la voz, marcar el ritmo, y mantener la tonalidad con una monotonía desesperante. Las espléndidas voces de Italia, las riquísimas creaciones de la inagotable potencia melodizadora de sus músicos fueron las causas de tamaño error. Los públicos, fascinados por esos cantos divinos y por esas gargantas de privilegio, perdieron por completo el criterio para apreciar la gravedad de la decadencia a que contribuían inconscientemente. Los primeros años de Verdi se deslizaron en ese medio y todas sus primeras óperas se resienten de la falta de conocimientos de armonía y de instrumentación. No valía la pena de poner una orquesta a los pies de la escena para no servirse de ella.

La reacción contra este estado de cosas comenzó en Alemania. La superioridad del artista creador, la nobleza de la inspiración musical, no pudo,

por más tiempo, permanecer supeditada por habilidades de orden secundario. La voz humana, como el instrumento, es un medio de que se vale la idea para ser comunicada, la emoción para ser transmitida. El arte, la creación de esa idea, la expresión de esa emoción tenía que recuperar su puesto de honor. Fue Wagner quien dio el golpe de gracia a la ópera decadente.

¿Su reforma ha ido demasiado lejos? La voz humana, como lo dicen algunos, ¿ha sido en sus dramas líricos relegada al último rincón de la orquesta? El tiempo aclarará estas cuestiones; pero desde luego puede decirse que las reacciones son, por la naturaleza de las cosas, inclinadas a caer en la exageración contraria...

.....

Basta por ahora. Pongo fin a esta carta en la que, al correr de la pluma, le he escrito lo que iba pensando al volver a casa después de la representación de *Hernani*.

En París, a 12 de agosto de 1887.





CARTA SEXTA

LOHENGRIN

INCENDIO DE LA ÓPERA CÓMICA

EL NIÑO HOFFMANN

Los sucesos que acabo de presenciar tienen su larga historia; trataré de contársela lo más sucintamente posible.

Ricardo Wagner vino en su juventud a París con el objeto de hacer representar en la Opera su *Rienzi*, drama que había sacado del conocido poema de Bulwer. A pesar de la amistad de Meyerbeer, que entonces era el favorito del público parisiense, la suerte fue inclemente para el bardo sajón.

No teniendo como subvenir a sus necesidades, tuvo que ocuparse en copiar música y en arreglar para reducidas orquestas aquellas mismas obras contra las cuales iba, en breve, a librar larga y tenaz campaña. En estas circunstancias vino a sorprenderlo la noticia de que, merced a los es

fuerzos de Liszt, *Rienzi* iba a ser ensayado en el teatro de Dresde. Partió, pues, de París, con el corazón tan lleno de desilusiones como lo había traído de esperanzas. Esto pasaba en 1842. En 1859, Wagner volvió a París, rodeado ya de esa aureola de apóstol de una nueva idea y de jefe de una reforma que cada día ganaba más adeptos. Después de algunos conciertos dados en el teatro italiano, empezó a agitarse el proyecto de representar *Tannhäuser* en la Opera, lo que se llevó a cabo merced a la influencia de la princesa de Metternich y a los deseos de Napoleón III.

El resultado fue desastroso: Wagner retiró su partitura, a pesar de que no ignoraba que el tumulto había sido preparado por los miembros del Jockey Club y por los artículos críticos de Scudo quien encabezó la hostil manifestación. Partió de nuevo para Alemania y, esta vez, llevando en su alma un profundo encono contra el pueblo francés y un gran desprecio por sus hombres de talento. La gloria subió para Wagner, rápida como la espuma del champaña y los franceses conocieron tarde que habían silbado a uno de los compositores más originales y poderosos de Alemania. Llegó la guerra de 1870; Metz capituló, y entonces Wagner tuvo la debilidad de espíritu de vengar el fracaso de *Tannhäuser*, escribiendo una comedia de insignificante mérito literario, a la que dio por nombre *Una capitulación*. Una escena de esta comedia irritó sobremanera, y con mucha razón, a los franceses.

Héla aquí: Víctor Hugo cogido por el miedo, busca refugio en una alcantarilla; pero, sofocado en su encierro, asoma poco a poco la cabeza fuera de la compuerta. Con mirada recelosa, el gran poeta espía los alrededores, sin atreverse a salir de su escondite, mientras, a lo lejos se oyen los acordes de la *Marsellesa*. «¡Oh deliciosa armonía!... exclama Victor Hugo. No soy músico, es verdad; pero conozco la *Marsellesa* a una legua de distancia».

La situación era, sin duda alguna, sumamente cómica; pero hirió el sentimiento nacional francés en una de sus cuerdas más sensibles. Brotó, pues, en Francia, un odio profundo a Wagner y no se perdió oportunidad de hacérselo notar ya hostilizando de mil maneras la ejecución de sus obras ya haciendo cruda guerra a todos los que rendían tributo a su indiscutible talento. La muerte de Bizet fue debida en gran parte a este odio a Wagner. Bizet era tenido por un discípulo y admirador de Wagner y, por este motivo, *Carmen* no fue recibida en los teatros de París.

Por repetidas veces tratóse de dar en París algunas obras de Wagner; pero siempre una parte de la prensa combatía con encarnizamiento la idea impidiendo de esta manera que París conociera las obras del compositor alemán.

Responsables son ante la historia los que, dejándose arrastrar por sus pasiones o por el bajo espíritu de halagar las inconscientes preocupaciones del populacho, han hecho perder a París el carácter

de cosmopolitismo intelectual que lo colocó en una época a la cabeza de las capitales de Europa. Ellos son los que hasta el presente impiden que París permanezca aún extraño a las últimas obras maestras de Alemania. Ellos fueron los que amargaron la vida de Bizet, ellos le mataron; pero fueron impotentes para impedir que *Carmen* volviera a la patria de su autor coronada de laureles alemanes y de una reputación que habían sido los primeros y los únicos en negar.

Sin embargo, la verdad se imponía poco a poco, y Padeloup, Lamoureux y otros iban, insensiblemente, sin reparar en fiascos ni en gastos, acostumbrando al público parisiense a la *audición* de las obras de Wagner.

Los antiwagnerianos, con la impertinente osadía que los distingue, esperaban, con todo, el momento en que Carvalho iba a poner en escena *Lohengrin*, y el proyecto fracasó una, dos y tres veces, y de tal manera, que nadie se atrevió a intentar, en adelante, una empresa tan arriesgada.

Tal era el estado de cosas cuando Carlos Lamoureux, director de los conciertos del Eden Théâtre, resolvió emplear sus esfuerzos y sus economías en una serie de representaciones de *Lohengrin*.

Todo parecía anunciar que el terreno estaba preparado. Se podía presumir que si no se manifestaba hostilidad en los conciertos cuyos programas eran casi enteramente wagnerianos, si se aclamaban actos enteros de *Tristán*, *Walkiria* y demás

obras dadas en esos mismos conciertos, era porque los sentimientos anti wagnerianos se habían extinguido por completo.

Sin embargo, estas suposiciones resultaron fallidas y las representaciones de *Lohengrin* han sido suspendidas en vista de las manifestaciones hostiles del pueblo de París. La responsabilidad de esta campaña recae por completo sobre los diaristas de *La Revancha*, de *La Patria* y otros periódicos de menor importancia. Los hechos que han arrojado esta mancha sobre París no han tenido (es preciso confesarlo), un carácter general; pero comprometen a todo París y, especialmente, a sus clases intelectuales cuya impotencia para dominar las absurdas manifestaciones de un populacho asalariado, ha quedado de manifiesto.

Hé aquí como pasaron las cosas:

La primera representación estaba anunciada para el martes 3 de mayo; los precios eran los siguientes:

Palcos.....	200 francos
Sillones.....	50 »
Anfiteatro.....	15 »

Lamoureux lo había dicho: sólo diez representaciones iban a darse, y por esa razón los precios eran tan subidos, teniendo presente que el producto estaba calculado estrictamente para pagar los gastos.

Su trabajo personal era gratuito. Lamoureux se encontraba satisfecho con ver realizado su artístico

propósito. Sin socios ni subvenciones, Lamoureux arriesgaba en esta empresa todo su capital con tal de tener la gloria de ser el primero que hiciera oír en su patria una obra maestra como *Lohengrin*.

Los diarios serios apoyaron la idea. Los papeluchos que, como *La Revancha*, especulan con el espíritu anti-alemán, atacaron a Lamoureux. Dos acontecimientos (el del Septenado y el de Schœnebéle) vinieron, desgraciadamente, a preparar los incandescentes cerebros del pueblo de París para la perniciosa digestión de los artículos patrioterros de *La Revancha*. Sin embargo, la confianza reinaba en la sociedad, y el día de la primera representación llegó sin que se previera el rumbo que desgraciadamente tomaron los sucesos. Desde las siete de la tarde comenzaron a verse varios grupos de desarrollados ciudadanos que parecían decididos a *manifestar* su oposición a las representaciones de *Lohengrin*. Los espectadores llegaban y, mal que bien, después de algunos empujones y de una lluvia de silbidos y de gritos, entraban al teatro. Algunas familias, amedrentadas por el motín, dieron orden a sus cocheros de volver bridas, lo que se ejecutaba en medio de los aplausos de los vencedores.

La representación, sin embargo, tuvo lugar y, como decía E. Reyer, (en su crónica del domingo siguiente), «Nosotros no oíamos sus silbidos desde la sala; pero es probable que ellos oyeran, desde la calle, nuestros aplausos».

El público hizo a Lamoureaux una ovación espléndida. El artista abnegado, el eximio director de orquesta puso en escena a *Lohengrin* como talvez no lo habría sido en ningún teatro del mundo. Wagner mismo lo había dicho, al salir del ensayo de una de sus obras en París: «En Francia pondrán mis óperas en escena mejor que en ninguna otra parte».

El libreto de *Lohengrin* es sacado de los escritos de Wolfram de Eggenbach, poeta alemán que, a su vez, es uno de los personajes tratados por Wagner en *Tannhäuser*.

Toda la acción, todo el mecanismo del drama tiene por base la eterna cuestión: la felicidad que se desvanece por culpa nuestra. Eva en el paraíso, Pysché en la mitología griega, Elsa de Brabante en el drama de Wagner, Pandora, la mujer de Lott, representan la misma idea, la misma síntesis del bello sexo en una de sus más generales manifestaciones. Sin detenerme a hacerle una detallada exposición del argumento, voy a comunicarle algunas de mis impresiones sobre la parte musical.

El Preludio de *Lohengrin* es una magnífica portada construída sobre el tema principal de la ópera. Alrededor de este tema las cuerdas tejen su filigrana de arabescos. *Pianísimo*, en su principio, va, poco a poco, cundiendo la intensidad del sonido. El tema es tocado en el *fortísimo* por todos los bronce, y vuelve a morir, *pianísimo* en los acordes agudos

de los violines sobre notas armónicas. El preludio de *Lohengrin* fue el modelo que Verdi quiso imitar al escribir el preludio de *Aída*; pero el autor italiano no alcanzó a dar a éste la unidad de idea, la robustez de composición y la naturalidad del modelo.

El primer acto se desarrolla a orillas del Escalda.

Telramondo, tío de Elsa de Brabante, acusa a ésta del crimen de fratricidio cometido en la persona de su único hermano el heredero del ducado de Brabante. Instigado por su mujer Ortruda, Telramondo acepta sostener su acusación en combate singular y contra el caballero que Elsa designe. Si el juicio de Dios le es favorable, pedirá a Enrique el Pajarero que le otorgue el dominio de Brabante como legítimo sucesor de su hermano, padre de Elsa. Dos veces el heraldo ha llamado al defensor de Elsa y nadie se presenta a medir sus armas con las del acusador. De improviso la atención de todos es atraída por una barquilla que, conducida por un cisne blanco, se desliza sobre el río. De pie en la barquilla, vestido de azul y de plata y cubierto por una armadura resplandeciente, viene un guerrero: es Lohengrin.

Lohengrin responde al reto de Telramondo y, antes de combatir, dice a Elsa: «Si quieres que te ame y proteja tus dominios, que tu dicha sea siempre igual, escucha la regla que deberás observar: no tratarás de saber cuál es mi patria, mi raza ni mi ley; pero mantendrás, no obstante, tu fe en mí».

Sin trepidar, Elsa promete y el duelo asigna la victoria a Lohengrin.

Telramondo, vencido por fuerza sobrehumana, cae a los pies de su rival; pero Lohengrin levanta su espada y le hace merced de la vida.

Todo el primer acto tiene grande interés musical. Los recitados son naturales y sobrios. La orquesta describe discreta y fielmente las situaciones escénicas. El trozo conocido con el nombre de *sueño de Elsa* es una maravilla de ternura y de expresión. El coro de la oración y el coro final son dos conjuntos poderosísimos y de una riqueza de armonía y de instrumentación incomparables. No me agrada, sin embargo, el *adiós al cisne*. La concepción de este trozo no es, me parece, feliz. Se oye demasiado la garganta del tenor, esto es, lo que podría llamarse, la vibración del material, de la carne. Y el defecto está, sin duda alguna, en la *tessitura del canto* y en la diafanidad del acompañamiento. La voz está casi sola, desnuda, sostenida apenas por los acordes en sordina y en las notas agudas de los violines. Se necesitarían gargantas ideales para estar seguro de hacerle sentir todos sus efectos. El procedimiento no es nuevo; pero es muy difícil de ejecutar bien. Meyerbeer escribió en la misma forma el aria del tenor en el primer acto de los *Hugonotes*.

