

Modesto Mussorgsky y su "Boris Godunof"

Boceto histórico-
artístico por Ad. S.

La música en Rusia. - El grupo nacionalista. - La época actual. - Modesto Mussorgsky. - Su vida y su arte. - "Boris Godunof". :-: :-: :-:

1(47)

Antonio Matamala, editor. Plaza de Isabel II, 2. Madrid, 1922.

Modesto Mussorgsky
y su obra

de su obra

LA MÚSICA EN RUSIA

por el autor



BIBLIOTECA UNIVERSITARIA
LAS PALMAS DE GRAN CANARIA
N.º Documento 500013
N.º Copia 862860

Esta obra es propiedad de su autor.
Queda hecho el depósito que marca la ley.

Modesto Mussorgsky
y su "Boris Godunof"

Boceto histórico-
crítico por Ad. S.

La música en Rusia.—El grupo nacionalista.—La época actual.—Modesto Mussorgsky.—Su vida y su arte.—"Boris Godunof"

Madrid, 1926. J. Amado. impresor. Pasaje de la Alhambra, 1.



MODESTO MUSSORGSKY
(De un retrato de Repín)

LA MUSICA EN RUSIA

BOCETO DE HISTORIA

El triunfo de la música rusa en nuestros conciertos sinfónicos ha sido, en los últimos años, uno de los hechos más señalados en nuestra vida musical y en él han intervenido por igual las personas más habituadas y competentes y el público más espontáneo e ingenuo. La brillantez orquestal de esa música, su belleza melódica fundada en temas de origen popular cuyas inflexiones orientales hacen, a veces, que se aproximen curiosamente a algunos tipos de música española; la franqueza y claridad de sus ritmos, son razones que hacen comprender ese éxito, y a las que hay que añadir el efecto de novedad, fresca y luminosa, que la música rusa producía en un público que empezaba a sentir cansancio por la falta de renovación de que adolecía el repertorio contemporáneo procedente del resto de Europa.

Se sabe hasta qué punto el «nacionalismo» ruso y bohemio influyó en las costumbres de los compositores del resto de Europa, incluso en España, donde tenía los más altos antecedentes en nuestra música polifónica profana y en las bellas composiciones de nuestros vihuelistas clásicos; tendencia, por otra parte, que fué preconizada por el tratadista Eximeno al decir que el arte de cada pueblo debía

LA MÚSICA EN RUSIA

estar basado en su música popular. Como en Rusia y en Bohemia, las escuelas «nacionalistas» significaban una reacción contra la música «oficial», importada de otros países y dominante en los teatros y escuelas oficiales y, al mismo tiempo, era la revancha del espíritu popular contra el arte ficticio y anquilosado de profesionales pedantes y del hieratismo académico.

Es natural que si la música sinfónica revelaba ya ese criterio de los músicos jóvenes, éste, tuviera su más amplia manifestación en la ópera. La «ópera nacional» fué, en efecto, en Rusia como en Bohemia, el campo más favorable para que canciones, leyendas y costumbres populares pudieran alcanzar su mayor expansión y produjeran su efecto más intenso.

Ideas políticas y tendencias de diversa índole intervinieron de un modo muy directo en la confección de esas óperas, hasta el punto de que si conseguían dotarlas de una eficacia intensísima como instrumento de propaganda, las hacían, en cambio, perder interés para un público extranjero a quien tales ideales, fuera de la música, eran indiferentes. Esto explica, en parte, por qué las óperas rusas o bohemias no han invadido el resto de Europa con la facilidad con que lo hizo la música de conciertos, y, a ello se añaden las dificultades materiales de interpretación, por exigir cantantes «sui-generis», coros excelentes, gran aparato escénico, etc. Muy pocas han sido las obras traducidas del original ruso que actualmente ven las luces escénicas en los principales teatros europeos. De ellas, las más significativas por su tendencia, estilo y belleza es «Boris Godunov», de Mussorgsky; «El Príncipe Igor», de Borodin; «La Psikóvitana», «La Princesa de nieve» y alguna otra de Rimsky Korsakof, trozos de las cuales han sido presentados en nuestros escenarios por las compañías rusas de bailes, que fueron también, hace años compañías de ópera.

