

WAGNERIANA CASTELLANA Nº 48 AÑO 2003

TEMA 8. OTROS COMPOSITORES: 8.1. WAGNERIANOS CATALANES

TÍTULO: **DESCONSIDERACION SOCIAL DE LA MUSICA**

**LA VOZ BONITA**

**EL "LEITMOTIVE" DEL PORVENIR**

**IMPRESIONES DE ARTISTAS AMERICANOS**

**WAGNERIANA**

AUTOR: *Felip Pedrell*

INTRODUCCIÓN: *Jordi Mota*

### **INTRODUCCIÓN: FELIP PEDRELL Y ELS PIRINEUS**

Por fin podemos felicitar al Liceu sin reservas. La programación del Pirineus de Pedrell, pese a ser en versión de concierto, sin voces de fama internacional, sin subtítulo, con únicamente dos sesiones etc. no deja de ser un proyecto totalmente laudable e incluso innovador, pues desde la época de la dictadura no habíamos tenido ocasión de escuchar óperas completas de artistas catalanes de estética wagneriana.

Estos días se ha escrito y hablado mucho sobre Pedrell. Se ha puesto el tema de actualidad ni que sea por unos días. La respuesta del público ha sido mediocre. La sala del Liceu se iba vaciando a cada entreacto pero con todo esto no puede sorprendernos. Leamos el artículo de Pedrell que publicamos después titulado "La voz bonita" y lo entenderemos.

A nosotros la obra nos gustó. Y luego, al escucharla por la radio, nos gustó más. Y al hacer una copia para un amigo que estaba en el teatro y no pudo grabarla, todavía nos gustó más. Nos gustó todo y aunque siempre se pueden criticar cosas, no queremos hacerlo. Todo magnífico y punto.

Y ya que se ha hablado tanto de Pedrell estos días, no vamos nosotros a hablar de él, vamos a dejar que hable él y así centraremos la mayor parte de este trabajo en reproducir algunos de sus artículos, tan numerosos como sus composiciones e igualmente interesantes. Para escuchar su música se requiere saber leer una partitura, para leer sus artículos basta tener un poco de tiempo y conocer así a esa personalidad ejemplar.

## FELIP PEDRELL I EL SEU TEMPS

El concierto organizado en el Foyer del Liceu el 21 de febrero y cuyo título era el que encabeza estas líneas, ha sido para nosotros la mejor aportación al conocimiento de Pedrell dentro de las actividades realizadas alrededor de la representación dels Pirineus.

Como queda dicho más arriba, el público reaccionó algo fríamente a la representación operística. En el Foyer, sin embargo, se hallaba gente directamente interesada en la música de Pedrell y en toda la problemática de la música catalana de la época.

La velada resultó agradable e instructiva. El nombre de Xavier Padullés se va convirtiendo, gradualmente - como el del mestre Palet- , en una garantía de calidad. Lejos de especulaciones arbitrarias, de "intervenciones" progresistas que puedan dar al conjunto un sesgo más actual, las obras elegidas para este gratísimo concierto, lo fueron con un criterio de absoluta objetividad y dentro de una diversidad enriquecedora, sin perder de vista el objetivo principal del evento, como era presentarnos la música del propio Pedrell y la de sus contemporáneos.

De absolutamente exquisitos hay que calificar los dos nocturnos op. 54 y 55 que nos mostraron unas obras genuinamente románticas, de inspiración arrebatadora y totalmente sugestivas. Lamentablemente no pude concentrarme suficientemente en su audición pues interiormente me repetía que era injusto, incluso vergonzoso, que habiendo estado interesado por la música catalana de la renaixença desde los 17 años - y tengo 57- , no fuese hasta hace unos pocos días que pudiese escuchar esas deliciosas obras. No es justo. Protesto. Muestro mi más profunda indignación. Si en Cataluña no se pueden escuchar, si en Cataluña no se pueden adquirir en CD o disco convencional. ¿Donde podrán adquirir la justa difusión?

Estas dos obras de música de cámara, una para piano solo y la otra para piano, violín y violoncello, nos causaron - no sólo a mi- un mayor impacto por su singularidad. Canciones catalanas hay por suerte bastantes editadas, siendo algunas muy conocidas. Sin embargo las grabaciones de pura música de cámara, y además de corte totalmente romántico, hemos de reconocer que son mucho más escasas, de ahí la impresión que nos causaron. El resto de la programación fue también realmente muy bien escogida. Quizás lo menos impactante fue el terceto de "La Celestina" del propio Pedrell. Sin embargo el resto de música de Pedrell, así como las composiciones de Falla, Gerhard, Albéniz y Morera fueron todas obras de gran calidad, siendo las únicas realmente conocidas las ya por suerte hasta cierto punto famosas

"Cançons de carrer" de Morera. Y ahí se nos permitirá una recomendación para futuros conciertos de esta misma índole. Creemos que es imprescindible indicar los autores de los textos, especialmente teniendo en cuenta los relevantes nombres de los mismos, tales como Apel.les Mestres, Sagarra o Maragall. Evidentemente se agradecería también el texto completo, pero esto escapa a la órbita del presupuesto concedido a la manifestación cultural en concreto y por ello comprendemos que no se hiciese. Muy diferente es el caso de citar, junto a los compositores, los poetas. ¡Pobres poetas! ¡Siempre olvidados en el mundo de la ópera!

Sea como sea, el concierto fue una sucesión de sorpresas, de agradables sorpresas, tanto en la selección de las obras, que es de importancia capital en este tipo de conciertos, como en los numerosos intérpretes que participaron: las sopranos Glòria López y Rosa Mateu, los tenores Carlos Cosías y Alberto Nuñez y el barítono Alex Sanmartí, así como el Nocturno interpretado por Lluís Roselló (piano), Liviu Morna (violín) y Matthias Weinmann (violoncello). Hemos dejado para el final al pianista que acompañó todas las obras - menos una- y que interpretó de manera solista el segundo nocturno para piano op. 54. Para él los mejores aplausos, aunque sólo sea para compensarle del anónimo trabajo realizado en el Concurso Viñas, así como en este concierto donde los pianistas acompañantes siempre quedan en segundo término. Todos los solistas estuvieron a la altura de sus papeles, se les pudo escuchar lógicamente con más claridad que en "Els Pirineus" al faltar la orquesta y ser la sala más pequeña y tuvieron una pronunciación clara que en estos conciertos es de todo punto fundamental. Fue realmente un concierto exquisito y creemos que complació a todos los asistentes pues no escuchamos las famosas conversaciones habituales en el Liceu de "se parece a Verdi", "eso está copiado de Wagner", "recuerda a..." Aquí todos los asistentes estábamos convencidos de que escucharíamos música buena, original y sin tener que buscar influencias. A lo que más se parecía era a Pedrell.

Hemos dejado para el final el comentario de la música de Enric Granados ya que, habiéndola escuchado hacía poco, tal como ya reseñamos en estas mismas páginas, nos pareció, en esta segunda audición, una auténtica maravilla. Nos referimos a los fragmentos de la ópera "Follet" que es la que habíamos ya escuchado. En cuanto a "Liliana", que no conocíamos, nos encantó en la misma medida, tal como también nos sugestionaron las canciones catalanas de Granados que ha recogido recientemente en un CD la esforzada editorial "La Má de Guidó". Poco a poco, paso a paso, pero sin interrupciones, la música catalana se va abriendo camino, gracias al trabajo entusiasta de personas como las citadas o como la no menos admirable

"Aria Recording" que junto a la recuperación de voces de aquí, también recupera algunas canciones casi olvidadas.