Al comenzar el segundo acto, Telramondo y Ortruda, proscritos del Imperio, vagan, ocultados por las sombras de la noche, alrededor de las murallas del palacio de los Duques de Brabante. Anodados por su desgracia, se culpan mutuamente. Esta escena es una de las más importantes de toda la ópera como trabajo musical. A pesar de que *Lohengrin* fue concebido y escrito después de *Tannhäuser*, Wagner no siguió en él la dirección que en esta última ópera parecía que iba a tomar su estilo. La relación del viaje a Roma, en el tercer acto de *Tannhäuser* y la escena del *Venusberg*, habían sido dos páginas valientes en las cuales Wagner mostraba su manera de comprender la expresión dramática. *Lohengrin* no fué, sin embargo, y como era de esperarlo, un paso más adelante. Su forma delicada, su instrumentación finísima y enérgica a la vez, sus armonías tan transparentes, sus melodías tan amplia y tranquilamente desarrolladas, tan espontáneas y palpitantes de emoción, daban a *Lohengrin* el carácter de una obra única en su género, no parecida a nada de lo que anteriormente se había escrito. En la historia del drama lírico apareció *Lohengrin* como una mancha de luz etérea en la cual se proyectaban con gestos y actitudes nobilísimos, episodios de una vida espiritual superior cuyos sentimientos se manifestaban en un lenguaje purísimo, en melodías acariciadoras, suaves como vibraciones producidas por el batir de grandes alas azules. Pero, en lo que se refiere a la

obra total de Wagner, *Lohengrin* es como el descanso antes de un combate cuya magnitud quedaba establecida ya con las dos páginas de *Tannhäuser* más arriba indicadas. Wagner dijo que había escrito *Lohengrin* como un reposo necesario para su espíritu fatigado por el esfuerzo doloroso que le había costado la concepción de *Tannhäuser*. En realidad el esfuerzo que su personalidad debió de gastar para poder manifestarse a pesar del medio, de las sugerencias artísticas de la época, de la educación que había recibido, debió de ser inmenso. *Lohengrin* fue, pues, sólo un reposo momentáneo; después de él la personalidad de Wagner se manifestó y se desarrolló con un poder y una consecuencia extraordinarios. En el mismo *Lohengrin*, a pesar de no ser, como lo he dicho, una obra de combate y de reforma, la pura tendencia wagneriana se muestra en esta escena inicial del segundo acto que (dato muy importante) fue escrita después de terminada toda la ópera. Esta escena tiene, por lo tanto, una importancia capital. No puede pasar inadvertido para un buen aficionado la gran diferencia que existe entre esta escena y el resto de *Lohengrin*. Desde el preludio del segundo acto, la forma de la melodía y su expresión recuerdan las formas avanzadas de *Tannhäuser*. El diálogo entre Ortruda y Telramondo son, igualmente, de un puro estilo wagneriano. Ni la voz ni la belleza exclusivamente musical preocupan al compositor. La expresión verdadera e intensa, el comentario

instrumental ágil y flexible, la falta de simetría y de períodos regulares, todo indica al Wagner de la nueva manera. La verdad expresiva le arrastra. El argumento, la acción dramática se apodera de su imaginación y la dirige. Las notas, las frases melódicas se funden, por decirlo así, en la frase literaria, penetran su significado y vigorizan su intención pasional.

El canto de Elsa interrumpe, por un momento, el tenebroso duo de Ortruda y Telramondo. Elsa ha sido admirablemente caracterizada por Wagner. Elsa, Eva, Elisabeth es una trinidad de caracteres cuya creación bastaría para inmortalizar a Wagner.

El ingenuo corazón de la joven se conmueve ante la desgracia de Ortruda. Elsa le abre los brazos y la recoge en su palacio.

La pérfida mujer arroja, entonces, la duda en el alma de la doncella. «¿Cómo, le dice, vas a entregar tu mano a un guerrero cuyo nombre no conoces? ¿No temes ser la víctima de algún engaño? ¿No temes arrepentirte tarde de la confianza con que has entregado tu corazón a un desconocido?» Elsa declara que siente una fe ciega en el defensor de su honra; pero el veneno ha caído en su alma y producirá fatal efecto.

Una interesante descripción del amanecer es realizada por grupos de instrumentos de bronce colocados en las diversas torres del castillo. Sigue, después, la *marcha religiosa*, trozo instrumental muy bien desarrollado y poderoso. Ortruda interrumpe

la marcha acusando a Lohengrin de sortilegio. La escena se enriquece con trozos de conjunto de grande interés y expresión, y, reanudado el cortejo interrumpido, el acto termina con el tema de la marcha religiosa a la cual se unen las voces del coro.

El tercer acto se inicia con la marcha nupcial cantada por el coro, con sus felices efectos de alejamiento, con el cariñoso y picaresco intermedio instrumental que sirve de unión a la repetición con la primera estrofa. El cuidado y perfección con que han sido tratados los episodios hace comprender que *Lohengrin* fue escrito por Wagner en un estado especial de alma. Se puede decir que es la obra de equilibrio de su vida artística, es la obra en la cual ha fijado lo que su inspiración, lo que su corazón de artista tuvo de mejor. Bellaigue dijo, refiriéndose a *Lohengrin*, que Wagner, cuando quería escribir música como todo el mundo, escribía música como nadie. En realidad las proporciones de toda la obra, sus grandes cuadros y sus detalles, la orquesta y las voces (salvo la observación que le hice sobre el aria de *Lohengrin* en el primer acto) todos sus componentes, en una palabra, se ajustan y se proporcionan tan admirablemente, que la obra parece una florecencia natural y espontánea concebida y escrita en un sólo impulso.

Pero sigamos: Hace tiempo leí en un artículo,

de Obiols, según creo, que *Fausto* era el hijo maravilloso de *Lohengrin*. Después de oír el duo del tercer acto comprendí la justeza de la observación del escritor español. En realidad el duo de *Lohengrin* debe de haber engendrado al *Fausto* de Gounod. No cabe duda; todo el cuadro del jardín ha sido inspirado por el duo del tercer acto de *Lohengrin* y, aceptado esto, no hay dificultad en aceptar absolutamente la observación de Obiols.

La inquietud de Elsa, en cuyo espíritu han echado raíces las pérfidas palabras de Ortruda, se manifiesta en varios episodios del duo. Presa de un vértigo imposible de contener hace a Lohengrin la pregunta fatal. En vano Lohengrin le recuerda su promesa, en vano la invita a ahogar en sus brazos la terrible duda, la implacable curiosidad. Todo es inútil... Elsa insiste... la pregunta brota de sus labios y la felicidad, apenas naciente, se desvanece como un sueño. Unos cuantos compases de la orquesta esbozan como recuerdos de una dicha que no ha de volver, algunas frases del duo de amor y el primer cuadro del tercer acto termina.

La muerte de Telramondo, víctima de su intento de asesinato, es un episodio de poca importancia en el conjunto del tercer acto.

Las trompetas anuncian la llegada de los clanes y de los vasallos de Enrique el Pajarero. Poco a poco se les ve aparecer seguidos de numeroso sé-

quito y colocarse alrededor del árbol bajo cuyo follaje se halla el trono del Rey. El Escalda se desliza tranquilo y silencioso y, como en el primer acto, el sol del alba dora con sus rayos los campos y las mieses.

En un recitativo de una notable sobriedad, Lohengrin revela a los concurrentes que Elsa violó el juramento y que, de acuerdo con su ley, debe volver a Monsalvat, el templo en donde se guarda el vaso sagrado confiado a la custodia de hombres puros.

¡El santo Graal! «Sus caballeros se hallan revestidos de un poder sobrehumano; seguros de vencer tienen el destino de los malvados en sus manos. Aun en país extraño les acompaña su virtud, siempre que su nombre sea ignorado. Mas, como este sublime misterio a nadie debe ser revelado, la ley severa obliga a partir al que es conocido. Ese misterio yo lo abandono: debo pues sufrir la ley del Santo Graal! Mi padre, que posee la corona, es Pársifal y Lohengrin, su caballero, soy yo!»

Volvamos a la cuestión parisiense. La primera representación tuvo lugar sin mayores tropiezos. La noche del día siguiente (miércoles 4 de mayo); nuevos grupos de descamisados persistían en estacionarse frente a la Ópera y a la entrada de la calle Auber. Su propósito era, según decían los becillas, el de *manifestar*. El gentío era inmenso, pues en París, más que en ninguna otra ciudad,

abundan los *badauds* (curiosos) que, contrarios algunos, indiferentes todos a las escenas que presenciaban, contribuyen, sin embargo, a dar un carácter general a las demostraciones de unos cuantos.

La policía hacía *circular* a los transeúntes; pero como a todo el mundo se le ocurría circular por esos parajes, el resultado era que la aglomeración de gente se mantenía igual.

Felizmente el cielo, avergonzado, tal vez, de lo que presenciaba, envió una copiosa lluvia que puso en ridícula fuga a patrioterros y curiosos, terminando, así, la manifestación con un final digno de sainetes. Llegó, por fin, el jueves 5, día designado para la tercera función. Con bastante anticipación me dirigí al teatro. A medida que me aproximaba a la calle Boudreau, mi impaciencia iba en aumento. Sin embargo, todo parecía tranquilo. El contraste con la agitación de los días anteriores era de mal augurio. Al torcer la esquina de la calle Auber mi sorpresa fue grande al ver que no había público en los alrededores del Edén. Algo extraordinario debe de pasar, me dije, y, en realidad, había un cartel clavado en la puerta en el cual podía leerse:

«Mañana viernes y en los días subsiguientes se reembolsará en la boletería, desde las 11 A. M. hasta las 5 P. M., el valor de las localidades vendidas con motivo de las representaciones de *Lohengrin*».

Carlos Lamoureux había hablado personalmente con el jefe del gabinete y le había declarado que, no queriendo ser la causa de disturbios que podían

comprometer la tranquilidad pública, renunciaba a continuar las representaciones de *Lohengrin*. Goblet se apresuró a obtener de Lamoureux una declaración en que constase que lo que acababa de decirle era enteramente espontáneo, pues, en cuanto a los motines, agregó el ministro, el gabinete estaba resuelto a observar una conducta severa para reprimir los que se estaban preparando para las siguientes representaciones. Lamoureux hubiera podido contestar que esa determinación debió de haber sido adoptada desde el principio; pero contentóse con responder que «*en vista de la actitud observada por la policía*», la declaración que acababa de hacer era enteramente espontánea.

Lamoureux entabló querella contra todos los periodistas que lo habían difamado por antipatriota, por asociado a intereses alemanes o por empleado a sueldo de alguna empresa artística alemana. Aseguraba a su vez que él era el único comprometido en el proyecto del Edén y que los 300,000 francos que importaba el fracaso eran todos los ahorros que con su trabajo había conseguido capitalizar. Además, prometió dar a los pobres todas las cantidades en que la justicia considerara justo condenar a los periodistas acusados.

Todo París ilustrado apoya a Lamoureux, y convites y manifestaciones y regalos parecen disputarse el honor de consolar al grande artista, herido en lo más íntimo de su ser: en sus afecciones de patria y de arte.

II

Hace tres meses el septenado en Alemania preocupaba a todos; en seguida vino el asunto Schnœbéléy, después *Lohengrin*. Hoy es la cuestión del Ministerio que acaba [de resolverse con la salida de Boulanger.

Es preciso haber estado en París en este último tiempo para formarse una idea del bombo que se hacía alrededor de este hombre. Boulanger estaba en todas partes. Su retrato se vendía en los boulevares por cinco céntimos. En el salón de pinturas no había parte en donde no se le viera en todas las posiciones imaginables: a caballo, de pie, sentado, etc., etc. En los boulevares innumerables hojas impresas se ofrecían al público:

- «Ce que veut le général Boulanger»;
- «Bismarck n'aime pas Boulanger»;
- «Boulanger et la France»;
- «Il reviendra, qui?... Le général Boulanger».

En estos últimos días, después de su salida del Ministerio, se repartió con profusión su carta—despedida al ejército.

Su salida del Ministerio es el comienzo de su ruina; pero nadie tiene la culpa sino sus mismos admiradores. Lo levantaron tan alto, que le fue imposible conservar el equilibrio y la tranquilidad de vista necesarios.

Una poblada de estudiantes sin escuela y de empleados sin sueldo manifestaron su oposición a la caída de Boulanger. Rochefort escribió su artículo en el *Intransigente*, el día siguiente amaneció nublado, y héteme al pueblo de París aburrido por no tener de qué ocuparse.

Desgraciadamente un siniestro espantoso ha venido a colmar este vacío: el miércoles 25 de mayo la Opera Cómica era presa de las llamas; Euterpe se vengaba de los insultos hechos a *Lohengrin*!!...

Dábase *Mignon*, de Ambrosio Thomas, y, como de costumbre, una enorme concurrencia había llenado las localidades del teatro, especialmente las superiores, en las que un pueblo entusiasta se aglomera siempre que sube a la escena su ópera favorita.

El drama había empezado. *Mignon* ofrecía a Meister el ramillete de flores, cuando una cortina se prendió fuego. Taskin, que hacía el rol de Lotario, previno al público y le rogó que se retirara ordenadamente por si el peligro llegaba a tomar mayores proporciones. Ya puede usted imaginarse cómo entendería el público tan prudente consejo. La precipitación fue tal, que personas hubo que se arrojaron desde los sillones de balcón sobre la platea, corriendo un riesgo mayor que el que trataban de evitar. En un instante, negras bocanadas de humo, vanguardias de la muerte, invadieron la sala, proporcionando el servicio de insensibilizar por la asfixia a los que en breve iban a ser víctimas de las llamas.

Para prevenir una explosión se cortó el gas y de este modo vino a faltar la luz en el momento en que era de absoluta necesidad para que la gente pudiera guiarse en el laberinto de puertas y pasillos.

Lo que entonces pasó allí dentro no puede describirse; pero la imaginación lo concibe con todos sus horrorosos detalles. Gran parte de los espectadores que ocupaban la platea y balcones pudieron escapar, ya sea por las puertas que daban a la plaza Boieldieu, ya sea por el *foyer* del primer piso, saltando sobre la marquesa y de ahí a la plaza. Pero, ¿los que ocupaban las localidades superiores? Horrenda tragedia la que ha pasado en esa masa humana que, asfixiada por el humo, fue, en seguida, sepultada por los escombros de la techumbre.

Algunos espectadores encontraron una salida a la galería que, a modo de cornisamiento, rodeaba en su parte superior y externa el frente y costados del edificio; pero, envueltos por las llamas, que asomaban ya por las ventanas, o incapaces de sufrir el calor que trasudaban los muros de ese horno colosal, se arrojaban al espacio encontrando una muerte horrible al estrellarse con las piedras de la plaza.

Mientras tanto, ¿qué hacían los bomberos? Llegaron tarde, mal provistos y peor preparados.

Las malas condiciones de seguridad en que se encontraba el teatro de la Opera Cómica ha sido la causa de que haya habido un número de víctimas que se calcula en más de 400. Familias en-

teras han desaparecido y multitud de huérfanos, viudas o padres se presentan continuamente al depósito de la calle Richelieu a buscar entre los cadáveres a sus deudos desaparecidos.

Esta desgracia ha sido considerada como un duelo nacional, y se han organizado suscripciones y fiestas con el fin de reunir medios para subvenir a las necesidades de los huérfanos o familias que han quedado sin amparo.

Lamoureux dio, con este motivo, un gran concierto que tuvo lugar el lunes de Pentecostés en el Eden Théâtre.

III

Antes de cerrar esta carta voy a decirle dos palabras sobre el niño Hoffmann que fue presentado al público por Lamoureux en uno de sus conciertos. Su estatura es la de un niño de nueve años. Le sientan delante del piano en una silla alta y un mueble ingenioso, especialmente fabricado para él, le permite, por medio de un juego de palancas, operar sobre los pedales.