Al ponerse en escena por primera vez entre nosotros alguna de las más importantes de esas obras hemos creído que sería de interés para el auditorio general conocer al-

BOCETO DE HISTORIA

gunos datos sobre la historia de la música rusa y la vida y las ideas de sus músicos más eminentes. Esto es lo que nos hemos propuesto en el folleto presente.



La actual escuela rusa, dice un escritor notable en un libro excelente, no tiene parecido con ninguna otra ni por su historia ni por su carácter. Ha nacido casi súbitamente, por generación espontánea, en pleno siglo XIX, después de una elaboración de la que, en rigor, pueden encontrarse huellas, pero cuyos frutos aparecieron todos simultáneamente.

Tal manifestación del genio musical ruso, floreciente y perfecta aparece, sobre todo en la admirable agrupación, que se conoce por el sobrenombre de Los Cinco de San Petersburgo (a causa de los cinco compositores que la integran), y de los que en seguida hablaremos detenidamente; pero quienes al tratar la canción popular, la fuente primordial de todas sus inspiraciones, apenas hicieron más que proseguir una tendencia ya señalada en su país, y que ligeramente procuraremos esbozar.

Antes que «Los Cinco», un genio de primer orden, Glinka, había manifestado en sus obras la tendencia de hacer un arte nacional mediante el empleo sistemático de los cantos del pueblo, conjuntamente con los libretos basados en las tradiciones del país. «No podría exagerarse la misión artística de Glinka», dice el historiador Soubies; él fué quien respondió plenamente a una aspiración nacional que hasta entonces apenas había obtenido más que parciales satisfacciones. Si remontamos algunos años más para explicarlas, veremos cómo en pleno reinado de Catalina II vivían, en completo éxito artistas alemanes, italianos y

LA MÚSICA EN RUSIA

franceses, mientras que los nacionales apenas hacían otra cosa que seguir sus brillantes huellas.

Merece, sin embargo, citarse a Fomin (1741-1800) como el primero que haya tomado los asuntos populares para sus óperas.

Fuera de Fomin, no encontramos más nombres dignos de mención que los de Beresowsky (1745-1777) y Bortniansky (1751-1825), cuyos principales méritos radican, sin embargo, en sus composiciones sagradas. Beresowsky fué discípulo del P. Martini, en Italia, y Bortniansky, de Baldassarre Galuppi, en una época en que el español Vicente Martín y Soler triunfaba en San Petersburgo con sus óperas italianas. En el reinado de Pablo I, que sucedió a la gran Emperatriz, el esplendor musical decae. Algunas tentativas de ópera nacional tuvieron escaso éxito. Fué preciso esperar la llegada de Alejandro I para ver resurgir el movimiento artístico. El nacionalismo prospera entonces, encontrando algunas óperas de estas tendencias, escritas por autores italianos que intentaban inútilmente darlas la expresión y colorido peculiar al arte ruso.

Los acontecimientos guerreros de 1812 provocaron una gran excitación en el espíritu ruso, que se tradujo artísticamente, por la confirmación de las tendencias nacionalistas, cuyo principal mantenedor fué Verlovsky, personalidad que merece ser considerada con interés antes de la llegada de Glinka, cuyas obras marcan un capítulo definitivo en la historia del arte ruso.

GLINKA

Miguel Ivanovitch Glinka, a quien Liszt llamaba el «patriarca profeta» de la música rusa, nació en las posesiones de su familia en la provincia de Smolensko, en el año 1803.