La intervención previa al concierto de Xavier Padullés fue clarificante y educativa. Lo único que nosotros lamentamos fue su brevedad, aunque comprendemos que en el mundo de la ópera los asistentes a los conciertos van a escuchar música y no palabras. Sin embargo, dada la naturaleza del tema, extenderse un poco más no creo que hubiese disgustado al público estrictamente musical y habría complacido a los que, como nosotros, no sólo buscábamos distraernos sino instruirnos. Incluso, tal como indicó el propio Xavier Padullés, la división del concierto en música andaluza, castellana y catalana, daba pie a hacer una presentación en cada una de sus partes. También un comentario previo a cada compositor hubiera sido clarificante y dado que es imposible leer habitualmente sobre estos autores, cualquier comentario hubiese sido bien acogido. Sea como sea, y recordando aquello de que lo bueno si breve dos veces bueno, hemos de decir que todo estuvo en su justo punto, aunque animamos al Sr. Padullés a aumentar su participación en futuros conciertos... si es que depende de él la decisión. A este respecto mencionaremos que asistimos hace pocos días a un interesantísimo concierto para música romántica para clarinete y piano en el Conservatorio de Música de Santa Coloma de Gramanet y el pianista de dicho concierto, Angel Puig, hizo una breve introducción a las obras programadas. Dos de ellas eran de H. Bärman, famoso clarinetista del que se interpretó un "Adagio" que hace años fue editado en discos de 33 r.p.m. figurando como autor Richard Wagner. Este extremo no fue aclarado en la presentación pero sí que fue interesante conocer la personalidad del autor así como la naturaleza de las obras. Al empezar la segunda parte hizo de nuevo un comentario previo pero aclaró que sería muy breve ya que le habían aconsejado reducir al máximo dicha presentación. No es habitual - pero tendría que serlo - que en los conciertos se explique algo relativo a las obras interpretadas. Al menos en los conciertos de música de cámara eso debería convertirse en costumbre, como ya lo es en las emisoras clásicas de radio que previamente a la audición de una obra se haga un comentario introductorio. De esta manera los conciertos adquieren un carácter didáctico que también es muy beneficioso pues en cualquier manifestación de arte el conocimiento de la obra que vamos a disfrutar hace aumentar nuestro goce artístico. Hay ocasiones en que una obra nos aburre y si previamente hemos conocido su gestación, la vida del autor, las circunstancias de su época, puede llegar a subyugarnos. Así pues animamos a Xavier Padullés y también a Angel Puig, a que sus introducciones sean un poco más extensas.

Y ya que tanto entusiasmo hacia el concierto de Pedrell puede hacer parecer que tenemos

algún tipo de deuda personal con el Sr. Padullés o con los intérpretes, vamos a mostrar nuestra discrepancia en lo menos importante de su intervención, unas breves palabras finales exaltando el carácter universal de la música de Pedrell. Esa influencia árabe y judía en la cultura española se ha convertido en un tópico, como lo de las corridas y los toreros. Influencia, evidentemente la hubo, de la misma manera que, por desgracia, hay todavía corridas y toreros, pero para nosotros es más sugestiva la remota influencia griega, romana y visigótica y la comprobable documentalmente de la música francesa y alemana romántica, que la de carácter exótico. Para nosotros Pedrell es algo mucho más importante que un músico universal, es un músico europeo.

Sin embargo no tenemos nada en contra de un discurso "políticamente correcto" si ello va a significar un renacimiento de la cultura catalana de la Renaixença. Hace años se hizo popular un lema en Cataluña que decía que "entre tots ho farem tot" (entre todos los haremos todo). Entre todos hemos de devolver a la música catalana su justa presencia en el mundo de los conciertos, al menos en Cataluña. Hemos de sacar de entre los archivos, a veces llenos de polvo, esas partituras gigantescas que duermen el sueño del olvido. Leamos con atención el artículo que publicamos seguidamente de Pedrell y quizás veamos en él que Pedrell fue profeta de su propia obra. Esperemos que así sea.

## **DESCONSIDERACION SOCIAL DE LA MUSICA**

(Octubre 1907)

Ni aún con aquel modo sugestivo de decirlo en boca de Jorge Manrique, puedo creer que  
Cualquier tiempo pasado  
fue mejor,  
antes bien espero, que "lo no venido" ha de ser mejor que lo presente. ¡No ha de ser verdad un día, después de diecinueve siglos de expectación, que los hombres nos amaremos los unos a los otros como hermanos, y que "todo", envidias, odios, rencores y durezas de corazones empedernidos, no ha de pasar por tal manera!  
Dicen y afirman muchos snobs y toda una taifa de filisteos bobalicones, que en hecho de artes en general, los actuales tiempos son duros e inclementes y, particularizando el caso, en lo que a música se refiere, que no sólo son duros e inclementes sino degenerados, dado que

a cada dos por tres no se producen por ahí, como por generación espontánea, ningún Bach, ningún Beethoven, y ni siquiera ningún Wagner; que no se producen, y que no existen entre nosotros esos tales, y aún Palestrinas, y Monteverdis y Glucks y otros creadores de bellezas primeras, madres de las bellezas segundas y atenuadas. ¡Pues no han de producirse y no han de existir!

Solo que no nos toca a nosotros descubrirlos sino a la generación futura o, más probablemente, a otras generaciones... futurísimas. Sí, ¡oh mis señores snobs, y filisteos descontentos! Viven entre nosotros esos tales, solo que no los hemos descubierto todavía, como no descubrieron sus contemporáneos a los Palestrina, Monteverdi, Bach y Beethoven originales. El Bach auténtico fue descubierto no ha mucho más de sesenta años; ¡y tanto como ha Llovidov de 1685- 1750 acá! ¡no ha mucho descubrimos, también, a aquel organista clavicordista famoso de la cámara de Felipe II, Antonio de Cabezón, ciego que tan sublimes cosas viera ¡y no hay que decir si de 1550- 1566 ha llovido y aun diluviado por estas regiones ¡Si a los Cabezón y a los Bach con quienes indudablemente nos codeamos todos los días no les trae cuenta su futuro descubrimiento dentro de un plazo, relativamente corto, de cien años, pueden rebajarse ellos mismos, a título de urgencia, algunas decenas de años, casi todas, escribiendo mejor que tientos, diferencias, fugas, corales, cantatas y oratorios, machichas y tangos contrapunteados, con lo cual podrán ennoblecer un poco las bajezas del género ínfimo. Contados músicos de París, entre ellos Berlioz, conocían el año 1840 a Beethoven. La suscripción para erigir en Bonn una estatua al autor de la Novena Sinfonía se cerraba con un total de ¡259 francos y 40 céntimos! Dos nuevas suscripciones abiertas más tarde con el mismo fin arrojaron ¡457 francos y 90 céntimos! Eso sí ¡lo que hemos aplaudido después, hasta encallecer las palas de las manos, cuando los snobs dieron el regium exequatur a Beethoven!