La ejecución de Hoffmann es clara y correcta, y tiene, además, bastante pulsación. La extensión que sus dedos abarcan no puedo decirla exactamente; pero sí sé que en el *concierto núm. 3* de Beethoven, que fue la obra que interpretó, hay algunos intervalos de *décimas*, y, ya fueran simultánea o sucesivamente pulsados sus dos grados, el

hecho es que el joven pianista las ejecutó. Tenemos, pues, que admirar su destreza y seguridad. Fuera del *virtuosismo* nada más puede alabarse por el momento en Hoffmann, pues en la interpretación de la frase se notaba más la enseñanza del maestro que la interpretación apasionada del verdadero artista. Los recursos de Hoffmann no eran sino el *rallentando* o los efectos de la intensidad del sonido; pero faltaba por completo la manifestación de una personalidad, de una emoción propia, lo que, por supuesto, no puede exigirse a un artista de esa edad.

Mucho se ha escrito en estos días sobre el niño Hoffmann y sobre las esperanzas que en él puede fundar el arte musical. Nada hay más conjetural que estas esperanzas. Podrá llegar a ser un *virtuoso* notable; pero su facultad artística ¿se desarrollará en correspondencia con su mecanismo? Son dos cosas diferentes y en el arte musical mucho más que en cualesquiera de las otras artes, hay una gran distancia entre el artista creador y el ejecutante. Las artes plásticas y la poesía encuentran sus materiales de inspiración en lo creado. La música es una creación integral del hombre mismo. Los colores, las formas, las actitudes, el movimiento, son materiales artísticos que, profusamente, ofrece al artista el mundo fenomenal. El sonido, su marcha horizontal en la melodía, sus combinaciones verticales en la armonía, su poder emotivo son producidos por el hombre y sólo por él. El mundo feno-

menal da ruidos; el hombre crea sonidos. No sin haber antes pensado hondamente, pudo decir Schopenhauer que la música es la esencia de las cosas. Es el grande arte subjetivo. ¿Será, acaso, el puente por el cual el espíritu de conocimiento, abandonando el mundo de los fenómenos, penetra en el de los *noumenos*?

Perdóneme tanta pedantería; los jóvenes tenemos la flaqueza de creernos sabios y de querer hacerlo creer a los demás.

Volvamos a Hoffmann. ¡No me parece, pues, que, desde luego, pueda decirse lo que Hoffmann llegara a ser. Para ello se necesita conocer, adivinar cual será el desarrollo que seguirán facultades que aun no se manifiestan en él. Por lo pronto es ya un gran *virtuoso*, una promesa para el arte musical. Cuando sus facultades emotivas se hayan formado y, al contacto con el mundo, hayan vibrado las cuerdas de su sensibilidad, cuando el recuerdo, el ensueño, el sufrimiento hayan depositado en su alma el sedimento dorado que saben modelar los artistas de verdad, entonces podrá decirse si en Hoffmann existe ese poder creador que, al golpe de la vida, reacciona en belleza.

En París, a 15 de septiembre de 1887.





CARTA SEPTIMA

CON MOTIVO DEL CENTENARIO DE «DON JUAN»
DE MOZART

¡El centenario de *Don Juan*!

¡Cien años han transcurrido desde el día en que la obra de Mozart fue representada por primera vez!

¡Cien años hace y aun muy poco se ha escrito que merezca ser colocado al lado de la inmortal partitura!

La dirección de la Opera ha querido solemnizar esta fecha con tres representaciones de *Don Juan*; tres solamente y de las cuales la última tendrá lugar cuando me encuentre en viaje de vuelta a Chile. No había tiempo que perder, era preciso encontrar una entrada para cualesquiera de las dos primeras representaciones, y, estaba tan decidido a obtenerla, que, como último recurso, habría tomado mi violín e ido a solicitar de Vianesi un puesto honorario de segundo o tercer *rascatripas* en las filas de la orquesta.

Llego a la boletería y desde la ventanilla:

—*Madame?*

—?*...*

—*Un sillón para «Don Juan».*

—*¿Para qué día?*

—*Para cualesquiera de las dos primeras.*

—*No tengo.*

—*¿Un parterre?*

—*No tengo.*

—*Y palco de frente... de csotado... etc.?*

—*No tengo... no tengo.*

—*Il fallait le dire tout de bon, alors,* y más cazibajado que un miembro de la minoría me estacioné en la fachada del monumento a esperar que algún revendedor, cuervo de los placeres teatrales, cebándose en mi bolsillo, me hiciera el servicio de darme una entrada. Pero, nada; el horizonte se encontraba limpio de tales avechuchos, lo que me indicaba que desde temprano habían llenado el buche y que los ingleses, esa implacable y competitiva plaga de los viajeros, habían ya abarrotado todo el teatro. Absorto en la composición de planes de exterminio contra los turistas y viajeros insulares, y al calorcito de un sol de octubre, quedéme ¿cuánto tiempo?... no lo sé; pero algo debía de haber caminado el minuterero cuando fijó mi atención perezosa la silueta de un hombre que, semejante a los buitres que van a arrojarse sobre su presa, se me acercaba describiendo *zigs-zags* discretos y significativos.

—No vale la pena de que te tomes tanto trabajo,—pensé entre mí,—ven, que estoy dispuesto a dejarme saquear.

Por fin, llegóse hasta mí y me preguntó si deseaba un asiento para las representaciones de *Don Juan*.

—¿Cuál? preguntéle.

—*Parterre*.

—¿Para cuando?

—Para la segunda.

—¿Cuánto?

—Veinticinco francos.

—Está bien.

—Sígame *s'il vous plait*.

—Pues ya lo creo que *me plait*, y, guardando la distancia requerida, seguí a mi hombre. En la esquina de la calle Boudreau y de Caumartin, entró en un cafetucho de mal aspecto y peor olor. Metíme detrás de él y me encontré en un despacho de licores semi-oscuro y semi-concurrido por una colección de infelices que discutían sobre la batalla de Sedan hablando todos a un tiempo y con tono tan agrio que no parecía sino que, de un momento a otro, iba a reproducirse allí en compendio la batalla misma.

En un extremo del cuarto había un pequeño modelo de la sala de la Opera, en el cual pude ver que el número 201 se encontraba en la izquierda y al fondo. Era el único asiento que había en venta y, como estaba decidido a no faltar a la representa

ción de *Don Juan*, no había lugar a vacilaciones; el hombre recibió sus veinticinco francos y yo guardé en mi cartera el boleto color amarillo.

Pasaron los días y llegó por fin el viernes veintiocho de noviembre, día señalado para la segunda representación de la ópera de Mozart. Desde temprano estaba en mi asiento rodeado por... la *claque*; el boleto que se me había vendido era el de algún miembro de esta corporación. Con el objeto de definir mi situación, esto es, de saber si la ocupación de ese asiento traía aparejada la obligación de aplaudir a la voz de mando, entablé conversación con mi vecino que, por las apariencias, debía de ser jefe de cuadrilla. No era de poca importancia para mí saber si mi libertad iba a ser coartada y si se me consideraba, o no, contratado por la noche. Felizmente el asiento no implicaba función y con llevarme, previsoramente, las manos a las orejas cada vez que el chaparrón de palmadas se descargaba, mi situación no era del todo mala. Faltaba más de un cuarto de hora para que comenzara *Don Juan* y para aprovechar este tiempo seguí conversando con mi amable vecino.

En los teatros de París existe un arreglo especial para el aplauso. Dos o tres capitanes son los encargados de reclutar su gente, la cual se somete a ensayos al mismo tiempo que los artistas, con el fin de que sus aplausos sean uniformes, moderados y tengan todas aquellas cualidades requeridas por la experiencia. Antes que concluya el trozo, los capi-

nes dan la orden de aplaudir. El público no se toma, pues, la molestia de hacerlo y sólo aplaude en aquellos trozos de sobresaliente interpretación y ejecución o en aquellos pasajes en que el entusiasmo rompe las reglas de la compostura convencional.

Un benefice trae esta organización, y es que los artistas no son interrumpidos en momentos inoportunos y que, por lo tanto, sólo reciben la ovación cuando, según las indicaciones del director de orquesta, no perjudica a la continuidad de la función. Pero al lado de este beneficio ¿cuántos inconvenientes no acarrea el aplauso mercenario!

Sin tomar en cuenta que bien poco debe de halagar la vanidad de un artista el aplauso que no obedece a un impulso desinteresado, se le quita, además, a ese medio que la costumbre ha autorizado para que el público demuestre su aprobación o desagrado todo el carácter de sanción que debiera tener.

¿Qué influencia ejercerá sobre un artista un aplauso que él sabe que no le ha de faltar y que se produce fatal y necesariamente como el movimiento de una máquina? El público no puede, de esta suerte, hacer saber al artista, no digo por una demostración desaprobatoria, ni aún por su indiferencia, cuáles son aquellos trozos que le desagradan o que quisiera ver interpretados de diferente modo, pues la *claque* aplaude impasiblemente, lo bueno como lo malo. La *claque* es la usurpación de uno de los derechos del público, es la burla de la libre apreciación de un público ilustrado, hecha por los

artistas mismos que, en tales circunstancias, parecen hacerse regalos con su propio dinero.

Por otra parte, los empresarios abusan descaradamente de la *claque* para servir sus propios intereses aparentando ceder a las exigencias del público. Con este propósito hacen aplaudir a los artistas que les convienen a ellos y que, naturalmente, no son siempre los mejores. De esta suerte, los imponen al público el que, salvo rarísimas excepciones, no sabe cencertarse para resistir la campaña oculta de los empresarios.

Pero, tomando la cuestión bajo otro aspecto, me parece que el aplauso debía de ser suprimido en los teatros. En la ópera italiana los aplausos podían prodigarse sin inconveniente mayor. Esa reunión de arias, cavatinas, romanzas, etc., que (con la disculpa de un argumento que servía para explicar poco más o menos el carácter del trozo) presentaba a los artistas la oportunidad para hacer conocer sus cualidades vocales, instrumentales debiera decir, se prestaba admirablemente a las interrupciones de cada momento. La ópera italiana antigua, tan afortunadamente llamada «concierto en la escena», no sufría nada con que el tenor, al hablar al rey, tuviera que volverse a dar las gracias al público; con que el barítono, al asesinar al tenor, tuviera que suspender su tarea y después reanudar el asesinato interrumpido; con que la dama pidiera dos veces perdón, o tres, si el público lo exigía, o en fin, con que el tenor después de muerto tuviera

que resucitar y salir a agradecer la ovación. El interés dramático no se encontraba interrumpido por tales contrasentidos, pues no existía tal interés. El público no buscaba, ni busca, en tales obras sino el agrado de oír una voz hermosa o el *virtuosismo*, unidos a la belleza de la forma melódica si se quiere y, casi siempre, a la banalidad de la inspiración.

No sucede lo mismo con las obras de la escuela alemana, con las de la escuela eslava y, en general, con todas las modernas, incluso las últimas de Verdi y de Boito. En tales obras el interés se continúa sin interrupción durante todo el acto, y si las voces callan, la orquesta sigue comentando el argumento. Todo se encuentra tan ligado entre sí que los aplausos producen el efecto de un desafinamiento general de los instrumentos. Esta costumbre procede, pues, de otras épocas y sería deseable que se fuera introduciendo el hábito de no aplaudir sino al fin de cada acto. En cuanto a los actores, ellos saben demasiado a qué atenerse y los empresarios dan poca fe a los aplausos para despedir a un mal actor y poca credulidad a la indiferencia para mantener a uno bueno. El termómetro se encuentra en otra parte: en la caja de la boletería.

El público tiene, además, un medio mucho más tranquilo y serio para dar a conocer sus exigencias: la prensa. Es indispensable en todo pueblo culto la formación de una crítica artística ilustrada que, al mismo tiempo que resista a las solicitudes de los

empresarios, contribuya a formar y a educar el buen gusto y sea el portavoz de la opinión inteligente.

Pero, volviendo a la *claque*, deseo comunicarle, aun, algunos curiosos detalles. En los círculos artísticos se ha tratado de la supresión de la silba, o más bien dicho, de emplear un instrumento que produzca un sonido menos duro y estridente que el silbido. Pero el silbido tiene partidarios que, con una seriedad digna de un asunto más importante, lo defienden a pie firme. En uno de ellos leo el siguiente párrafo sacado de las memorias del comediante Fleury:

«Se representaba en Trianon, poco tiempo antes de la revolución francesa, *El Rey y el Hacendado* de Monsigny. María Antonieta, que hacía un papel importante, se sacaba de apuros bastante mal, según parece. De repente se oyó un silbido lanzado desde el palco en el cual debía de encontrarse Luis XVI».

¿Puede pedirse más cortesía al público que la que en ese día gastó Luis XVI con su real consorte? preguntan los partidarios de la silba.

Además de que el abuso de los copretéritos da a la autenticidad del párrafo citado un carácter muy dudoso, creo que éste no es el verdadero aspecto de la cuestión. Luis XVI hacía uso de un medio recibido por la moda y, por lo tanto, su actitud no prueba que tal costumbre sea buena o mala.

Un silbido agregan los que opinan por la supre-

sión de la silba se oye sobre mil aplausos; por lo tanto, tres o cuatro descontentos pueden impedir que una función continúe e imponer su voluntad a toda la concurrencia. La silba es detestable cuando una minoría se sirve de ella para vencer a una mayoría. Y se ve que, casi siempre, los enemigos del orden y de la cultura hacen un abusivo uso de este medio que sólo debiera emplearse con moderación para que conserve su eficacia.

Si es cierto que en la boletería se compra el derecho de silbar, como lo dice Boileau:

C'est un droit qu'à la porte on achette en entrant,

también es cierto que en el mismo lugar se compra el derecho de escuchar. La libertad de los unos se encuentra, pues, limitada, como la mayor parte de las libertades, por la libertad de los otros.

Pero, mientras divago sobre esta materia, la sala va llenándose y el aspecto que presenta es por demás encantador y animado.

Casi todos los profesores de la orquesta han llegado y los *la* de los instrumentos conmueven el aire. Al principio se percibe una multitud de sonidos que se aproximan y se alejan como los matices de un color y que, por fin, se unifican en un unísono de variados timbres, en el *la* normal.

Todos los instrumentos, ya al unísono, comienzan las escaramuzas, ensayos, y preludios que para desperezar los dedos y asegurar la afinación ejecu-

ta cada instrumentista por su cuenta. Un poco más y aquello es una Babilonia. Los violines con arpeggios y escalas parecen empeñados en una mutua y desenfrenada persecución. Los violoncelos se comunican sus penas en largas frases que se arrastran y retuercen como un lamento. Más allá un oboe aromadizado y un clarinete se pasean en suave melodía acompañados por los papiroles de la flauta, mientras los trombones, pistones y contrabajos, como oradores socialistas, se esfuerzan en cubrir con sus roncós sonidos la voz de los demás.

Dejaremos a los señores de la orquesta ejecutar sus ejercicios gimnásticos y, aunque sea someramente, voy a darle algunos datos de Mozart. Desgraciadamente, la mayor parte de mis libros están ya en viaje a Chile y tengo, por lo tanto, forzosamente que apoyarme en mi memoria, en cuya fidelidad, como hembra que es, tengo muy poca confianza.