Precoz en sus aptitudes musicales, hubo de abandonar, sin embargo, estos estudios hasta bastante entrado en años, dedicándose en su juventud al estudio de las ciencias y

BOCETO DE HISTORIA

las letras, caso frecuentemente repetido en la historia de los compositores rusos, como ya veremos, y a lo que puede atribuirse en parte la amplitud y liberalidad de sus miras artísticas. Su residencia en Italia por el año de 1828 y su amistad con Donizzetti y Bellini volvió a despertar sus aficiones musicales, yendo a Berlín a completar sus estudios. Vuelto a Rusia, se afianzó en él la idea de un arte basado en el espíritu popular y encontrando un «dibretto» conveniente, se puso a trabajar en la composición de «Ivan Sousanine o La vida por el Zar», ópera estrenada en 1836 con un formidable éxito. Produjose entonces una reacción de los aristócratas contra la música popular, a la que ya denominaban «música de cocheros»; pero espíritus más clarividentes supieron ver en esta ópera lo que realmente era: un jalón de singular importancia en la historia del arte ruso. Otra ópera que siguió a «Ivan», titulada «Russlan y Liudmilla», obtuvo menos éxito al ser representada en 1842. En ella empleaba Glinka temas del oriente ruso, melodías persas y ritmos genuinos de posesiones rusas del Turkestán; cantos de cuyo color y fuerza nos dan idea actualmente algunas composiciones de Rimsky-Korsakoff. El poco éxito de «Russlan» fué un gran disgusto para Glinka, que emprendió, para distraerse, prolongados viajes por Francia y España (1844). En París conoció a Berlioz, a quien llamaba «el primer compositor de su época», y quien, a su vez, habló en el «Journal des Debats», en tonos encomiásticos, del compositor ruso.

Debidas a la influencia de Berlioz son algunas obras cuyos elementos acababa de recoger en España: tales son su «Jota aragonesa» y «Una noche en Madrid», además de otras excelentes, con temas de su país; refiriéndose a alguna de las cuales dice Tschaiakowsky que hay trozos dignos de Beethoven.

En España dedicó mucho tiempo al estudio y colección de canciones populares. Parece ser que pasó una temporada larga en Valladolid recogiendo canciones castellanas, habiéndose hecho muy popular en aquella ciudad donde era un-

LA MÚSICA EN RUSIA

versalmente conocido por «Don Migueb», título que le agradaba en extremo. Más tarde pasó a Granada, en donde pasaba horas enteras oyendo al famoso guitarrista Francisco Rodríguez, «el Murciano», improvisar infinitas variaciones sobre la rondeña, fandango, polos, cañas, soleares y demás típicas variedades del más puro «cante jondo». Algunas veces, Glinka, que era un excelente improvisador, acompañaba al piano al castizo guitarrista.

Entre las canciones españolas que se llevó consigo a Rusia hay algunas asturianas y de otras regiones que han sido utilizadas por Balakiref y Rimsky Korsakof para composiciones basadas en el ambiente español.

Durante los años siguientes a su estancia en nuestra Patria, Glinka se dedicó a la música de iglesia, descubriendo entonces que la armonización de las melodías populares estaba basada en la de los modos eclesiásticos, para cuyo detenido estudio resolvió volver a Berlín, empresa que su muerte (ocurrida en 1857) debió cortar.

DARGOMIJSKY

Después de Glinka, se encuentra a Dutch, cuya importancia en el arte nacionalista es escasa, y la interesante figura de Serow que es fundamentalmente teórica y crítica; pero dejó escritas tres óperas, en la que se puede sentir la influencia de Wagner, a pesar de la antipatía de Serow por el gran alemán.

Mucho más importante es la figura de Dargomysky, nacido en 1813, el autor que posteriormente a Glinka había de tener una influencia más determinante.

La historia de su vida es una interesante serie de extraños, raros episodios. Hasta la edad de cinco años se le creyó mudo; sólo a esa edad rompió a hablar, pero conservó siempre el hábito del silencio y un carácter huraño, aunque sensible.

Aconsejado por Glinka, dirigió sus tendencias por los

BOCETO DE HISTORIA

caminos del arte nacional, desviándose de las que anteriormente había manifestado, escribiendo entonces la «Rous-salka», en la que obtuvo un éxito señaladísimo. Su obra más importante es «El convidado de piedra», leyenda tantas veces tratada en el teatro, y cuyo origen es bien conocido. Mencionemos de paso que en esta obra empieza a aparecer, conscientemente aplicada, la escala de tonos enteros, que tanta boga había de alcanzar posteriormente en Francia. Sus obras de piano son todas de gran interés; mencionemos una muy curiosa: es una «Tarantela» para tres manos, en la que una de ellas se limita a la simple, pero obstinada repetición de una nota pedal, sobre la que se construyen interesantes armonías.