Yo no sé si vive entre nosotros, supongo que no, algún Wagner redivivo. Lo que sé es que no se atisba por ahí un Luis de Baviera que lo saque de penas como sacó al Wagner auténtico, que sin aquel loco, a todas luces, ¡loco sublime!, se habría quedado... a la luna de Valencia como, sin duda, se quedará, si existe, su homónimo moderno. Luises de Baviera para mejorar la cría caballar o vulgarizar el deporte del automovilismo, sí se encuentran. La raza del auténtico se ha extinguido.

Media docena de años después de muerto Palestrina, la misma generación que oyera admirada las grandilocuentes místicas polifónico- vocales de sus trenos, le llamaba anticuado, rudo, bárbaro y otras lindezas por el estilo. A mediados del siglo pasado, después de

doscientos y pico de años de olvido, empezaron a descubrirse sus obras. Casi en estos instantes acabamos de descubrir a Monteverdi. Trescientos años hemos necesitado para averiguar que fue él, amargado por la corte de los Gonzaga, quien extendió los dominios expresivos de la música en la ópera de su invención, una de las formas artísticas que, excepcionalmente en la historia de las artes, han brotado de una sola pieza y con una espontaneidad e idealidad no superada, quizá, ni aun en los mismos tiempos de Gluck, ni en los presentes de Wagner. Ahora, también, casi en los momentos actuales, hemos descubierto al insigne abulense Victoria, y a su sucesor en el magisterio de San Apolinario, en Roma, aquel gran cigno del seculo, Giacomo Carissimi...

Ni tanto ni tan calvo, con perdón sea dicho de los descontentadizos snobs y filisteos, que no tienen ojos para ver, ni oídos para oír. Que bajo este orden muy humano de consideraciones, los tiempos actuales son duros e inclementes, no cabe dudarlo, ni yo niego que "si da el cántaro en la piedra o la piedra en el cántaro, todo es mal para el cántaro".

La hora climatérica que pasa la música, y quien dice la música aplique el caso a las artes todas, no consiste en que los snobs y filisteos posean alcance de vista intelectual medrado para descubrir a los Bach, Beethoven y Wagner que puedan vivir entre nosotros, no; la hora pésima que atraviesa la música consiste en que salvo los señores del margen que, como digo, pueden, acaso, vivir entre nosotros, la gran mayoría de los músicos es completamente ajena a todo ambiente sano y honrado de arte desde el momento que sin sinceridad de arte, ni decoro de hombres sólo se percata de halagar las ideas, siempre con miras comerciales, de éste o del otro editor de tal o cual capa inferior vulgaracha; los gustos más o menos cerrados, é indoctos por exclusivos, de este o del otro centro social; las querencias, mejor que ideales de la parte del vulgo de blusa o de levita que, también casi siempre, es vulgo por su indiferencia e insensibilidad. Esa gran mayoría de músicos, en su obsesión por satisfacer y contentar a todos, no contenta ni satisface a nadie; rebaja, lo diré crudamente, arruina la música, y es desdoro de la profesión digna y honrada de los que no transigen ni pueden transigir con el comercialismo ni la ignorancia. Aquí finca el punto grave de esta que yo llamé antes la mala hora que atraviesa la música: la falta de convicción y de dirección fija que convierte a tantos artistas, indignos de este nombre, en siervos, domésticos para toda clase de servicios, que diría, por fatalidades de la tiranía de los tiempos modernos, el éxito, que toma como modus vivendi y de lucro lo que no puede ni debe ser más que cultivo noble de la inteligencia. Vedlos por ahí como viajeros que al llegar a la periferia de una ciudad toman sin orientarse cualquier vía con tal de llegar al centro, al éxito de sus codicias y apetitos; los pocos que,

después de mil fatigas, llegan a posesionarse de ese centro de sus afanes ¡cuán inutilizados los deja la brega terrible de la lucha, aquel constante ir y venir desesperado y frenético! Ni aún realizados sus nombres por los botafumeiros y las prosopopeyas de la crítica inepta o venal, las mismas ceguedades e inconsciencias de dirección pueden engañarles sintiendo en cabeza propia algo así como las consecuencias de un pecado común, hijo del organismo social presente. La enfermedad que sufren esos enfermos de mente, no es la que se llama genio sino la que produce la eterna batalla entre el querer y el poder. Consecuencias inevitables de la cruda lucha entre los principios mal asimilados y peormente comprendidos, son esa invasión de descontentos que sólo han reinado un día, esos agigantamientos de esperanzas fallidas y de dudas crueles, esos derrumbamientos de la fe ante las incertidumbres del cerebro. ¿Los Bach, Beethoven y Wagner de nuestros días, trazarán sobre el caos de tan terribles incertidumbres la deseada nueva vía, clara y segura? ¿quedará este piadoso deseo en augurio vano de la fantasía? ¿hasta cuándo ha de durar ese desequilibrio general y esa impaciencia malsana y atropellada, que forman la característica del artista moderno?

Como las otras artes, la música no es un fenómeno que se produce fuera de la sociedad humana viviendo de fuerza prestada: la música es uno de los elementos de la vida intelectual de la humanidad, y no tendría razón de ser ni podría existir, a no hallarse en contacto con la sociedad humana, dándole y recibiendo, a la par, el alimento necesario.

Aquí aparece en toda su realidad el problema de si "lo no venido" ha de ser mejor mañana para la música que lo presente. Sí lo ha de ser, cuando la música vuelva a ser considerada como lo fue en la antigüedad, no como un arte de pasatiempo como acontece, por lo general, en la Sociedad moderna, sino como un arte social. "Lo no venido" será mejor entonces, sí, no me cabe duda, y las señales visibles de que lo será, estarán en que no tardaremos en descubrir, acumulando años sobre años, como los han acumulado, tristemente, nuestros antecesores, y nosotros mismos, a los sacerdotes de ese arte social de mi cuento... y moraleja barata. Uno de esos sacerdotes de otros tiempos explicábase así, sobre la consideración social, en un antiquísimo tratado de música chino, que habría podido firmar Platón: "Los sonidos desordenados y los malos espectáculos, no llegan al oído ni a la vista del sabio o del hombre de mente sana y prudente; entre las afecciones de su corazón no se albergan, jamás, la música viciosa y las costumbres corrompidas; en su persona no hacen mella las influencias perniciosas de negligencia, corrupción o perversidad; cuida que sus oídos, sus ojos, su boca, su corazón, su inteligencia toda, y todas las partes de su cuerpo no

reciban otras impresiones que la conformidad del buen obrar y de la corrección, a fin de cumplir lo que es su deber. Después de haber realizado la perfección de sí mismo, el sabio o el hombre de mente sana y prudente, manifiesta su virtud fuera de sí, la expande, y la comunica a sus semejantes por medio de sonidos y notas".

¿Habrán sido platónicos los chinos antes de Platón? ¿tendrían en consideración social a la Música algo más que nosotros? (Octubre, 1907)

## **LA VOZ BONITA**

"Por fin los dillettanti del Liceo han dado con un tenor" - escribía no ha mucho con chispeante gracia en un periódico local un distinguido literato, comentando el hecho que se repite dos o tres veces cada temporada, esto es, la mucha falta que nos está haciendo siempre un tenor de los excepcionales, teniendo en cuenta que no podemos pasarnos sin él. "Se pasarán sin música, sin decorado, sin coros, sin orquesta" - añadía- , "pero sin tenor ¡quíá! El tenor es la suprema golosina de nuestros filarmónicos".