Wolfgang Amadeo Mozart, era el séptimo hijo de Leopoldo Mozart y de Ana María Pertl. Nació en 1756, en la ciudad de Salzburgo que, en esos tiempos, era la residencia de un príncipe de la tierra y de la Iglesia. El arzobispo-príncipe de Salzburgo, como todos los pequeños señores de entonces, tenía su pequeña capilla y su corte, la una con un *Kapellmeister* la otra con un *Concertmeister*. El padre de Mozart desempeñaba, por un exiguo sueldo, el primero de estos empleos. Desde muy temprana edad reveló Mozart la preciosa fa-

cultad con que lo había dotado la naturaleza y su padre se dedicó enteramente a desarrollar y perfeccionar cualidades que eran motivo de todas sus esperanzas.

Muy niño, aun, fue a Francia, Holanda e Italia, que entonces estaba a la cabeza del movimiento musical. Allí pudo Mozart, en la misma patria de la melodía, formar ese estilo purísimo, eterno modelo de expresión y de forma, cuya obra maestra es *Don Juan*, así como aprendió también a conocer la ópera bufa, cuyo perfecto tipo debía darnos más tarde con su *Matrimonio de Fígaro*. La ópera seria italiana marchaba a pasos rápidos hacia un descrédito completo. El *virtuosismo* se había apoderado de la escena y los *sopranistas* imponían al autor sus gustos y vulgares pareceres. No escapó al tacto del joven Wolfgang que para un compositor que quisiera escribir una obra de mérito real y de vida segura no existía otro campo que el de la ópera bufa, en la que, además de la ausencia del *sopranista* (absurdo musical) y por lo tanto de la ingerencia de los actores en la naturaleza de las melodías, se admitía a los barítonos y bajos a quienes, sólo por costumbre y sin razón alguna, se desterraba de las óperas serias.

Pasaron los años, y después de viajes y de vanas tentativas para salir de la miseria que, en aquellos tiempos, era la compañera inseparable del genio, lo encontramos en 1787 en Viena como *compositor de la cámara imperial* de su majestad el empe-

rador José. Este monarca filósofo, según dicen los historiadores, redujo de dos mil florines a ochocientos el sueldo del empleo que a duras penas había dado a Mozart.

Pero el carácter de Mozart no se dejaba abatir por las contrariedades. Su naturaleza generosa, a pesar de la batalla constante contra las más apremiantes necesidades, conservaba siempre su alegría ingénita y su inclinación a considerar los contratiempos y desgracias por su aspecto mejor. No poca influencia tenía en esta tarea compensadora su mujer Constanza Weber, prima hermana del conde Carlos María y hermana de su primer amor, de la que fue esposa del comediante Lange.

Pasemos velozmente sobre la inmensa producción de este fenómeno humano que, a pesar de que sólo vivió treinta y seis años, ha dejado el más gran legado musical que se conoce, todo con la marca del talento, y una tercera parte, por lo menos, con la del genio.

Siempre interesó a Mozart la escena, y sus óperas pueden, en última síntesis, catalogarse en dos secciones, de las cuales la primera debe considerarse como el punto de partida de esa tendencia nacional que, pasando por Weber, encontró su coronación en las obras de Ricardo Wagner: la tendencia para crear un drama lírico alemán; y la segunda, como la última expresión del estilo italiano. A la primera sección pertenecen *El Rapto en el serrallo* y *La flauta mágica*, y a la segunda

sección *El matrimonio de Fígaro*, modelo acabado de la ópera bufa, y *Don Giovanni*, la obra maestra que todo *dilettante* debe conocer de memoria.

Aunque *Don Juan* es de la escuela italiana, sin embargo, jamás ha podido aclimatarse en Italia; los italianos la encuentran *una musica bellissima, superba, sublime, un musicone! ma non é del gusto del paese.*

Praga, que había hecho una ovación al maestro con motivo de las representaciones de *El matrimonio de Fígaro*, fue la ciudad que tuvo las primicias de *Don Juan*. El empresario Bondini había encargado a Mozart una ópera para la cual debía ponerse de acuerdo con el libretista Da Ponte, fraile inteligentísimo y avanzado en ideas, razones ambas por las cuales había sido expulsado de Venecia en donde imperaba el ultramontanismo. Este abate fue a buscar el argumento para el nuevo drama en las románticas tradiciones de la Andalucía.

Aunque mucho se ha adornado la leyenda del Burlador de Sevilla, hé aquí la verdadera historia tal cual ha escapado a las modificaciones del romance: Había, en otro tiempo, en Sevilla un hermoso caballero de elevada y antigua alcurnia llamado don Juan Tenorio y Salazar, señor de Albarren y conde de Maraña. Mas célebre por sus desórdenes que por el lustre de su apellido, Don Juan enamoróse un día de la hija del comendador Ulloa y, como en él la acción seguía de cerca al

deseo, robó a la bella sin tomarse el trabajo de consultar su corazón. Poco acostumbrado a hacer las cosas a medias, al mismo tiempo que robaba a la hija, asesinaba al padre quien, ultrajado en su honor, había intentado oponerse al rapto de su hija.

Se enterró al comendador en la iglesia del convento de San Francisco, se le hicieron magníficas honras y, como lo exigía su rango, se levantó un mausoleo de mármol blanco sobre el cual se colocó su estatua. Mientras tanto Don Juan se embarcaba en nuevas aventuras y desafiaba descarada e impunemente la acción de la justicia.

El crimen no debía, sin embargo, quedar impune. Una tarde que había sido atraído por el encanto de una aventura galante a la misma iglesia de San Francisco en donde su víctima dormía envuelta en su manto de piedra, Don Juan fue sorprendido sin defensa y ultimado. Los monjes hicieron desaparecer en el acto el cadáver y esparcieron la noticia de que había sido precipitado a los infiernos por la estatua del comendador a quien Don Juan había tenido la audacia de provocar y de insultar.

Esta leyenda ha sido tratada por Tirso, Zorrilla, Byron, Molière, Villiers, Dorimon, Giliberti, Cicognini, Perucci, Shadwell, Goldoni, Zamora. Musicalmente lo ha sido por Letellier, Righini, Tritto, Gazzaniga y Gluck, que compuso un *ballet*.

El 29 de octubre de 1787 *Don Giovanni o sia Il dissoluto punito*, subió a la escena del teatro

de Praga y obtenía un éxito sorprendente. No pasó lo mismo en Viena en donde se dio tarde y mal y fue recibido con suma frialdad. Se atacó con crueldad la obra de Mozart, y Salieri dirigió una verdadera cruzada en su contra.

El mundo fue cruel con el divino Mozart. Una tarde del mes de julio de 1791, cuando concluía la partitura de *La flauta mágica* que le había encargado Schikaneder, un hombre llamado Letigeb, enviado por Francisco de Walsseg, conde de Stup-pach, fue a casa de Mozart a encomendarle una misa de requiem. El aspecto de ese hombre y su extraña comisión impresionaron profundamente el ánimo, debilitado ya, del maestro. Figuróse que era su propio requiem el que acababa de encomendársele, y esta idea fue arraigándose en su imaginación y levantándose como un fantasma aterrador e implacable. Varias veces su mujer escondió la partitura de esta obra; pero con la mejoría volvía a reanudar el trabajo interrumpido y la siniestra preocupación se apoderaba de nuevo de su mente. Al cabo ya de fuerzas y sombra de lo que había sido, cayó para no levantarse más. Pos-trado por la dolencia, continuaba, sin embargo, su trabajo y, previendo talvez su fin cercano, pasaba largas horas en conversación con su discípulo Suss-mayer, comunicándole el plan de su obra y haciéndole las indicaciones necesarias para su terminación. Esos temores se realizaron y fue Sussmayer quien concluyó el requiem.

.....

El 6 de diciembre de 1791 se encaminaba un cortejo fúnebre hacia el cementerio de *San Marx*. Hacía un tiempo tempestuoso y los que llevaban en hombros el ataúd veíanse obligados a detenerse de trecho en trecho, fatigados por el peso y por la marcha sobre el camino nevado. Por fin llegaron a la puerta del cementerio y, colocando el ataúd en el suelo, volviéronse hacia los acompañantes.... Nadie los seguía .. estaban solos.

En la fosa común fue arrojado el muerto y, después de algunos años, un monumento se levantó en el sitio en que probablemente reposan los restos de un grande hombre. Sus huesos, revueltos con los de los pobres, cuyas miserias compartió en la tierra, parecen haber querido sustraerse a la munificencia de un regio sepulcro.

En ese mausoleo hay un retrato en relieve y más abajo un nombre grabado con letras grandes: MOZART.

Por fin, Vianesi subió a su puesto y un instante después la obertura comenzó. No hay que ir a buscar en la obertura de *Don Juan*, el móvil y los efectos que estamos acostumbrados a encontrar en las oberturas de los dramas modernos. No se descubre en ella nada que haga creer que Mozart tenía de esta pieza musical la idea que se forman los autores del día. Ni es un extracto o un compendio del sentimiento principal del drama, ni es una descripción del medio en que se desenvuelve el argu-

mento, ni es una composición que prepare el ánimo del público para la fácil comprensión de las pasiones que se desarrollan en el drama. La obertura de *Don Juan* es sólo un trabajo curioso de arquitectura musical. Los violines, esos reyes de la orquesta, comentan los temas sobre un discreto acompañamiento de los demás instrumentos.

Muchas versiones corren acerca de la composición de esta obertura. Unos dicen que Mozart la escribió en una noche mientras su esposa, trabajando a su lado, se encargaba de espantarle el sueño. Otros dicen que fue escrita después de algunas copiosas libaciones de cerveza, a la alemana. Todas estas versiones son antojadizas y tienen el mismo fundamento que las historias más o menos fantásticas con que la posteridad se entretiene en bordar, las más de las veces, la sencilla y natural vida de los hombres célebres. Aunque Mozart no escribía una sola nota mientras no tenía todo el trozo en su cabeza, sin embargo, el espacio de una noche es materialmente demasiado corto para escribir doscientos noventa y dos compases de música a doce partes. Lo único que puede decirse es que, cuando se representó *Don Juan*, los músicos de la orquesta descifraron a primera vista las notas aún húmedas de la obertura.

Entre el segundo y el tercer acto, los directores Ritt y Gailhard habían preparado una pequeña ceremonia, tierna y sublime por su misma sencillez.

El escenario representaba una suntuosa sala de algún palacio real, con espaciosos balcones laterales y escalinatas marmóreas en forma de anfiteatro. En el fondo de la escena, se extendían otras salas sobre planos ascendentes, profusamente iluminadas y alfombradas con tapices de color rojo. Las paredes cubiertas de espejos dilataban el campo de vista y reproducían, fantástica e interminablemente, los efectos de luces y colores.

Un mundo de gente cubría las graderías y descansos intermediarios, de tal modo que desde la platea se veía una masa humana vestida con los colores más vivos y variados. El golpe de vista era magnífico. En los balcones laterales se encontraban colocados personajes con lucientes trajes de épocas pasadas.

La arquitectura de las salas con sus líneas atrevidas, sus artesonados cubiertos de oro y de adornos formaban un marco espléndido a ese cuadro lleno de vida y de sugerencias.

En el primer plano, cerca de la orquesta, se encontraban, a ambos lados, los primeros actores de la Ópera (unos cincuenta, poco más o menos), vestidos con los trajes de los personajes de las óperas que mejor habían interpretado. En el medio de la escena, Lasalle, de *Don Juan*, declamó los versos escritos especialmente por Bernier a la vez que, con el brazo extendido, mostraba el busto de Mozart bañado en la luz que sobre él arrojaban todos los focos eléctricos del escenario.

El *quatuor* de la orquesta, entre tanto, tocaba, con sordina, la marcha de *La Flauta Mágica*.

Una vez concluidos los versos, todos los actores y el cuerpo de coros entonaron el *tutti* de la misma ópera que Gounod había arreglado para tres voces. Por fin el telón bajó lentamente mientras los actores agitaban palmas verdes sobre la cabeza de Mozart.

¡Pobre Mozart! ¡siempre sencillo, ingenuo, afectuoso y humilde!

En su corazón de niño no dejaban huella las penas ni las miserias de la vida. Cuando sentía hambre, cantaba; y, esos cantos, que apenas le daban pan y que no pudieron darle los medios de defenderse de la muerte, son hoy, para nosotros, la expresión más sublime de una inocencia, de una pureza, de una bondad inalterables.

.....

La impresión general que en el público ha dejado la representación de *Don Juan* ha sido buena. Para formarse una idea de esta obra, me parece muy a propósito la sabia crónica que Johanès Weber publicó en *Le Temps*. Este ilustrado crítico distingue, como Gluck y Wagner, dos clases de obras lírico-dramáticas: aquellas en que el drama se halla sacrificado al efecto musical, y aquellas en que la música contribuye sólo a aumentar el interés dramático.

Los partidarios de la primera opinión, apóstoles de la melodía absoluta en la música vocal, están

destinados a caer en la vaciedad del fondo, en la adoración extática de la forma. Tal fue la escuela italiana y, en general, la de todos los enemigos de la reforma alemana. Una y otra escuela ¡cosa rara!, se encuentra de acuerdo para llamar a *Don Juan* la obra maestra dramática del siglo XVIII.

Mozart, naturaleza íntimamente musical, no podía escribir sobre un poema que no le impresionara profundamente. Esta condición de su carácter fue la causa de que en *Don Juan* la música se adaptara tan estrictamente a la frase literaria, que muchos de aquellos trozos que la crítica unánimemente reconoce como inimitables no presentan sino un interés menos que mediano cuando son separados de la letra. ¡Ojalá fuera esto suficiente motivo para abrir los ojos a los que persisten en la extraña teoría de que la música tiene por principal, por única misión, agradar al oído! ¡La música no es, según ellos, sino la belleza de la forma!

Le he dicho que Mozart procede en cierto modo de Gluck, y, como prueba de ello, me atrevo a señalarle el aria de Doña Elvira, en el primer acto, en la cual hay una pequeña reminiscencia de la célebre aria de Orfeo a Eurídice. Las circunstancias son casi las mismas. En la ópera de Gluck, Orfeo llora a su mujer robada por Pluton; en la ópera de Mozart, la esposa se queja de las infidelidades de su marido.

Por otra parte, ¡cuántos trozos se oyen en *Don Juan* parecidos a los más celebrados temas de las

óperas modernas! Así como en la teoría de Platon todas las cosas existentes no son sino creaciones semejantes a los tipos ideales que, como eternos moldes, guarda la divinidad, así en la ópera de *Don Juan* se encuentran las melodías madres de muchos trozos de las más afamadas óperas posteriores.