Hemos saboreado con delectación la acaramelada golosina, y si les ha parecido a nuestros lectores que, sin música, ni decorado, ni coros, ni orquesta, como decía el literato aludido, la golosina no ha apagado el hambre de buen sentido artístico, entretengámosla, mientras siguen chupándola los que hallan gusto en ello, lamentando que prive, todavía, entre nosotros, la voz bonita.

Salvo la competencia que de algunos años a esta parte nos hace la capital de la República Argentina y pocos más, muy contados, pueblos de Europa, los dos teatros más importantes y mejor subvencionados de nuestra nación - buenas subvenciones necesitan para tales derroches,- el Liceo de esta capital y el regio coliseo de Madrid son los centros predilectos e importantes de estos festejados artistas de voz bonita, los grandes reñideros de sus proezas en el decaído arte italiano moderno del canto, convertido en una habilidad, en algo menos que eso, en un entretenimiento aburrido y de mal gusto, gracias a la clase de arte que se cultiva en nuestros teatros líricos, en que por excesos de unos y consentimiento de otros puede darse y se da tanta música que no es música, y tanto artista sin arte ni cosa que se le parezca. Es, realmente, un honor para la familia, según el gracioso decir de la frase conocida, ver desfilar, como lo hemos visto, - sin ir más lejos durante esta temporada,- por las escenas de nuestros dos principales teatros, a todas o casi todas las celebridades del canto (las que no han acudido a la cita se hallan ahora, sin duda, en ese otro país de la ganga, Buenos Aires, o

en San Petersburgo, pues también por allá, a pesar de la gloriosa vida próspera de la nacionalidad musical rusa, se dan casos como el nuestro), a todos o casi todos los representantes contemporáneos más encopetados y genuinos del moderno arte italiano de la voz bonita, que a esto queda reducido el tal arte, la suprema golosina o, mejor aún, la salsa picante de los aficionados a la ópera, que en su excesivo "trop aimer le tenor", como nos echaba en cara aquel conocido maestro francés, ponen a prueba de desvíos a tantas tiples y contraltos, a tantos barítonos y bajos, dignos de ser "aimés" cuando, realmente, lo merecen. Hablar de obras y de autores, de lo que forma el arte, como quien dice, la primera materia, cuando se dan constelaciones reinantes, como la que hemos atravesado, en que el gusto ilustrado sufre eclipses centrales por la interposición de esos astros opacos de la celebridad moderna, fuera entonces inoportuno y de poca eficacia. No; ahora, pues, pasadas aquellas circunstancias, en calma el reñidero y sosegados los entusiasmos, no holgará hacer algunas indicaciones respecto a la manera cómo se enseña y cómo se aprende el canto hoy día, y qué nociones de dramática tienen la mayoría de los modernos artistas del canto.

Mientras la música de ópera vivió de la romanza, del aria, del duetto o de la cabaletta obligada, de la virtuosità, de eso que trajo y consagró la música de ópera, y se convino en llamar il bel canto, los artistas sólo se cuidaron de cantar, sin parar mientes en que existía en la música algo más que canto, una acción dramática y una declamación musical adecuada al mismo canto. Nada de esto les exigió tampoco el público, y público y cantantes se hallaron bien y a sus anchas dando éstos rienda suelta a toda la pasamanería y abalorios vocales al uso, sin pedirle al gesto una contracción, un movimiento al cuerpo o, si se les pedían, destemplábanse y ¡para que os quiero brazos!, allí de las gesticulaciones, allí el sacar de quicio la anatomía de la acción llenándola de angulosidades y de brusquerías de todo género, en las que no reparaba el público, absorto y embobado ante el prodigio de la voz.

Cambiaron los tiempos y, el sentido mismo de la ópera cambió, pero lo que los cantantes no cambiaron ni han cambiado todavía, fue el arte de cantar, bien es verdad que Rossini, y con Rossini el público de su época, sólo les exigían tres cosas para cantar bien: voz, voz y voz, en tanto que las exigencias y las aspiraciones del teatro musical contemporáneo reclaman voz, sí, pero, además, que el cantante moderno sepa cantar, y sepa declamar cantando. El drama lírico, esa nueva forma genérica hacia la cual tienden las aspiraciones de los músicos contemporáneos, suprimiendo el antiguo cantar de estrofas, que era el único papel a que quedaba reducido el cantante, esto es, a cantar arias, aboliendo la cancioncilla arcaica a la moda italiana y vaciada de un molde uniforme, ha creado el recitativo melódico y la declamación

musical; es lógico pensar, pues, que si la acción moderna ha de ser diferente y muy distinto, también, el estilo de canto, ya que en el drama lírico moderno, al par que se recita se declama, porque todo el drama actual es recitación y declamación, es por la sencillísima razón de que el drama lírico de hoy no es la ópera de arias de ayer, y que la música de los tiempos presentes, toda acento, toda expresión, toda verdad, no es la música de ópera de ayer. Desengañense los cantantes modernos: todos aquellos métodos y sistemas de escuelas de canto, - hablamos de los que poseen algunos rudimentos de esos sistemas y esos métodos- ; todos aquellos ejercicios para formar la voz, desarrollarla y amaestrarla; todas aquellas vocalizaciones trascendentales, que sólo cuadraron a la moda pasajera de un género de música, son completamente inútiles si no saben algo más que cantar por cantar, si no conocen la esencia de la música moderna y la declamación adecuada al drama lírico, y si no poseen aquella cultura artística por medio de la cual el cantante se asimila y adapta a sus medios todos los géneros de música. El cantar bien de hoy no es el cantar bien de un tiempo. Lo que ayer fue virtuosità hoy es vicio; lo que bastaba ayer para conmover y subyugar a un público hoy le aburre; lo que un día pudo creerse producto de la inteligencia hoy se juzga fruto de convención.

No hay cantante moderno que no sepa decirnos, mientras, allá en su camarín, antes de levantarse el telón, se da los últimos brochazos de minio, en qué punto de la obra que va a representar soltará un do, en qué otro un vibrante si bemol, en qué trozo smorzerá una frase, destruyendo, quizá, su potencia expresiva, en qué pasaje colocará uno de aquellos floreos o fermatas que el abuso consiente, o una de aquellas vocalizaciones que ponen en ridículo a la vez al cantante y al personaje que representa: todo esto lo sabe a ciencia cierta y habla de ello con lamentable aplomo; pero lo que no podrá decirnos, apostamos ciento contra uno, es qué escuela de canto conviene a la música que se dispone a ejecutar, qué relieve y eficacia dramática aplicará a tal escena, como acentuará aquella frase, como dramatizará, cantando, tal situación...

Salvo raras excepciones, y esto lo comprenderá fácilmente el buen observador, los maestros de canto no andan mejor orientados que los cantantes. Cada vez que en Italia se publica un nuevo y trascendental método de canto, toda la prensa exclama a coro: - ¿Otro? ¿Todavía otro método?

Perdería la cuenta el que tuviera empeño en tomar nota de los opúsculos, tratadillos y métodos por todo lo alto, que sólo de dos años a esta parte han aparecido en Italia, dedicados, con la mayor buena fe del mundo, a descifrar esa terrible incógnita del arte del

canto, a ahondar en ese pozo sin fondo, verdadera obsesión de todos los maestros especialistas. En un periódico de gran circulación les llamaba a esos especialistas, no ha mucho, un insigne musicógrafo italiano, visionarios e ilusos, porque, al parecer, han echado en olvido "aquel tratado áureo" - copio sus mismas palabras- "el único reconocido excelente, clásico, por nadie superado, el del famoso Manuel García, hijo", ilustre gloria de nuestra nación, nacido en Madrid. Cada maestro especialista tiene su sistema, su librito, como se dice vulgarmente, y allí es de ver como andan barajados la anatomía del órgano vocal, según las últimas especulaciones de sir Morell'Mackensie, el timbre, los registros, las fuentes de resonancia, los colores, los fiati, la agilidad y la pronunciación, haciendo cada nuevo tratadista hincapié sobre la elección de un buen maestro, que es lo que importa probar, "como si todas estas cosas y otras mejores" - exclama el citado musicógrafo- "no hubieran ya sido dichas y bien dichas por Mancini", uno de los mejores tratadistas actuales, a cuyo obra remite a quienes quieran saber, desde el alfa hasta la omega, qué cosa sea el canto, y deseen prepararse para emprender, con éxito, el estudio del substancioso tratado de Manuel García. Sobre el gran arte de modular la voz, aplicado a los varios géneros de música vocal; sobre las vastas y profundas verdades demostrativas de la técnica esencial del canto, que es verdadero horizonte cerrado para los especialistas trashumantes, nada se dice en tales obras; falta lo principal, el estudio del arte renovado, y las relaciones del canto con ese arte y sus obras maestras. Los gramáticos nacieron para comentar y analizar las bellezas de las obras del ingenio humano; hagan los maestros de canto lo que los gramáticos: funden sus sistemas sobre el conocimiento de las obras maestras de la música y enseñen, que ya es hora de ello, enseñen algo que no sea completamente inútil a los que saben e insuficiente a los que todo lo ignoran.

"Torniamo a cantare" (decía, dando este expresivo título a un substancioso folleto dedicado a esta materia, un distinguido profesor italiano), "torniamo a cantare", en bien del arte del canto y en honor del nombre artístico de los modernos cantantes. Reanuden los artistas italianos aquella olvidada y gloriosa tradición del arte del canto que ya en 1606 ilustraron Carissimi y en 1700 Rognomi, Banchieri y el incomparable Tosi, predecesores de las célebres escuelas de Durante, Porpora, Leo, Pergolesi, Vinci, Jomelli, que las intemperancias vocales de la época rossiniana han conducido al estado de desprestigio y decaimiento en que en la actualidad se hallan.

El canto ideal de un día, modificándose, se ha transformado en la declamación cantada actual. Modifiquen en este sentido los maestros de canto sus sistemas y los cantantes su manera de

cantar, y podrá ser, será, sin duda, si hoy no lo es, una verdad como un templo el "torniamo a cantare" (Enero, 1892)

## EL "LEITMOTIVE" DEL PORVENIR

El año mismo en que Austria perdía a Mozart, vió a luz el poeta digno de celebrar su genio, el que halló el secreto de la íntima correspondencia que existe entre el alma de Mozart y la de su país. Este poeta se llamaba Grillparzer. Para este poeta apologista, como no hubo otro, de Mozart, el fondo y como la esencia misma de la música consiste en lo que él llama "la bella sensualidad", aquella delectación que una serie de sonidos, un bello sonido, aunque sólo sea uno, procura al oído". Creía el poeta que en el sonido hay, además de un signo, algo que existe por sí mismo. Ningún maestro como Mozart - según entendía el poeta austríaco- ha dado satisfacción a los goces puros de ese sensualismo superior, porque Mozart es el creador de las formas sonoras, no solamente la más exquisitas, y bajo cierto aspecto las más desinteresadas y las más libres, sino de toda sujeción, por lo menos de toda servidumbre extra- musical.

Con estas ideas en la mente, que Grillparzer diluyó en diversos escritos, no es de extrañar que escribiese algo especial sobre el poder y la belleza específica del sonido, y que éste fuese el tema de su hermosa novelita musical, "El músico pobre", cuyo asunto quiero narrar hoy a mis lectores.

Fue a buscar a su héroe entre aquella muchedumbre endomingada que las tardes de los días festivos toma por asalto el Prater de Viena, desparramándose por las poéticas orillas del Danubio y los bosquecillos linderos en su afán de solazarse, de sentirse libre, de echar una cana al aire. Allí estaba el pobre héroe del montón, un hombrecillo de setenta años, más que menos, calvo y barbudo, enfundado en un cumplido levitón deshilachado, pero pulcro de manchas, gastado tanto por el cepillo como por la acción del tiempo. Con aire bonachón y sonriente, tañía un miserable violín, más raído, todavía, por el uso que su levitón. El sombrero no le utilizaba para cubrir su calva, y a fe que lo necesitaba, sino para colocarlo a su lado y en el suelo a guisa de limosnero. Mientras tocaba, sus espaldas y todo su pobre cuerpo encorvado marcaban el compás. Temblábanle los labios, y sus ojos no se apartaban del cuaderno de música colocado en frente sobre un ligero atril. Los paseantes transitaban por su lado indiferentes, compasivos algunos, sonriéndose burlescamente otros, pero nadie echaba una miserable moneda en el sombrero. Cuando el pobre viejo descansaba un momento,

como quien sale de un sueño, se ponía a contemplar el cielo, y cuando caía la tarde cubría su calva con el sombrero, siempre vacío, colocaba el violín, el atrilejo y el cuaderno debajo del brazo, y se alejaba con paso vacilante y tembloroso.

Grillparzer le siguió, y a poco formó corro con unos muchachos que le pedían al viejecillo unos vales. Toca que tocarás vales, y el sombrero, colocado, como siempre, en el suelo, hubiera permanecido vacío a no ser las dos piezas blancas que arrojó el poeta. Agradecido el buen hombre murmuró un "Dios se lo pague" y: - "Ya ve usted" - dijo- "que yo no soy un nocherniego... Para no andar en desórdenes, hay que metodizar la vida, y como toda profesión es noble, yo metodizo la mía dividiendo el día en tres partes; sí, señor: por la mañana estudio las obras de los maestros, muchas de las cuales he copiado yo mismo; ¡si viera usted con qué amor!... Después de mediodía, salgo... Toco en las calles, en los paseos, en los zaguanes de las casas, todo lo mejor que he aprendido... ¿No es justo que yo haga todo el bien que pueda a los que me dan de qué vivir?... Pero la noche es para mí, para mí solo, y para Dios bondadoso... La noche no salgo de mi habitación, y solo, para mí solo, toco todo lo que me pasa por la cabeza. Los sabios creo que llaman a esto, según me han dicho, improvisar, y yo improviso, señor".

El poeta fue a visitar a su músico en su propia habitación, que no merecía el nombre de tal la miserable barraca de los suburbios que guarecía su cuerpo endeble. Le contó su historia. Hablóle el viejecito de su nacimiento, superior a su destino; de su infancia tímida; de su afición a la música, que no fue contrariada, pero tampoco estimulada; de sus estudios de colegial de espíritu apocado, más apocado todavía, por la severidad paternal. Así fue creciendo, contrariado siempre y mediocre en todo, hasta que hubo de abandonar la música para desempeñar un modesto empleo. Pero un día sonó debajo de su ventana el canto de una voz femenina. Parecióle que la música le solicitaba, despertándose como de un sueño tenaz. descolgó su violín, olvidado hacía mucho tiempo, y cuando puso los dedos sobre las cuerdas, "sintió como si Dios le pusiese los dedos sobre su alma".