Un grabado antiguo mostraba una enorme taza de chocolate en la que se hallaba escrito el nombre de *Don Juan* y, parados sobre el borde de ella, todos los maestros del siglo presente, con cuerpos de papagayos, Rossini a la cabeza, remojaban sus bizcochos en el alimenticio caldo.

Cuentan que Rossini, al oír una ópera de Verdi, no cesaba de sacarse el sombrero. Interrogado por alguien, contestó que saludaba a todos los músicos conocidos cuyas melodías estaba oyendo. Pues a mí me pasaba algo parecido al oír a *Don Juan*. En el acto del sarao en casa de Don Juan, en ese acto en que se halla colocado el magnífico conjunto de las máscaras, se baila un minué que desde las primeras notas trajo a mi recuerdo el duo entre el duque y la condesa en el primer acto de *Rigoletto*. El mismo Rossini no podría lanzar la primera piedra; más de una vez ví pasar a Fígaro, con su guitarra, que andaba por allí a la pezca de melodías.

Sería cosa de no acabar si quisiera seguir con estas investigaciones.

Un análisis detallado y minucioso de la ópera de Mozart me arrastraría lejos de los límites de esta carta, así es que tendrá que contentarse con los desaliñados e incoherentes párrafos que le escribo.

No concluiré, sin embargo, sin hablarle de la última escena: la entrada del comendador al festín de Don Juan.

La presencia del *convidado de piedra* es anunciada por una serie de acordes disonantes de grande efecto y que figuran en los primeros compases de la obertura. Este trozo ha servido como ejemplo decisivo de cómo pueden alcanzarse grandes efectos con insignificantes medios.

Sigue una larga escena entre el comendador y Don Juan, conversación que, sin atractivo para los más, es, sin duda alguna, una de las partes más bellas de la partitura. El argumento toca ya a su desenlace. Una atmósfera de ultratumba invade la escena. Los recitados del comendador tienen por fuerza lógica que adoptar una forma fría, grave y sus notas no deben caminar mucho en la pauta. Considerada, pues, bajo el punto de vista musical, esta escena presenta un débil atractivo. Sin embargo, persisto en creerla una de las más bellas de la obra. ¿Por qué? La razón la he dado más atrás al citar la opinión de Johanès Weber sobre *Don Juan*.

.....

Salí de la Ópera y me detuve en las gradas de la ancha escalera que baja a la plaza.

Perdido en ese mar de gente que se vaciaba por

las grandes puertas del *foyer*, creía encontrarme frente a un templo, a la salida de los fieles, en algún día de solemnidad religiosa. Ricos y pobres, jóvenes y ancianos, felices y desgraciados, reunidos por un momento en la gran sala, habían sido conmovidos por un mismo sentimiento de belleza y de bondad. Su alma había vibrado al influjo mágico de los sonidos y, sin duda alguna, volvían a los quehaceres ordinarios de la vida sintiéndose mejores y reconfortados.

Sí; la música es una religión, religión de consuelo y de amor, religión que levanta nuestro espíritu y alienta nuestra esperanza con visiones ideales y desconocidas. ¡Felices los que, iniciados en sus misterios, pueden disfrutar sin término de sus goces inmaculados.

Un joven escritor francés decía en días pasados, y con sus palabras concluiré la presente carta: *Existe un arte único, que principia en donde concluye el poder de evocación de los demás. Mucho más allá de las artes plásticas, cuando las palabras mismas son impotentes para traducir el sentimiento o la idea, allí principian sus dominios. Es la expresión de lo que no puede expresarse y, por esta razón, está llamado a imperar despóticamente tanto sobre los sentimientos delicados como sobre las masas. A todos, a los artistas que después de dolorosos esfuerzos desisten de dar cuerpo a sus ensueños, a los sencillos cuya aspiración ha sido siempre incierta y vaporosa, la música les presta su liviano y cefiral aliento, los con-*

tornos de una forma impalpable. Es el único arte que nos descubre el sentimiento y la idea en su misma esencia. Podéis confiarle, para que las mezca, vuestra alegría y vuestras penas íntimas, pues es la panacea que se transforma en bálsamo o en aguijón, según sean heridas que cicatrizar o alegrías que excitar las que se le traigan; y este es el motivo porque este arte, nacido después de los otros, será, talvez, la última religión de los hombres.

En París, a 5 de noviembre de 1887.





CARTA OCTAVA

VIAJE A BAYREUTH (1)

I

LA PARTIDA

Al llegar a París (en el mes de marzo) escribí a von Gross, director del teatro de Bayreuth. Le pedía que me retuviera las entradas para las fiestas wagnerianas que iban a tener lugar en agosto. Von Gross me envió una lista de las funciones y otra de los asientos desocupados. Las funciones eran 20: 8 representaciones de *Parsifal*, 4 de *Tristán*, 4 de los *Maestros cantores* y 4 de *Tannhäuser*. Las localidades para las 4 primeras funciones estaban ya vendidas en su totalidad. En consecuencia tomé entradas para los días 29 y 30 de julio, 1, 4, 5 y 7 de agosto al precio de 25 francos por función. Oiría 2

(1) Carta publicada en *La Libertad Electoral* en octubre de 1892.

veces a *Parsifal*, 2 a *Tristán*, 1 a *Maestros cantores* y 1 a *Tannhäuser*.

Al mismo tiempo el comité de organización de las fiestas me ofreció sus servicios para prepararme alojamiento. Acepté, por supuesto, y pocos días después de enviada mi carta recibí respuesta en la que se me comunicaba que la pieza N.º 17 había sido retenida para mí en el Hotel Reichsadler, Maximilian Strasse, por los diez días comprendidos entre el 29 de julio y el 8 de agosto, al precio de 8 marcos 50 pf. por día.

El lunes 25 de julio tomé el tren directo de París a Strasburgo, en la estación del Este, a las 8½ de la mañana.

El viaje hasta la frontera fue fácil y cómodo.

Almorzé en el tren, pasablemente, varios guisos indescifrables, aliñados con carboncillo y tierra de la localidad.

En la frontera tuvimos trasbordo.

Los carros de primera de Alemania son suntuosísimos. Los asientos, tapizados de terciopelo de algodón color rojo, son más anchos que los de los ferrocarriles franceses; pero hay menos espacio entre las bancas, de modo que el pasajero se ve obligado a dar involuntarios aunque, a veces, agradables rodillazos a la vecina del frente. Los polos eléctricos cargados con electricidades contrarias suelen atraerse; pero, producido el chispazo, se alejan. A las 6.37 de la tarde llegué a Strasburgo.

II

STRASBURGO

Mi cuarto (en el hotel de Inglaterra), abría sus ventanas sobre el Ill, riachuelo de aguas al parecer estagnantes y de un color verde de putrefacción. Sin embargo, el aire es puro y exento de miasmas; nada oí decir, por otra parte, sobre la insalubridad de la población.

A la derecha del Ill, o más bien dicho, entre los dos brazos del riachuelo, que se abren y se juntan encerrando entre ellos a la ciudad vieja, como si quisieran protegerla contra la raza nueva que hoy ha sentado allí sus reales, se extiende una apiñada población. En medio de ésta se alza la catedral, inmensa y majestuosa, descomunal vigía que lanza al cielo, la única torre de su inconclusa fachada. Strasburgo tiene hoy de 110 a 120 mil almas. Fue fundada por los romanos, quienes le dieron por nombre «Arjenteratum». Desde 1681 pertenecía a la Francia; pero la catedral y las principales riquezas arquitectónicas de Strasburgo datan de la época en que formaba parte del imperio alemán.

Gutenberg hizo en esta ciudad los primeros ensayos de la imprenta (1436). Los franceses erigieron en 1840 una estatua que conmemora este hecho. El busto del célebre inventor es obra de David d'Angers.

Cerca de la plaza de Gutenberg se encuentra la

estatua del general francés Kleber que nació en Strasburgo en 1753. Este hecho revela el tino con que el gobierno alemán ha procedido para conseguir la pacificación de las provincias anexadas en 1870. El respeto por los sentimientos de una población vencida, y cuando aquel respeto se prodiga aún sobre objetos que levantan recuerdos de derrotas en la mente del vencedor de hoy, pone en evidencia la prudente política del gobierno alemán en Alsacia.

Además de la estatua de Kleber por Grass, la plaza Broglie, construída por este general en 1740, conserva aún su nombre. Cerca de esta plaza se levanta todavía la estatua del marqués Lezai-Marne-sia, antiguo prefecto de la ciudad (1810 1814), obra también de Grass. Por fin, en la iglesia de santo Tomás se conserva el monumento del mariscal de Saxe (1750) de Pigalle, verdadera obra maestra del arte escultural.....

La catedral de Strasburgo es una de las construcciones más puras del estilo gótico. La fachada es un verdadero encaje de piedra. Se diferencia notablemente de las demás catedrales que he visto. En casi todas ellas, los episodios de la mitología hebrea se encuentran reproducidos en magníficos tallados. Nada falta; ni el diablo, con las cien o más formas que tomaba para tentar al hombre... o a la mujer; porque el diablo católico, a diferencia de algunos de los diablos de otras religiones, era muy

sicólogo y conocedor de la naturaleza humana. Su sistema ha sido el de tentar al sexo feo valiéndose de la influencia que sobre éste ejerce el sexo bello.

En Nuestra Señora de París y en otros monumentos religiosos, el diablo desempeña, pues, un papel muy importante. ¡Es muy curioso este hecho! Allí está, en cien o más reproducciones, al borde de los tejados, avanzando su alargado cuerpo fuera de las líneas de las murallas, haciendo prodigios de equilibrio, tentando al vértigo, recogiendo en su acanalada espalda las aguas del cielo que vomita, en seguida, sobre los sombreros o paraguas de los transeúntes que van y vienen como si tal cosa. Los arquitectos de antaño colocaron también algunos diablicos sobre el techo, sobre las cornisas o en la parte superior de los arcos de amarra, por aquí, por allá, al azar, como mostacillas azucaradas sobre las tortas; pero siempre a la intemperie y a todo ventarrón. Los dioses, los santos, las beatas y las personas con olor a santos, se encuentran, entre tanto, bien alojados en las pilastras o debajo de los arcos y de las cornisas, al abrigo del sol y de la lluvia.

Los diablicos del tejado, a diferencia de los que desempeñan el oficio de gárgolas, no han sido amasados en forma de marraqueta, ya que no tenían que hacer el papel de tubos para el escurrimiento de las aguas lluvias, sino que, en forma de animales de todas clases, guardan posturas más cómodas y equilibradas. Uno con cuerpo de perro y

cara de hiena, sentado sobre una cornisa a la usanza perruna, ha pasado seis siglos preocupado, al parecer, de seguir el rumbo de las nubes y de estudiar los fenómenos meteorológicos cuyas consecuencias recibía sobre su cabeza sin grandes dificultades ni protestas. Creo que hasta ahora, a pesar del tiempo y de la buena situación, no ha hecho descubrimiento astronómico de importancia.

Otro, con cuerpo de chivo y cara de pájaro, levanta hacia el cielo sus ojos a raíz de pico. Parece pedir, con una expresión de indómito sufrimiento, que le bajen de allí y que le pongan bajo techo... aunque sea en la cocina. El pobre diablo ha perdido medio pico, la cola y una pata de atrás en fuerza de las granizadas, lluvias y nevazones que han caído sobre él. El arquitecto haría bien de enviarle, no a la cocina, pues con lo que le queda de pico no podría coger ni un grano de nada, sino al taller de reparaciones para que le compongan la dentadura y le hagan una pata nueva... aunque le dejen sin rabo.

Por todos los rincones del tejado, lejos de las puertas del templo, en actitudes de espionaje, alejados del recinto bendito, de sus cánticos y perfumes, con las formas del más extravagante hibridismo, con una expresión de horripilante burla o sufrimiento, se extiende, pues, la plebe diabólica. Desde allá arriba lanza lánguidas miradas de una codicia insaciable sobre la turba mundana que se agita y pasa a su alrededor protegida por las divi-

nidades y hombres buenos cuyas imágenes pueblan las columnas y arquerías.

En la catedral de Strasburgo el diablo ha sido menos utilizado. En cambio, el trabajo de tallado de la piedra es interesantísimo; la fachada es una filigrana y, en conjunto, una de las más imponentes que existen. La altura de su única torre rivaliza con la de la pirámide de Cheops y, (episodio brutal), estuvo en peligro de ser derribada por los *igualitarios* de la revolución francesa que la encontraron, de seguro, demasiado aristocrática por su elevación. Felizmente el instinto nivelador se contentó con poner un gorro frigio en la punta de la cruz!! Con todo, la imbecilidad igualitaria alcanzó a destruir las estatuas, a mutilar las decoraciones y esculturas.....

Mediante un *mark de pourboire* visité el interior de la catedral. Las ventanas tienen soberbios *vitraux* que representan la creación del hombre, su caída, el diluvio, a Cristo en los esplendores de la Jerusalén celeste. Los *vitraux* de la catedral de Strasburgo pueden ser considerados como los más hermosos que nos ha dejado el siglo XIII. Algunas de las ventanas laterales han sido reparadas últimamente; pero se ha sabido guardar la fidelidad del dibujo y del colorido. La reparación de una de estas ventanas costó miles de marcos, no sé cuantos precisamente, pues el suizo que nos sirvió de *cicerone* dio en la manía de ha-

blar alemán, motivo por el cual me quedé en ayunas de todo lo que dijo. Igual cosa les pasó a unos cuantos ingleses. Uno de éstos no desmayó durante toda la visita. ¡Qué resistencia de insular! Seguía de cerca al suizo y no le apartaba la vista de la boca; talvez creía así llegar a poder adivinar la significación de las palabras. Yo abandoné la partida y me eché a andar por las naves..... y a soñar.

Como casi todas las iglesias de la época medioeval, las naves, y sobre todo la central, son de una altura imponente, inmensas como las aspiraciones de los que van allí en busca de consuelo, de meditación, de confidencias. Dentro de esas paredes han esperado, han rogado y han recibido alivio doce o más generaciones. Allí acudieron nuestros antepasados, y más a menudo que nosotros. Sus pies pisaron ese mismo suelo y las bóvedas de allá arriba resonaron con el ruido de sus pasos como ahora resuenan con el de los míos. ¡Cuántas cabezas habrán recibido en esa pila el agua del bautismo! ¡Cuántos ensueños habrán poblado con sus formas de espuma y de oro esas vastas arquerías; cuántas visiones habrán levantado en la imaginación del creyente los mil resplandores de la claridad pálida y silenciosa de esas anchas ventanas tejidas de ajimeces; cuántas cabezas canas, cuántas frentes cansadas de pensar se habrán inclinado ante esas baldosas hoyadas por el uso; cuántas voces habrán implorado perdón, consuelo, una esperanza,

y cuántos himnos y oraciones se habrán dicho allí, al lado de la muerte, del eterno misterio!