Cantora y canción entraron ambas en su vida, y para siempre. La cantora era la hija de un tendero de la vecindad y se llamaba Bárbara. Se quisieron, pero se interpuso, como siempre, la severidad paternal. Alejáronle de la cantora callejera, pero no pudieron hacer que se borrara su imagen y su canción, que quedaron grabadas en su memoria. Murió su padre dejándole una modesta herencia. Corrió en seguida al tenducho en que Bárbara seguía cantando siempre como una golondrina. Entre canción y canción hablaron de matrimonio, y de poner una tienda de modas. Fue a recoger su herencia, más ¡ay! aquella misma mañana se

largó con la música a otra parte el infame depositario. - "Que Dios sea contigo, Jacob, y por toda la eternidad... Amén". Así habló, no sin pena, la buena cantora, que obligada a abandonar el barrio y la ciudad, casóse, a poco, con un matarife.

Sin recursos, el pobre joven acudió a la música, a su música para ganarse la vida, primero en los salones, y después, siempre bajando, en las casas particulares; cansadas las gentes de él y de su violín tristón, bajando y bajando siempre, fue a parar a la calle, donde "gracias a Dios bondadoso" - decía el modesto y honrado músico- "nunca me han faltado un mendrugo de pan, ni la alegría, ni el amor a la música".

Bárbara, andando el tiempo, volvió a Viena con su marido. Abrieron una carnicería en una de las calles de los barrios bajos. Tenían dos hijos. - "El mayor se llama Jacob, como yo. Soy su profesor de violín, señor. No tiene mucho talento, pero la canción de Bárbara, que yo le he enseñado, va mejor de día en día; y cuando la estamos estudiando, alguna vez viene su madre, y la canta al son del violín. Una delicia, ¡oh, mi buen señor! Ha cambiado un poco. Ha echado carnes, y ya no se dedica a la música, aunque no ha perdido la voz, tan bonita hoy como siempre."

Y el buen viejecillo, sin acordarse de su interlocutor, cogió el violín, y se puso a tocar aquella canción: era el leitmotive de su vida. Grillparzer le escuchó con piadosa atención, se levantó, dejó un puñado de monedas sobre una mesa, y tomó la puerta, mientras el pobre músico seguía tocando su canción.

El poeta quiso ver, algunos años más tarde, a su músico. Una inundación había causado grandes desastres en los barrios bajos. Contáronle las gentes, que al salvar del peligro de ver ahogados a los hijos de Bárbara, el pobre hombre murió de una pulmonía. Grillparzer quiso poseer alguna memoria de su viejo músico. Fue a la tienda del carnicero, y al rogar a Bárbara que le vendiese el violín, ésta, que lo guardaba piadosamente colgado al lado de un espejo y de un crucifijo: - "¿Para qué necesitamos nosotros un puñado de ducados?" - exclamó:- "El violín es de nuestro Jacob". Dijo, y con ternura, limpiándole y contemplándole con verdadera tristeza, lo encerró bruscamente en un cajón, mientras se desprendían por sus mejillas dos lágrimas, que hicieron brotar la piedad y los recuerdos.

Hay en este cuento algo más que un cuento. Hay algo, que más que al orden literario toca al estético; algo, en fin, nuevo sobre la misma teoría del leitmotive. Ya diré en que consiste ese algo. El modesto tañedor de violín no es solo un personaje, es un intérprete que expresa las ideas y el sentimiento de Grillparzer músico, y este sentimiento es el amor, la adoración de la música pura, de la música en sí y por sí. La quería tan superior y tan libre, su música querida,

que se maravilla y hasta se indigna al pensar que hayan podido asociarse las palabras a las notas renovando así el sacrilegio de los hijos de Dios, cuando en otro tiempo se unieron a las hijas de la tierra. Por esto escogió con gran penetración a su héroe entre los instrumentistas, con preferencia a los cantantes. "No se sabía, jamás - dice- qué es lo que tocaba tan singular virtuoso... Su mecanismo no se parecía a nada de lo que entendemos por tal: sólo consistía en producir algunos acordes y, frecuentemente, ciertos intervalos, los más sencillos y los más armoniosos". Conocía, como nadie, el poder de las notas y su misterio. En casos solo sonaba una sola y única nota. Este era el leitmotive de que yo quería hablaros, el leitmotive íntimo, avasallador, el leitmotive de mañana, que consistirá, acaso, en un solo sonido, es un signo simbólico que entraña el sonido, en ese algo que existe en él por sí mismo. ¡Quién sabe si ese leitmotive de mañana existía ya en aquella sola y única nota, que sostenía larga, pura y dulcemente el viejecillo con su violín; suave, al principio, que luego hinchaba hasta la plenitud, y que reducía, después, a la tenuidad de un suspiro! ¡Quién sabe! A él, para anegarse en el goce de la música toda entera, le bastaba producir un solo sonido: él llamaba a la delicia y al encantamiento de gozar ese único sonido, improvisar. A través de la forma, o más bien por encima de ella, elevábase a la idea, al principio y al fin. "Vea usted, señor" - le decía enardecido a Grillparzer: - "todos tocan a Mozart, a Sebastian Bach: pero ¡esa maravillosa obra de Dios bondadoso nadie la toca!" Y seguía produciendo aquel sonido "obra de Dios bondadoso" y, mientras se extasiaba escuchándolo, ¿no rendía, acaso, homenaje a la esencia y a la belleza - divina ciertamente- no de tal o cual música, sino de la música misma? (Febrero, 1907)

## **IMPRESIONES DE ARTISTAS AMERICANOS**

Dos americanos, amigos míos muy estimados, realizan actualmente un viaje por Europa a fin de estudiar, pensionados por sus respectivos gobiernos, la marcha y funcionamiento interior de los más famosos Conservatorios; uno de los amigos emprende ahora por segunda vez el viaje, con objeto de mejorar el instituto que con notoria aptitud dirige en su país; y el otro para implantar en el suyo una Academia de Música en regla. Ambos son buenos músicos, músicos sólidos; ambos, en fin, aficionados a la literatura, habiendo dado de ello notorias pruebas. Que yo sepa, no se conocen. Cada uno viaja por su lado, y ambos me cuentan sus impresiones, proporcionándome agradable distracción y alguna que otra sorpresa de orden intelectual.