En aquellos tiempos de fe robusta, la iglesia era el hogar de las almas. En ellas, la pintura con sus representaciones de colorido; la escultura con su expresión inmóvil, con sus formas blancas y rígidas que remedan la muerte; el culto con sus ceremonias brillantes y embriagadoras de los sentidos; el humo narcotizante de los aromas orientales; la música con sus adivinaciones de otros mundos, con los ensueños de ideal que despierta en el corazón del hombre; la suave claridad filtrada por los vidrios de mil colores; la misteriosa significación, la poesía infinita de la palabra divina preñada de promesas y de dulzuras; todo contribuía a levantar el espíritu, a realzar el carácter, a alimentar los sentimientos de abnegación, a dar impulso al buen obrar y a dar resistencia en las adversidades y confianza en el porvenir.

.....

El interior de la catedral no guarda relación con su exterior. El coro, el crucero y la nave misma, tienen grandes defectos que producen una impresión desfavorable, impresión que amortiguan en parte la magnificencia de algunos detalles y decoraciones. El *Pilar de los Angeles* es una obra maestra de escultura en la cual se admira, a la vez que la pureza de las líneas, la riqueza de expresión.

El púlpito, también, es una obra de mucho interés. De piedra y de madera talladas, con incrus-

taciones de mármol y de alabastro, apenas se mantiene en pie merced a los cuidados que se le prodigan. Los alsacianos pueden, con razón, creer en un milagro cada vez que ven subir a él a un predicador.

En un costado está el célebre reloj astronómico, construido en 1842 por Schwilgué, con muchas figuras y personajes que se ponen en movimiento a las doce del día.....

...Al salir de la catedral me dirigí a una puertecita situada en uno de los costados del edificio. Por allí se sube a la torre desde donde se goza de una vista espléndida sobre los Vosgos, la Selva Negra y la ciudad. La catedral está, aún, inconclusa, pues sólo tiene una torre cuando todo hace suponer que los planos fueron hechos con el propósito de erigir dos. El espacio sobre el cual debió levantarse la segunda torre tiene un techo provisorio, que ya va en camino de ser definitivo. La torre construída alcanza la altura, hasta hace poco sorprendente, de 142 metros.

Al lado de la catedral, en una de las esquinas de la plaza, se conserva la casa más antigua de la ciudad y, talvez, una de las más viejas de Alemania. El frente es formado por balcones de madera tallada y por galerías de vidrios de colores y en forma de asientos de botellas, sostenidos por ajimeces de plomo.

...Alrededor de la ciudad antigua, al otro lado de los brazos del Ill que forman la isla sobre la que

se asienta la vieja Strasburgo, se ha levantado la ciudad nueva, casi en su totalidad sajona. No se ven allí las callejuelas estrechas y tortuosas por las cuales corre un viento cargado aun de olores de la Edad Media (y esto no es figura literaria; mis narices lo atestiguaron de sobra), sino anchas avenidas, bordeadas de árboles y de suntuosos edificios. Los monumentos públicos que vi en esta parte de la ciudad son magníficos. Me llamó especialmente la atención el palacio de la Universidad.

Frente a él, al otro extremo de la larga avenida, se levanta el palacio del emperador, construído por Eggert. Es un lindo edificio, muy bien decorado, con una gran cúpula central sobre la cual un landsquenete y un heraldo, sólidamente plantados, sostienen el asta de bandera. Toda la parte superior de este edificio se proyecta libremente en el horizonte, en cuyo fondo de un azul infinito se destacan las figuras del landsquenete y del heraldo y parece querer volar el águila negra y toda despatarrada del estandarte alemán.

Apenas tuve tiempo de dar una vuelta por el parque llamado «Orangerie», en donde se encuentra el jardín zoológico.....

.....

Volví al hotel por el ancho bulevar de los palacios. La gente salía apresuradamente a los balcones a ver desfilas algunos regimientos de infantería que volvían a sus cuarteles. Cubiertos de polvo, pero sin demostrar cansancio alguno, pasaron de-

lante de mí dos o tres mil hombres escogidos, rebosantes de juventud y de robustez. Perdido en un grupo de espectadores, les veía desfilar. Sentí que una indefinible vergüenza se apoderaba de mí; y escurriéndome como un facineroso, sufrí como nunca había sufrido la tristeza de la raza, la rabia del vencido.

III

EN TREN

Salí de Strasburgo a las 9,35 de la mañana y llegué a Callsruhe sin grandes incomodidades. En esta ciudad cambié de wagon. Me tocaron por compañeros: uno que hablaba francés con cara de alemán, una mujer *así no más* que le acompañaba en un viaje de derroche por Europa y un gordiflón, medio *sarchopanzado* que iba, a lo que pude entender, pegado a las costillas de los otros dos. Mientras el pichón se hacía castigar por cualquiera cosa tendiendo la mejilla a la dama, el gordo dormía. Yo me volví hacia afuera para no importunar los quehaceres domésticos de mis vecinos, y así llegamos a Müllacker. En esta ciudad tuve que sufrir otro cambio de wagon, pues me iba entrando a Nuremberg por la ventana, esto es, haciendo el trayecto a pedazos, recorriendo aquellas secciones de las líneas principales que me acercaban más del término de mi viaje.

Para todos los trasbordos que tenía que hacer me valía de la táctica siguiente: En cada estación mostraba mi boleto al conductor y, señalándole el tren, le decía: «¿Nach Nüremberg?» (¿para Nuremberg?) El sajón echaba un ojo sobre el boleto, y si me indicaba que había lugar a cambio, saltaba yo con maleta, bastón y paraguas abajo del carro y me trepaba al otro.

En el wagon que tomé en Müllacker, venía de Bayreuth un jovencito suizo. Se llamaba Sarrazin; me dio muy útiles datos sobre la vida y manera de hacerse entender en Bayreuth. Me dijo que el director Von Gross estaba muy incómodo con una devolución de localidades que le habían hecho los vieneses. Parece que las sociedades wagnerianas de Viena esperaban que la empresa les hiciera una rebaja en el precio de las localidades y que, al ver después de infructuosas negociaciones, que Von Gross no estaba dispuesto a satisfacer sus exigencias, le devolvieron 300 o más entradas que habían retenido. Felizmente la concurrencia es tan numerosa este año que todas las localidades devueltas se han colocado sin dificultad.

Llegué a Bietingheim después de medio día y tuve otro cambio de wagon que por felicidad, fue el último.

Eran las 6,20 de la tarde cuando el convoy entró en la ciudad de Nuremberg.

IV

NÜRNBERG

Estoy, pues, en el corazón de la Baviera, en la celeberrima ciudad cuyo origen va a perderse más allá de la épocas fantásticas de la mitología escandinava.

Al pasearme por las calles, al leer los nombres góticos escritos en las murallas, al ver las antiguas construcciones tan numerosas y tan bien conservadas, tuve una verdadera visión de la Edad Media.

En cualquiera agrupación de gente creía ver a los miembros de las célebres cofradías, debatiendo cuestiones relativas a su arte e inspirados en un entusiasmo noble y desinteresado.

Los cantos salían a borbotones por la ventanas de las cervecerías y resonaban entre los muros de piedra de las calles estrechas que, como cuevas de serpientes, se internaban ondulantes y sombrías en la ciudad, subían o bajaban, se cruzaban entre sí y volvían al punto de partida o iban a estrellarse contra las monumentales murallas que, en un tiempo fueron la defensa de la población. Más de una vez me acerqué a las ventanas entreabiertas y veía entonces una sala llena de obreros barbudos y de ojos claros, sentados alrededor de las sólidas mesas de madera llenas de enormes vasos con tapa repletos de cerveza espumante. Con maestría y sin-

ceridad notables, cantaban alguno de esos *liedern* nacionales que son la expresión más pura del espíritu sajón. Envuelto en las nubes de humo que se escapaban de cien pipas atoradas de tabaco hasta los bordes, se veía la figura rozagante del tabernero, con su cara ancha y rojiza de gordura y de salud, de pie en medio de los grupos, los brazos en jarra, atento a los llamados de sus parroquianos, cambiando los vasos vacíos por otros llenos y cantando a la par de los demás con el semblante bañado en una expresión de contento y de bienestar.

Durante todo el día recorrí las calles, mezclándome con el pueblo, siguiendo a la muchedumbre, internándome por callejuelas y portales, parándome en los mercados y plazas, absorbiendo por todos los poros esa vida tan original y tan nueva para mí.

Conservo de Nuremberg una impresión de conjunto formada en un día de vagabundería callejera y de respiración a pulmón lleno de ese aire cargado de leyendas. En Bayreuth iba a oír *Los maestros cantores de Nuremberg* y, por lo tanto, tenía interés en visitar, antes, la patria de Hans Sachs, alimentar mi espíritu de las tradiciones de la célebre ciudad, cargar la vista de las cosas de ese teatro en donde floreció la corporación de los maestros cantores y llevar así a Bayreuth una imaginación preparada para la más exacta comprensión de la obra de Wagner.....

..Pocas ciudades, en verdad, causan una impre-

sión más profunda, evocan más recuerdos históricos que Nuremberg. Los años han pasado sobre este pueblo sin dejar rastros de su obra destructora. Las civilizaciones han cambiado y esta ciudad conserva siempre su encanto y aspecto medievales. Es una reliquia del arte arquitectural alemán y creo que ninguna otra ciudad puede levantar en la mente del viajero una representación más completa de aquellas épocas lejanas. Cada calle, cada casa es un museo. La iglesia de San Lorenzo, soberbio monumento de estilo gótico que data del año 1250, es una verdadera maravilla.

Muchos nichos del frontispicio están ya vacíos. Los santos que los ocupaban han sido bajados de los pedestales pues el tiempo, que ha respetado las demás obras, les había destruído casi por completo. Talvez con el objeto de restaurarlos habían sido colocados transitoriamente detrás de una reja, en el costado izquierdo de la iglesia. Estuve mirando por un buen espacio esos trozos de piedra que hace ya más de seis siglos talló la mano de un artista desconocido u olvidado. A fuerza de recibir la lluvia, están casi todos sin orejas o desnarigados. Una expresión muy vaga flota en los rostros de esas estatuas; pero la imaginación, al rehacer los perfiles hoy borrados por el tiempo, adivina el género de sentimientos que en un principio debieron reflejar. Ví un Cristo que tenía una bola de piedra en vez de cabeza. Los rigores de la intemperie le habían dejado en peor estado que aquel en que, los pecados

de los hombres y los judíos, dejaron al del Calvario.

Al lado de la iglesia, en una plaza pequeña, sombreada por la alta mole de piedra y por las torres, hay un pilón de fierro cuya pieza central es una obra de escultura curiosísima. Algunos guerreros en grupo derraman agua de unos jarros que mantienen apoyados en el muslo. Al lado de ellos, unas cuantas mujeres a medio vestir, se van en leche con tanta facilidad como el agua brota de los cántaros. Algún escritor de fecunda imaginación podría, pues, encabezar un capítulo diciendo: «de cómo es cosa vieja llamar leche al agua o aguar la leche» ...

V

BAYREUTH

Salí para Bayreuth el viernes 29, en un tren expreso organizado únicamente con el objeto de llevar, diariamente, a los asistentes a las funciones. Bayreuth no tiene los recursos suficientes para recibir a la cantidad de espectadores de esta temporada. Muchos de los viajeros se quedan en Nuremberg. Cada día van a Bayreuth en el tren expreso de las 10.15 de la mañana, llegan a esta ciudad a las 12.20, asisten a la representación (que comienza a las 4 P. M.), y a las 10.30 de la noche vuelven en el expreso que llega a la 1.15 de la mañana a Nuremberg.

Estos viajes pueden hacerse en Alemania sin grandes incomodidades a causa de la costumbre que en este país se tiene de comer a las doce del día o a la una de la tarde y de tomar sólo una ligera cena en la noche.

Mi viaje a Bayreuth fue sin tropiezos. En el hotel Reichsadler se me esperaba.

No menos de 14 a 15 mil personas han venido este año a Bayreuth. Es, pues, imposible que toda esta gente encuentre alojamiento en la pequeña ciudad. Los hoteles están repletos, la alimentación es mala y los precios sumamente altos. Bayreuth es una verdadera Babilonia, y no creo equivocarme al asegurar que allí se hablan todas las lenguas europeas.

A las tres y cuarto de la tarde tomé un coche y me dirigí al teatro, que ha sido construído sobre una colina a diez minutos de camino del centro de la ciudad.

Al costado de esta colina, separada por una ancha y boscosa quebrada, hay otra colina sobre cuya cumbre, también, se ha construído una enorme casa de orates. Un chusco que estaba a mi lado en las puertas del teatro me dijo: «de aquí se va allá»... ¿chiste alemán?

Desde la plazuela de la *estación* hasta el teatro hay una avenida bordeada de tilos y de fresnos, con una vereda de dos metros de ancho en uno de sus costados. Fuera de una pequeña repechada que existe al llegar a la esplanada sobre la cual se le-

vanta el edificio, todo el resto del camino es muy cómodo.

La cantidad de coches que se necesita en la época de las festividades hace poner en servicio los más extravagantes vehículos que usted pueda imaginarse. Carretones, carros, *landaus*, *coupés*, etc., etc., se confunden, se mezclan, se arrastran en democrática compañía por la avenida de tilos y fresnos. La mayor parte de estos vehículos son tirados por un solo caballo, pues las parejas han sido divididas de modo que el transporte de los visitantes sea hecho aún a costa del amor propio de los aurigas y de la estética cocheril.....

A las cuatro de la tarde en punto comienzan las representaciones. Un cuarto de hora antes de las cuatro se da el primer aviso, el que es seguido de varios otros en diferentes sitios de la esplanada, de modo que puedan ser oídos aún por los imprudentes que se han alejado más de lo necesario. Estos avisos consisten en una frase tocada al unísono por doce instrumentos de bronce, y cuyo tema es una de las melodías de la ópera que sube a la escena en ese día. ¡Nada más curioso y original que estas charangas!

La melodía se abre, se desparrama por los vallecitos y aldeas que se extienden y levantan allá abajo, a ambos costados de la colina, y se la oye, por fin, perderse en la distancia con su cohorte de ecos y de resonancias.

Después del primer aviso, los espectadores, ob-

servando las prescripciones del reglamento fijado en los corredores del teatro, se apresuran a tomar sus asientos. La sala se llena poco a poco; en diez minutos cada cual ha llegado a su lugar y espera con impaciencia el comienzo de la representación. ¡Qué de melenas! Habría allí suficiente pelo con que llenar colchones para la mitad de los pordioseros de la Baviera.

El teatro de Bayreuth tiene una sola clase de localidades de platea y una sola fila de palcos al fondo del teatro. Los asientos se encuentran de frente, y desde cada uno de ellos se puede ver perfectamente todo el proscenio. Además, la platea tiene una gran pendiente; las señoras están obligadas a sacarse el sombrero dentro de la sala. Nada viene, pues, a incomodar la completa visión de la escena. De este modo los espectadores no sufren distracción alguna y pueden seguir, con toda atención, los episodios del drama.

El comienzo de la representación es anunciado por una disminución de la luz de la sala. El silencio se hace inmediatamente y, entonces, comienza la sinfonía u obertura.

La orquesta de Bayreuth, se halla oculta a los ojos del público. Parte de ella está colocada en un plano inferior al de la platea (de la que se encuentra separada por un tabique que arroja los sonidos al proscenio) y parte debajo del piso del mismo proscenio.

Se experimenta una impresión extraña al oír

esas armonías misteriosas que invaden la sala, que nos rodean, que se deslizan a través de la obscuridad, que se levantan de la tierra como voces de la naturaleza y que, como tales, reúnen todas las grandiosidades, todas las fascinaciones de esa melopea interminable y poderosa del bosque, del viento, del mar y de las montañas. Bien puede el apasionado Hanslick decir que la música de Wagner crea visiones parecidas a las que levanta en la imaginación de los orientales el humo narcotizante del opio. La mejor réplica a esta opinión exagerada y absurda es dada por el respeto, la religiosidad del público de Bayreuth, de ese público heterogéneo compuesto de la crema de la nobleza de Europa, de los artistas de más nombradía y talento, de los aficionados e inteligentes que, en romería interminable, llegan ahí después de un largo y penoso viaje, como Parsifal al Graal, para oír las palabras de Wagner en el santuario consagrado, en el pueblo en donde vivió su autor y en donde hoy descansan sus despojos. Las festividades de Bayreuth, con todos sus detalles y circunstancias, son la verdadera apoteosis de Wagner.

Cuando la obertura va a concluir, las luces de la sala se apagan por completo. En el momento preciso, los cortinajes que forman el primer telón de boca, se abren por el medio hacia los costados, se recogen y levantan formando elegantes pliegues al rededor del marco dentro del cual se va desarrollar la acción.

Los entreactos son bastante largos, sobre todo el segundo que dura tres cuartos de hora, y que el público emplea en comer. Para este efecto hay varios restaurantes en los alrededores del teatro y uno de ellos de grandes proporciones.

En el primer entreacto la gente se dispersa por los caminos del parque que se extiende alrededor del edificio o por los que conducen al bosque de pinos que corona las alturas de la colina.

Tendidos sobre la yerba, con la perspectiva de la accidentada llanura delante de la vista, se ve a muchos espectadores, los unos ocupados en meditar, los otros comunicándose entre sí las impresiones del acto que acaban de oír, los más leyendo el libreto, hojeando la partitura o estudiando la marcha tematólogica de los motivos principales de la ópera.

Regularmente el segundo acto comienza a las 6 y el tercero a las 8 de la noche. Las trompetas tocan la llamada con la debida anticipación y, apenas ha sonado ésta, se ve afluir a la multitud hacia las puertas de la sala.

Las representaciones concluyen a las 10 de la noche, poco más o menos.

Parte del público vuelve a pie a la ciudad, y parte en coche. La grande avenida y todo el trayecto hasta *Maximilian Strasse*, *Richard Wagner Strasse* y demás calles centrales, son alumbradas con poderosos focos de luz eléctrica. Alguna parte de la concurrencia se vuelve a Nuremberg o estacio-

nes intermediarias; pero mucha parte se queda en Bayreuth en los hoteles Anker, Sonner, Reichsadler y en casas particulares u hospederías, especialmente habilitadas para la época de las festividades.

VI

TANNHAUSER

Tannhäuser marca una época importante en la carrera de Wagner. Posterior al *Buque fantasma* (en donde se nota ya algo del Wagner de *La Tetralogía*), *Tannhäuser* fue la producción querida de su autor, no porque ella fuese la expresión de su ideal artístico, sino porque fue su primera campaña, su primera derrota y, por consiguiente, su primer paso hacia la gloria.

Hace algunos días leí en un libro inglés que, felizmente para Wagner, *Tannhäuser* fué silbado en París. Si su autor hubiera recogido desde temprano los laureles del triunfo, talvez se habría acostumbrado a los aplausos del público y, por no perderlos, habría contemplado sus gustos y desviándose de la espinosa ruta que siguió para gloria del arte musical. Hay mucho de verdad en esta opinión, y ya que es cosa fácil hacer profecías de lo que hubiera pasado sobre lo que pasó, es evidente que desde la caída de *Tannhäuser* comenzó a definirse el temperamento personal de Wagner y a caminar derechamente y sin transacciones de nin-

gun género hacia el alejado término a donde su genio le impulsaba.

El poema de *Tannhäuser* basado en la idea de la redención por el sacrificio que se encuentra esparcida en todas las filosofías antiguas, tiene por argumento un episodio de la vida de los Minnesinger y del célebre torneo de Wartburg.

Como *mise en scène* el *Tannhäuser* ocupa talvez el primer lugar entre las cuatro óperas que se han dado en esta temporada en Bayreuth. La escena del primer acto, el *Venus-berg*, con sus cuadros del nacimiento de Venus y del cisne y Leda fueron admirablemente ejecutados. La orgía antigua, la ronda de las Bacantes y de sus compañeros de placer, atrevida y desenfrenada, fueron una representación plástica de la psicología íntima del goce, de la embriaguez de la conciencia, del desorden del espíritu.

Wagner dijo que el autor dramático que llegara a personificar enteramente a Tannhäuser, habría alcanzado, por esto sólo, el más alto grado de perfección artística. Tannhäuser exige de un actor la más grande energía en el éxtasis (voluptuoso y religioso) y en la contrición. Según Schuré, de todos los personajes de los dramas de Wagner, es Tannhäuser aquel cuyo carácter es más difícil de interpretar. El actor debe poseer un poder de expresión que no se encuentra sino en el consorcio de estas dos cualidades: un empuje supremo de pasión y un completo dominio de la voz y del canto.

Desgraciadamente los actores que yo ví no me parecieron a la altura que estas opiniones me habían hecho desear.

Los cuadros escénicos más notables fueron, (además del *Venusberg*): la caída de la tarde en el tercer acto y la aparición de Venus al final del mismo acto, con los planos sucesivos de luz que aparecían en la obscuridad a medida que la voz de Tannhäuser evocaba a Venus y a su corte.

VII

«LOS MAESTROS CANTORES»

Los Maestros es la única ópera cómica de Wagner. Después de haber oído sus óperas serias, hubiera podido creerse que un temperamento tan acentuado como el de Wagner, sería incapaz de plégarse a las exigencias de un género artístico tan diferente de aquel que parecía ser de su especial vocación.

Sin embargo, sin dejar de ser Wagner en la forma y en el fondo de su estilo, los *Maestros Cantores* están escritos con una fluidez, una desenvoltura y una riqueza de matices extraordinarios.

Los Maestros Cantores es una obra esencial y casi exclusivamente alemana, si se la considera bajo el aspecto popular de sus episodios. Mozart y Weber nos habían dado a conocer un pueblo alemán demasiado depurado de sus cualidades exclusivas, de

sus características, por decirlo así. Wagner, en cambio, nos muestra en su obra al pueblo que bebe cerveza, que baila sobre las praderas musgosas al borde de los grandes ríos. Allí los muchachones estampan besos que suenan como una palmada en las ajamonadas mejillas de las *gretchen*, quienes los reciben con una mal disimulada coquetería; allí se ríe a boca llena y aparece limpio de todo amaneramiento la buena, la candorosa, la sana índole del pueblo sajón.

Pero si este carácter de la obra se desprende de su forma, de sus escenas episódicas, la trama interna, el fondo del drama es altamente filosófico y sugestivo. *Los Maestros Cantores* constituyen por este motivo, un documento precioso de ciertas tendencias generales de la humanidad.

Sachs no es simplemente el histórico zapatero de Nuremberg, benévolo y talentoso; Walter no es un tenor enamorado cuya sola razón de ser es la de casarse con Eva; Beckmesser no es el zonzo rival que no tiene otra ocupación que la de ponerse en ridículo, hacer reír al público, y llevarse, al fin, sus calabazas bien merecidas, nó. Sachs es la síntesis del sentimiento popular, franco, espontáneo, libre de los convencionalismos que embarazan a veces el criterio de las clases intelectuales y que les impide, muchas veces, ver claramente la verdad o la belleza. Walter es el genio que rompe las trabas que levantan y custodian los pequeños, que desprecia las reglas y los cánones y canta la belleza como

su alma la siente. Beckmesser es la personificación del espíritu de rutina, de las academias (si se puede decir), de la atrofia de todo sentimiento sincero y natural, de la tiranía organizada en contra del talento y del genio libres, de la estupidez erigida en juez y, por desgracia, constituida en verdadera autoridad.

¿Wagner ha querido cantar en *Los Maestros* su propia historia, el problema de su vida de batallas? Si así ha sido, ha cantado también su victoria. Walter gana la palma y obtiene la mano de la belleza personificada en Eva. Victorioso, rechaza a sus adversarios de hace un momento, a sus admiradores de ahora; y, en medio de las aclamaciones del pueblo que lo empuja y que lo impone, recibe de manos de Sachs la insignia de maestro que despreció cuando le fue presentada por los representantes del empirismo.....

...La parte culminante de la ópera, bajo el punto de vista cómico, es la escena final del segundo acto, desde la entrada de Beckmesser. La serenata acompañada por los martillazos de Sachs; las tentativas de preludios en el laud, cuyas notas gangosas y arpeggios fuera de la tonalidad hacen estallar de risa al público; la paliza, la pelea general y la vuelta del rondador nocturno, con su trompeta desafinada, forman un conjunto de episodios llenos de vida y por los cuales corre un soplo de la más fina y de licada sátira.

Las masas corales tienen mucho campo en *Los*

Maestros Cantores en donde poder desplegar todos sus efectos de sonoridad y de matices. En verdad, pocas veces, nunca talvez, había visto más vida, más animación en la escena. Los tumultos populares parecen de verdad. Su vocerío, su agitación producen una impresión igual a la que se recibe ante la realidad misma. No se podrá imaginar nada más completo que la refriega entre vecinos con que termina el segundo acto. Las provocaciones, los gritos de los apaleados, las imprecaciones de los que injurian, se confunden, se combinan entre sí y forman un conjunto lleno de calor y de movimiento.

¡Qué distancia tan enorme separa a estos coros de aquellos otros de las óperas italianas, con sus posturas académicas y sus estudiadas actitudes; los hombres a la derecha y las mujeres a la izquierda o vice-versa, alineados en forma de media luna, levantando a un mismo tiempo ya un brazo ya el otro, con el ojo atento al director de orquesta o al consueña y recitando su cantito, como niños que dicen la lección!

En *Los Maestros* los grupos de hombres y de mujeres se mezclan como pasa en las calles, se mueven, conversan entre ellos, responden el actor que los interroga, en una palabra, actúan como las muchedumbres lo hacen en la vida real y, de esta suerte, se disminuye en cuanto es posible la dosis del convencionalismo escénico ya que no puede prescindirse de él en lo absoluto.

Todas estas innovaciones que tanto chocaron al

público de hace cuarenta años, han hecho que hoy se tenga a *Los Maestros Cantores* como el tipo de la ópera cómica. No pasará mucho tiempo sin que esta obra figure en el repertorio de los principales teatros. En París, a pesar de la oposición de los patrioterros, será puesta en escena este invierno. ¿Encontrarán los abonados de la grande ópera que la música de la segunda época de Wagner es demasiado científica o filosófica? ¡No faltará quien lo diga! Dios puso un límite a la inteligencia humana... no lo puso a la estupidez.

VIII

«PÁRSIFAL»

Pársifal es la última obra de Wagner. Mme. Cosima Liszt no ha querido enajenar el derecho a la propiedad de esta obra, la cual, por lo^{que} tanto, no puede ser oída fuera de Bayreuth. En esta temporada ha sido puesta en escena con un lujo extremo. Ningún teatro del mundo y ninguna empresa teatral como no sean los de Báyreuth podrían presentar esta obra con la magnificencia que ella requiere. El escenario de Bayreuth es de lo más completo que existe. No hay adelanto ni invención que no se encuentren implantados en él. La tramo-ya es puesta en movimiento por cuatro grandes columnas de agua situadas en las esquinas exteriores del proscenio, lo que hace que el manejo de

las decoraciones sea muy fácil, muy rápido y muy silencioso. Todo el proscenio se halla alumbrado por la electricidad, y las luces se encuentran colocadas de tal modo, que se pueden obtener los efectos más sorprendentes de sombras y coloridos. La ficción escénica es, pues, de lo más perfecto que puede imaginarse.

El cambio de escenario entre los dos cuadros del 1.º y 3.º acto es sorprendente. El paisaje entero camina mientras Pársifal y Gurnemanz se dirigen al Monsalvat. El escenario se oscurece poco a poco, el bosque se hace cada vez más impenetrable, las grutas y los peñascos se aglomeran. Entretanto la orquesta ejecuta la célebre sinfonía que sirve de preludio al segundo cuadro, y cuyos últimos acordes se mezclan con el eco lejano de las campanas del Graal. Se comienzan a ver ya los anchos pedestales que se asientan sólidamente en las rocas de la cumbre y las columnas que, agrupadas al azar según las escabrosidades del monte lo permiten y la solidez del templo lo requiere, sostienen la inmensa cúpula central bajo la cual se guarda la copa sagrada y se celebran las fiestas de su culto. La orquesta inicia francamente, al fin, los compases de la marcha, y empieza, entonces, la grande escena religiosa que los conciertos europeos han dado una y otra vez. La luz invade el proscenio y el templo del Santo Graal, construcción gótica profusamente decorada, se presenta a los ojos del público. Los caballeros avanzan con paso lento

y majestuoso por ambos costados y la escena religiosa continúa, inmensa, suntuosa, acompañada de la sinfonía más rica de colorido y abundante de religiosidad y misticismo de que Ud. puede tener idea.

Los mejores trozos sinfónicos de la obra son: la escena religiosa del primer acto; el coro de las *niñas flores*, fresco y juguetón, lleno de armonías exquisitas e inesperadas; el recitativo de Amfortas en el primer cuadro del primer acto y la escena de la fuente en el tercer acto. Esta última escena es deliciosa. Nada, sino es una audición, puede dar una idea de la delicadeza y perfección instrumental de este trozo, con la encantadora melodía del oboe y del clarinete que se desarrolla sobre el sereno y suave murmullo de las cuerdas.

El tenor Van Dick está a la altura de su papel. El carácter de Pársifal aparece en toda su nítida inocencia y candor representado por Van Dick. Las escenas de la muerte del cisne, de la ceremonia religiosa, de la tentación, de la adoración de la lanza y de la fuente (*charfreitag*) son ejecutadas por Van Dick con una perfección que alcanza a las regiones de la más pura idealidad.