Llamemos C. al amigo que ha venido por segunda vez a Europa, y dirige, como he dicho, un Conservatorio que goza cierto renombre entre los países de América. C. emprendió su primer viaje por Europa con muchas ilusiones, bien reflejadas en el libro que escribió ad hoc. Aquellas primeras ilusiones no han persistido. "Respecto a Conservatorios y enseñanza musical" - me decía no ha mucho- "he experimentado grandes desengaños, porque entre la aureola de celebridad que rodea todo lo alemán, desde el punto de vista musical, me ha parecido descubrir una explosión malsana, y un afán rayano en inmoralidad. Ya le platicaré mis impresiones fundadas en hechos bien observados". Platica sus impresiones y, en efecto, acaba de decirme con toda crudeza: "La influencia de ánimo, que no me pasa, antes bien crece, es mi continua decepción en estas tierras del arte, Austria y Alemania. La decadencia surge por doquier en razón directa de los progresos generales, y el arte todo no viene siendo ya sino un ramo del comercio. Sería muy conveniente que se llamase a los Conservatorios, no Escuelas Nacionales de Música, sino Escuelas comerciales... ¡Cuánta rutina y cuánta charlatanería! ¡qué vil explotación! ¡cómo han crecido mis desencantos!... ¡Qué no diera yo por tenerlo a usted cerca, y refugiar mis tristezas en su noble cariño! Eso sí, ¡cómo ejecutan "questi barbari", cómo les llamaban los italianos de un tiempo! En Berlín disfruté bastante de la vida de arte. Salvo la frialdad alemana legendaria en las ejecuciones, el ambiente me atrajo con fuerza y me sedujo. ¡Oí tanto bueno y bello!"

Pero su puritanismo de artista honrado y sincero, se subleva ante la decadencia de los compositores actuales. "Sus apreciaciones sobre mi libro de impresiones de mi primer viaje a Europa, son exactas; hoy, en el segundo viaje que realizo, no pienso, ni escribiría lo mismo acerca de muchos autores, pero le diré, francamente, que, en mi modo de sentir y de pensar, no hacen ninguna mella en mí espíritu los modernistas con todas sus locuras, extravagancias y... desatinos. Anoche oí por primera vez la "Salomé", de Strauss, y me quedé horrorizado, aturdido y contrariado. Me pareció ser víctima de una pesadilla... ¿Es esta la música moderna? me preguntaba; ¿es este el tipo absurdo de concepción sin ideas y sin forma, que se señala como modelo? Mucho se me había ponderado la instrumentación. Realmente, es admirable desde el punto de vista técnico, aunque puramente accidental; hay en ella sonoridades inusitadas y efectos desconocidos; mucho nuevo, pero mucho extraño; murmullos, ruidos y el caos; una policromía que deslumbra y fatiga; pero ¡lo que daría uno porque tanto color y tanto matiz sirviesen para dar vida a una sola idea, a una pequeña melodía emocionante! ¡Pero nada, nada y nada! Sombras constantes en medio de pretendidos derroches de luz, y ni una sola partícula de inspiración brotada del alma! Y luego

un drama tan repugnante y nauseabundo... No: si ese ha de ser el tipo de música futura, me refugio en mis viejos clásicos, con el divino Beethoven a la cabeza, y digo, como Berlioz, non credo, no, no quiero creer. ¿Y que le diré de aquellos cantantes miserables? ¡Gritos de taberna y cervecería! Ni sé que me asombra más, si quien esa música escribió, quienes gritan o quienes la aplauden!".

Corramos un velo sobre los desencantos y tristezas de mi buen C. y salgamos al encuentro del otro viajero, a quien llamaremos U.H. Le conocí por un escrito suyo tan hondo y sesudo que me lo imaginé un hombre hecho y derecho. La fotografía me ha revelado que... me equivoqué. "Soy más viejo de lo que usted piensa; me revuveneció el pícaro fotógrafo. En cuando a ver de lejos y con tino, como dice usted, ¿cómo no he de ver si me valgo para ello de los lentes muy cristalinos, que... mis maestros me han proporcionado? Fíjese en que no hago sino dejar germinar en mí la semilla de los videntes, y en que es más que todo un trabajo de asimilación el que efectúo, y no un descubrimiento propio". Descubrimiento real y verdadero era para mí contemplar como U.H. avivaba "su fuego interior", cuando no escribía, diciendo, que "repercutirá en provecho del desarrollo musical de mi país". De ciertos desapegos causados por la incultura, hablaba en estos términos: "Y si así sucede, y debe suceder, en países de efectivo progreso musical, ¿qué diremos de los países que, como España, han perdido su noble tradición, y se encuentran, hoy por hoy, en un estado casi primitivo de arte? No desmayemos, que la obra es ya apreciada de quienes la conocen, y son capaces de comprenderla... Pero volviendo a España, están ustedes ahora en un período de decadencia; nosotros, los sudamericanos, estamos en uno de formación. Ustedes no tienen sino despertarse del sueño largo que han padecido y haciendo patente su fuerza atrofiada por medio del estimulante más activo, la tradición, producir de nuevo, hablarle otra vez al mundo. Nosotros no tenemos tradición, debemos hacernos un arte asimilando el ajeno, asimilación difícil y peligrosa, que puede degenerar en imitación servil.

"Pero tenemos un recurso a que acudir: el declarar nuestra la tradición de ustedes. En efecto ¿no somos hijos de ustedes, e hijos reconocidos? A mi ver, esa sería la única salvación para la América latina, para ese gran continente que habla la lengua misma que ustedes, y lleva con honra la sangre y el sello del noble genio español. Si como le dije, voy a encargarme de la dirección e implantación del Conservatorio de..., mi primer esfuerzo será el de hacer conocer los clásicos españoles. Luego daré el salto hasta los compositores de hoy para hacer ver a los discípulos y al público, que aun existe el genio de la Madre Patria, y que podemos seguirlo. Por esto quiero estudiar, todavía más a fondo, esa magna obra, así en lo viejo como

en lo nuevo, del genio español e imponerla en mi país a mi regreso, que ya no será muy tarde. Yo creo que el modo para despertar el entusiasmo de la juventud musical en mi tierra, sería, precisamente, el mostrarles algún producto, no extranjero, de otra raza, de otra sangre, sino de un creador de nuestro mismo origen. Hacerles ver que fuera de la zarzuela hay en España otras manifestaciones de arte, y que no es, por lo tanto, imposible que algún día resulte de entre nosotros también algo genial. Haciéndoles conocer el arte noble español de ahora, y ese arte divino de los compositores del siglo de oro, que de cada día admiro más y más, no quedará pretexto para seguir amando la corruptela del mal gusto zarzuelesco; la echaremos a la calle, y abrazaremos el arte puro español. Me pregunta usted sobre lo que he visto y oído en mis viajes por Austria, Alemania, Francia e Italia; me pide, también, le hable sobre mis estudios, y a ello voy..."

Y para no desflorar lo dicho con inútiles comentarios, aquí pongo punto. (Febrero, 1909)

## **WAGNERIANA**

Tanto es lo que se ha escrito sobre Wagner, que resulta difícilísimo, si no imposible, decir algo original. El nuevo y último libro, intitulado, sencillamente, "Wagner", escrito y publicado por Enrique Lichtenberger (\*), se recomienda, sin embargo, precisamente, por la ventaja de decir cosas nuevas e imparciales, condensando detalles biográficos y críticos que ponen de relieve, en todos aspectos, la figura del gran maestro de Leipzig. Los anteriores trabajos del mismo autor, "Richard Wagner poeta y pensador", la "Filosofía de Nietzsche" y, notoriamente, el "Enrique Heine", que tanto llamaron la atención del público culto, eran garantía firme del éxito destinado a obtener el libro que trato de señalar a la atención de los aficionados a este género de estudios. Doscientas cincuenta páginas, ilustradas de citas, le bastan a su afortunado autor para escribir, en un volumen, relativamente restringido, la más completa biografía de Wagner, estudiando a la par de su vida y las etapas de formación artística, al poeta, al dramaturgo, al reformador del teatro y campeón de un arte nacional alemán, al filósofo y al músico, avalorado el estudio por el análisis y la penetración de un genio tan prodigioso como complejo. Cierran el libro una sobria y pujante conclusión, y un condensado balance del wagnerismo, que caracterizan perfectamente la evolución realizada, y los destinados trazados al arte moderno. Aunque tenemos de profanar las páginas de tan bello libro, no resisto al deseo de extractar algunas citas y opiniones que, a pesar de todo, no dejarán de tener su significación.