El argumento, por otra parte, de esta obra genial de Wagner, con sus episodios místicos y sugestivos en tan alto grado, escapa a la crítica vulgar, y las impresiones personales que puede conservar un espectador no dan base suficiente para penetrar el alto significado de un poema tan abstracto y de un simbolismo tan trascendental.

Schuré en su libro «Le drame musical» hace un estudio bastante completo de *Pársifal* y a él pueden recurrir los que deseen conocer el espíritu y pesar la importancia de ese ensueño filosófico a que el genio de Wagner dio la forma más delicada y espléndida que pudo encontrar su grande alma de artista.

Los aficionados que posean algunos conocimientos de música pueden leer los estudios de Kufferrath o de Wolsogen que son los más completos que se han publicado sobre la parte musical de las obras de Wagner. Los literatos pueden hojear un libro de Sevrières sobre la obra dramática de Wagner, el de Schuré o el de Chamberlain. Soubies y Malherbe, por fin, han publicado un volumen bastante claro y al alcance de todos los lectores titulado, si bien recuerdo, «L'œuvre Dramatique de Richard Wagner».

No me cansaré de recomendar el estudio y la meditación de una obra artística tan culminante como *Pársifal* a todos aquellos que deseen poseer una idea cabal de la importancia idealista de los dramas de Wagner. La comprensión del proceso psicológico de *Pársifal*, del hombre sencillo que despierta poco a poco a los sentimientos de la lástima y de la abnegación; que, al beso de Kundry, comprende el sufrimiento y la compasión; que adivina el misterio de la muerte y de la responsabilidad al ver el plumaje enrojecido del cisne blanco de Monsalvat, y que llega al sacrificio de sí propio

y a experimentar el goce místico de la caridad, es uno de los placeres más puros, más frescos que puede sentir el espíritu de aquellos que han sufrido las mordeduras venenosas del pesimismo o que sienten su ánimo envuelto en los negros nubarrones de la melancolía.

IX

«TRISTÁN E ISOLDA»

Tristán e Isolda es la obra más apasionada de Wagner. Pocas veces, talvez nunca, la pasión amorosa ha llegado a un calor de expresión parecido al que alcanza en *Tristán*.

Wagner pudo impunemente, por medio de un filtro, dar nacimiento a una pasión sobrehumana; pudo sin temor hacer correr por las venas de Tristán y de Isolda corrientes de sangre cargadas de fiebre y de delirios; pudo, en fin, imaginar situaciones en que Isolda se arroja fascinada y silenciosa en los brazos de Tristán, en que el éxtasis llega a los últimos extremos de la impersonalidad y en que dos almas, delirantes y embriagadas, se absorben y se compenetran.

El amor en Tristán e Isolda no es el amor humano, no es la pasión vulgar que vemos por el mundo y que sirve de pasto a los artistas de todo género, no; es un vértigo impetuoso, es una locura ocasionada por un filtro diabólico, es un fuego de vol-

cán que arde en dos pechos humanos y que consume y enloquece y concentra todo su ardor en una mirada.

Tristán e Isolda no se hablan, no frasean como los enamorados de la literatura novelesca; se llaman apenas, y les basta el sonido de sus nombres para caer en un espasmo extático, delirante, infinito, insaciable. Los labios sobre los labios, se beben el alma uno a otro, olvidados de la realidad, lejos del mundo, como si fueran la personificación de dos fuerzas metafísicas irresistibles e imponderables.

Una pasión como la de Tristán e Isolda no puede encontrar término en un drama humano. No hay solución posible para un argumento planteado tan gigantemente desde la primera escena. La muerte, la sumersión en la nada, en el *nirvana*, la difusión, la dispersión de su sér, el esparcimiento por todos los ámbitos del universo de ese fuego que le consume, es lo que desea Tristán.

Wagner sufrió la influencia de la filosofía pesimista de Schopenhauer; *Tristán e Isolda* es la representación más poderosa que el arte haya hecho de esa suprema aspiración al descanso eterno en la nada, en los brazos de la panteística divinidad budista que llena el mundo con su aliento.

Isolda, sobre el cadáver de su amante, exuberante de pasión, se transfigura ante la muerte, ante la huída de ese amor que la llama y la atrae desde los senos del infinito, y va a confundirse con él en el descanso inconsciente de una eternidad sin re

cuerdos ni sufrimientos. Fascinada por la visión sobrenatural del espíritu de Tristán, se precipita en ese mundo en donde vagaron juntos antes de haber vivido, «en el seno de las noches, en la sombra dilatada, sin otra aspiración que el divino, el eterno, el original olvido».....

Desde la primera nota de la obertura se adivina la intensidad de los sentimientos que van a entrar en acción en el drama.

Toda la obertura es una frase, una gran frase que se desarrolla y modifica con una riqueza de acentos, de ritmos, de armonías notable.

Al principio, como un quejido que se escapa de un pecho oprimido por tenaz congoja, mezcla de súplica y de pasión, la frase típica es tocada por los violoncelos. Interrumpida dos veces por un chasquido de los demás instrumentos del *quatour* y *maderas*, parece extinguirse en una sílaba interrogativa que el eco repite; pero, entonces, recobrando nuevo ímpetu, apoyada por un acorde seco de los bajos, la frase se yergue y marcha adelante. Ya nada la detiene; el filtro corre a borbotones por la sangre hirviente. Los violoncelos modulan decididamente el quejido típico. La orquesta abre sus sonoridades alrededor de él, lo acompaña, lo apoya, lo completa; lo arrastra envuelto en la onda espumante de sus acordes y de sus melodías ensortijadas. De los violoncelos, la queja suprema pasa a los bronces, a las maderas, a los violines. Desde los

bajos hasta los registros más agudos de la orquesta, es repetida, destrozada. Ya se la oye caer cargada de languidez y de cansancio, ya surgir de nuevo, llena de vida, de vigor. Ora parece hundirse en un tenebroso abismo, ora se le oye recorrer la orquesta como un rayo, trepar a las cumbres del sonido y rasgar el aire silbando como una hoja de acero.

La orquesta, incansable como un mar embravecido, no puede ahogar ese grito vibrante y expresivo que, lanzado por los violines, desafía impávido la tormenta que se desencadena debajo de él.

Poco a poco el bullicio decae; las sonoridades se apagan, como si hubieran consumido toda su energía en la lucha. La pasión, el amor ha vencido; y, entonces, serena, plácida y lentamente, como la estrella de la tarde que se alza sobre el horizonte en las horas del crepúsculo, se oye siempre flotar la frase apasionada, en las ondas sonoras, envuelta en el silencio misterioso de su victoria.....

Rosa Sucher estuvo bien en todo el primer acto. Esta artista es la primera dama de fuerza que hay en esta temporada de Bayreuth. Posee una voz poderosa, bien timbrada y muy adiestrada. A estas cualidades es necesario añadir las de su figura y de su talento dramático. Es ella, en verdad, quien ha salvado *Tristán*, pues el tenor Vogl es regular. La empresa de Bayreuth le contrató únicamente en consideración a su fama. Vogl fue un tenor de mucha fuerza en su tiempo, y gastó sus mejores años en la

interpretación de las obras de Wagner en los teatros de Alemania. Pero ya es viejo para la escena (creo que tiene 48 años) y apenas le queda voz. Desde el segundo acto su voz comienza a opacarse y a no decir nada. En el último acto es la representación más exacta de un gallo viejo, sin cresta y desplumado; pero siempre cacareador y aficionado a rasarse el ala en sus recuerdos de primaveras.

Kurwenal era la mejor voz de los papeles masculinos. Cantaba esta parte un gordote Plank que hace mucha bulla en Alemania por su hermosa voz de bajo. Es muy bueno, a pesar de que es un hombre de mucho peso para las tablas...

El trozo instrumental que anuncia la entrada de Tristán a la tienda de Isolda, fue magistralmente ejecutado. Jamás entrada de personaje alguno ha sido anunciada en la escena como lo es la de Tristán. Wagner poseía el secreto de la frase enérgica y valiente. Sus óperas están llenas de esas melodías que caracterizan como a cincel a sus principales personajes. La entrada de Tristán será siempre uno de los trozos más vigorosos de la música dramática. Y sigue después todo el final del primer acto, ese duo vertiginoso en el cual se mezclan las voces de Tristán y de Isolda con las de los marineros que saludan al rey Marke, con las trompetas de la comitiva real que se acerca a bordo y con la sinfonía orquestal.

El segundo acto es un gran duo, un solo duo. Después de unos cortes recitativos de Isolda y

de Brangaine, empieza ese diálogo salpicado de bellezas y de los acentos expresivos más ricos y variados. Mucho se criticó, en un tiempo, el segundo acto de *Tristán*; se le tachó de largo y de monótono. Estas críticas fueron producidas en una época en que la música y los procedimientos dramáticos de Wagner venían a herir de frente los hábitos establecidos y la comprensión que se tenía de la ópera lírica. Lo único que yo encontré monótono y de un mal efecto dramático, fue el monólogo en forma de sermón que el rey Marke regala a Tristán después de sorprenderle. La situación es inaceptable porque es inverosímil.

El tercer acto es perfecto. Si la primera vez que se oye la melodía campestre del pastor, puede parecer un poco amanerada o rebuscada en sus giros, todo es oír la más, acostumbrar el oído a su forma y descubrir en ella la expresión de la más profunda tristeza; ese canto va ya cargado de negras predicciones. La pesadumbre que se apodera del alma del espectador cuando oye levantarse desde el fondo de la escena la triste melodía, es de aquellas que adivinan, que presienten ya el funesto desenlace.....

Por encima de las derruidas torres del castillo de Cornouailles, se ve el mar que se extiende y dilata hasta el horizonte lejano. Manso como un lago, se arruga y se mece perezosamente, extendiendo su ancha espalda a los rayos vibrantes de un ardiente sol de verano. ¿Qué le importa a él y al sol que le

calienta, los afanes que agitan a esos cuantos animalillos que pasan a su lado o que cruzan sobre él, cautelosos y apresurados, aprovechando su descanso o buen humor?

Tristán, tendido sobre unas pieles, a la sombra de la encina corpulenta, herido por la espada de Melot, llama a Isolda para verla una vez más, para partir desde sus brazos a sumergirse en la eternidad inconsciente, en esa otra inmensidad de la cual el océano es apenas una gota y el sol un destello de su pupila.

De esta suerte, Tristán, el hombre, por su pasión, por su idea, por su aspiración suprema, se alza como un gigante al borde de ese mar que se pierde en el horizonte y ante ese sol que, inmóvil clava, indiferente, sus rayos sobre él.

Los recitativos de Tristán son de un gran poder expresivo; pero fueron dichos tan mal por el ya fatigado tenor Vogl, que apenas pude sufrir el oírlos.

Cuando el pastor avisa la llegada de Isolda, hay una página instrumental en la que se entrelazan los anuncios de Kurwenal con las impacientes preguntas de Tristán, que es también de un gran poder expresivo.

La entrada de Isolda es acompañada por un movimiento acelerado de toda la orquesta. Kurwenal corre a su encuentro. Tristán se levanta, con paso vacilante, rasga la venda que cubre la herida, la sangre vuelve a correr y con ella se va la vida del

paladín que cae moribundo en los brazos de Isolda.

La conclusión del drama viene en seguida, rápida y espléndida. La llegada de Marke, la muerte de Melot, la muerte de Kurwenal, son episodios que se suceden sin interrupción alguna.

Kurwenal, como un perro fiel, se arrastra sangrando de la herida y va a morir al lado de su amo, con la rígida mano de Tristán entre las suyas.

Entonces empieza el *liebestod*. Digno remate de la obra, es la página más admirablemente trabajada, más fogosa y arrastradora de la partitura. El mismo tema del duo de amor, es la que sirve de base a este trozo; pero, merced a esa facilidad con que Wagner cambiaba el tono y el carácter de sus *leitmetiven*, aquella frase se transforma en el *liebestod*, se purifica de todo sabor mundanal y adquiere un acento de extra humana ternura e idealización.

La fuerza dramática, la intensidad expresiva del *liebestod*, la robustez instrumental de ese *crescendo* que parece no llegar jamás al apogeo de sus sonoridades, es de lo más perfecto que se ha escrito en su género. La voz de Isolda recorre como un hilo de oro la trama enmarañada y sólida del tejido armónico.

Cuando los violines ejecutan la progresión melódica que prepara el final del trozo, la escena alcanza a su más alto grado de solemnidad. Con las palabras: «en tu alma sublime, inmensa inmensidad», la voz de Isolda se inmoviliza en largas notas

cuyas serenas y purísimas vibraciones se irradian, se desparraman sobre la magnífica e imponente silueta del *crescendo* instrumental.

La fisonomía de Isolda se transfigura, se ilumina, y su voz canta la aspiración indecible a la unión eterna con el espíritu de su amante en esa región desconocida de los sentimientos infinitos.

«La paz augusta y santa se ve impresa en su rostro.—Una sonrisa altiva y dulce vaga por sus labios entreabiertos.—Mirad el resplandor de sus facciones; los astros de oro que coronan su frente.—Como un espíritu sutil y diáfano sube y permanece en el espacio.—De todo su sér se derrama un torrente de luz, una claridad radiante que hace palidecer al sol en el firmamento.—Celestes armonías vibran en el aire límpido y puro, suben hacia las celestes esferas y nos arrastran por el éter en alas de la aurora, envueltos en torbellinos sonoros.—Cantos deliciosos, sonidos melodiosos, ¿sois acaso el soplo de las brisas o mareas de vapor exquisitas?—En tus perfumadas ondas, en tu aliento embalsamado me lanzo alegremente, me sumerjo en el espacio bendito del éter sin fin, en tu alma sublime inmensa inmensidad, me embriago y me abismo, sin conciencia ¡oh voluptuosidad!»

En París, octubre de 1892.



ERRORES

Págs.	Líneas	Dice	Debe decir
30	18	<i>arancó</i>	<i>arrancó</i>
31	26	ds	de
55	21	es la única a que	es la única a la que
56	3	sifonía	sinfonía
71	5	<i>à grand pas</i>	<i>à grands pas</i>
103	15	por otra parte	por fin
106	21	deben	debe
107	24	ha,	ha—
120	27	siem:	siem—
120	28	observar—	observar:
127	25	mayo);	mayo),
130	4	béléy,	bélé y
138	10	csotado	costado
141	18	do todo	do, todo
146	26	pequeña capilla	capilla
147	5	Muy niño, aun	Muy niño aun
167	10	os <i>igualitanos</i>	los <i>igualitarios</i>
174	22-23	en un tiempo	en un tiempo,
175	24	espíritu de	espíritu con
176	5	mediovaes	medioevales
180	30	e experimenta	Se experimenta;
184	4	e sacrificio	el sacrificio
198	3	elsegundo	el segundo
199	15	inmóvil clava	inmóvil, clava