Sabido es que la vocación de Wagner se decidió a los quince años, después de oír las sinfonías de Beethoven y, especialmente, el "Egmont". "Súbitamente tuvo la intuición de lo que significaba la pujanza expresiva del lenguaje musical. Tanto es así, que decidió, en seguida, estudiar a fondo a la música, no con la intención - nótese bien- de expresar en la lengua de los sonidos sus emociones íntimas, sino porque comprendió que existía allí un "instrumento" incomparable para comunicar al drama el calor de vida". Entrégase en cuerpo y alma al estudio, mal avenido con las pedanterías de la enseñanza. Conquista a la larga la deseada independencia y, al fin, "poseyendo a fondo las reglas de su arte, se siente, por esto mismo, libre de su tiranía".

Llega "Rienzi" (Dresde, 1842). "El público no comprende el sentido de la obra; hállase" - según un espectador de la época- "en presencia de un caos de sonidos y de un mar de armonía, ante los cuales el oyente queda aterrado de estupor y asombro, más que convencido". Pero el público persevera, confusamente, creyendo que hay allí algo original y nuevo "y manifiesta al joven y osado artista su estima y confianza sin reservas".

Estalla el movimiento político de 1848. Ocupa contrariado su sitial de director de orquesta del teatro de Dresde; el arte es cosa distinta de los negocios mal llamados artísticos, siéntese descorazonado, y la muerte de su madre le inspira no se adivina que extrañas ideas de suicidio. "En tales circunstancias de espíritu se halla Wagner cuando estalla en París la revolución de febrero, que repercute en seguida en Alemania y, particularmente, en Sajonia, tomando caracteres de conflagración general".

Sin vacilar un momento, Wagner engrosó las filas de los revolucionarios. No simpatiza con los partidos políticos que aspiran al poder; no es socialista, y juzga que el comunismo "es la más ridícula de todas las doctrinas". Tampoco siente inclinación por la república, "porque quiere a la cabeza del pueblo un rey fuerte y poderoso, que encarne en su persona la voluntad libre de la nación". Tampoco es liberal: "no quiere que el rey sufra la influencia exclusiva de un bando aristocrático, ni tampoco que el poder real se someta a las limitaciones cicateras de una asamblea parlamentaria". Y, sin embargo, indiferente a las aspiraciones políticas o económicas de la democracia sajona, se mezcla en la contienda por puro idealismo artístico y humanitario.

Paso por alto los comentarios que le sugieren al autor las páginas inspiradas a Nietzsche por el creador del "Anillo", y el fundador del teatro de Bayreuth, escritas, por supuesto, con anterioridad a las heridas de despecho que recibiera el famoso y desgraciado filósofo.

"Bayreuth, según el mismo Wagner, era un símbolo nacional porque significaría el triunfo del

alma alemana (espíritu de objetividad, abnegación y probidad) sobre el alma welsche (latina), (espíritu de búsqueda del efecto y de la gloria vana), y sobre el alma judía (la búsqueda, a todo trance, de la ganancia). Símbolo universal y, en cierto modo metafísico, porque proclamaría la victoria del ideal artístico y religioso sobre el espíritu capitalista y el materialismo utilitario". Pero desde el momento en que se abrieron en Bayreuth las puertas del teatro Wagner, "el templo del Arte se convertía en un teatro cualquiera en que podía entrar todo el mundo, como en los demás teatros de ópera, tanteándose el bolsillo". Combate la opinión de los que sólo han visto en el teatro modelo una manifestación del desmesurado orgullo de su creador, aunque no pueda ponerse en duda que "Wagner, erigiendo el templo de Bayreuth, ha fundado, de hecho, una especie de conservatorio de su obra, trabajando, a la par, por su propia creación".

Sobre la obra de Wagner, dice el autor: "Músico- poeta, aparece como el creador del drama comunista, de la obra de arte integral en la que se engloban, en vasta síntesis orgánica, las artes egoísticamente desasociadas o desastrosamente superpuestas en la época moderna". En hecho de leyendas, reducidas a dramas, Wagner, bien se ha repetido, no es un innovador. El romanticismo había ya penetrado en esa, que puede llamarse, su vía predilecta; por lo tanto, Wagner no creó el nuevo tipo dramático; supo hallar la forma más perfecta del deseado ideal poético, "sólo bosquejado antes de su época por una generación de artistas".

Escribe el glosador largas y substanciosas páginas sobre la colaboración del poeta con el músico, y halla que el "Buque fantasma" señala un progreso decisivo en la técnica del maestro. No pretende fallar el problema acerca de los orígenes del Leitmotiv, "empleado antes de Wagner en óperas y en composiciones sinfónicas; el procedimiento de la reminiscencia es uno de los principios plásticos fundamentales de toda música moderna, y Wagner no ha pretendido inventar una técnica absolutamente nueva".

Sigue un capítulo sobre el drama wagneriano, resumen substancioso de todos los escritos del maestro sobre sus propias teorías. Su lectura será beneficiosa para los mismos compositores de música teatral que, todavía, no se han enterado. Las observaciones del autor acerca de las últimas obras del maestro, son un espléndido modelo de crítica sagaz y profunda, y de argumentación, que no tiene, como habitualmente sucede, pizca de fantástica. A punto de terminar, indaga el autor la influencia real que ha tenido el wagnerismo en el arte moderno, y toma nota de las manifestaciones hostiles o de desconfianza contra Wagner, manifestadas en nuestros tiempos. Piensa, y está en lo justo, que no hay necesidad de

renegar con sacrílego furor del culto a Wagner para investigar rectamente hasta qué punto sean sus teorías legítimas y saludables. Entiende, en suma, que no es paradójico pronosticar que sólo el porvenir fallará respecto a la obra wagneriana. Como pensaba él mismo de la IX Sinfonía, la creación wagneriana no puede ser "el punto culminante de una forma de arte muerta, e incapaz de reflorar". (Octubre 1909)

(\*) Henri Lichtenberger escribió dos libros sobre Wagner, uno titulado "Richard Wagner Poète et Penseur" y que en la edición que tenemos - que es la quinta- , figura como fecha de edición 1911 y otro, titulado simplemente "Wagner" y menos ambicioso. El primero tiene más de 500 páginas y el segundo algo menos de la mitad. El presente artículo se refiere a este segundo libro, menos interesante que el primero y del que existen dos ediciones y traducciones españolas. Una traducida por el wagneriano valenciano Eduardo L. Chavarri y editada en Valencia y la otra traducida por Pedro F. Labrousse en Buenos Aires en 1942. En la edición española no figura fecha. La Associació Wagneriana preparó una edición de la obra más extensa de Lichtenberger cuya traducción llegó a realizarse pero no se editó. Parece ser que dicha traducción, obra de Geroni Zanne, se ha perdido.