Las obras teatrales de Dargomysky se aproximan a una concepción realista de la declamación lírica, hecha fiel auxiliar del lenguaje hablado. Hemos de ver después cómo esta tendencia, una de las aspiraciones más repetidas en la historia de la ópera, se halla genialmente reproducida y proseguida en Mussorgsky.

TSCHAIKOWSKY

Antes de llegar al grupo de los «cinco» será preferible delinear otra personalidad, acaso la más conocida y celebrada en toda Europa antes de conocer a esos autores y que, si ignorado entre nosotros como compositor de óperas, el éxito de muchas de sus obras de concierto las ha hecho entre nosotros casi populares, razón por la que podremos pasar con más rapidez de lo que merece su importancia. Nos referimos a Pedro Ilitch Tschaikowsky, cuyas producciones, muy discutidas en su época, revelan un talento evidente, aunque, según algunos comentaristas, denotan también un cierto énfasis y un romanticismo algo trasnochado que disfraza mal su falta de gusto, de sentido artístico y de originalidad. Mientras que la tendencia nacionalista predominaba en sus compatriotas, Tschaikowsky seguía

LA MÚSICA EN RUSIA

los caminos de la «música pura», término sujeto a harta controversia; caminos, es cierto, por donde marcharon los grandes clásicos, pero por la cual razón talentos más modestos como el de Tschaikowsky tuvieron que contentarse con ambicionarla, sin llegar a darle alcance. Por tales circunstancias es por lo que es Tschaikowsky inferior a los demás rusos: sea a los continuadores de Glinka, sea a los de Dargomysky, los cuales siguieron todos un ideal más modesto, pero más definido y en el que supieron hallar obras maestras.

Precozmente dotado para el arte, no emprendió seriamente su estudio hasta 1863, época en la que abandonó su puesto en el ministerio de Justicia para recibir las lecciones de Zarembo y Antón Rubinstein en el Conservatorio, en donde, pasados algunos años, había de desempeñar él mismo un alto puesto.

LOS CINCO

La vida de Tschaikowsky está llena de rarezas y extravagancias, a las que es preciso atribuir su antipatía por sus radicales contemporáneos «Los Cinco de San Petersburgo», de quienes hemos procurado reseñar su abotengo histórico; añadamos ahora que sus lazos de unión con sus antepasados en el arte son sola y exclusivamente, en algunos, el amor a la verdad expresiva, el realismo de alto concepto (exento de las trifuculencias del verismo que ha surgido recientemente en Italia), y en todos el amor a la canción popular, a la melodía y al ritmo de las danzas campesinas.

Componían el grupo un doctor en Ciencias, Mily Balakireff, quien tantas veces será preciso aludir; un ingeniero, César Cui; un príncipe médico y químico, Alejandro Borodín; un oficial de Marina, Rimsky-Korsakoff, y un oficial del Ejército, Modesto Mussorgsky.

Todos ellos fueron, pues, músicos «a posteriori», y aun-

BOCETO DE HISTORIA

que algunos o entre ellos mostrasen desde su infancia precoces disposiciones para la música, fueron al arte musical no llevados por una enseñanza que se les imbuyera desde niños, forzando su vocación y torciendo tal vez sus verdaderas inclinaciones para el único resultado de obtener músicos mediocres, privados de iniciativas; fueron los cinco compañeros gentes de alta cultura, que supieron concebir una nueva modalidad artística e imprimir al arte vigor y fuerza joven.

Desprovistos de vanidad profesional, no ambicionaban las pequeñas victorias de todos los días; no les importaba figurar en los valores de cotización efímera: trabajaban por la obra que creían que habían de surgir de su colaboración, y así los vemos terminar uno, composiciones de otro, supliendo aquél las deficiencias técnicas de éste y completando el que sabía más las lagunas del que sabía menos.

No se trataba en su colaboración de que cada cual abdicase de su personalidad propia, de imponer un modelo único, un patrón concebido de una vez para todas, no; lo esencial era convenir en los principios establecidos, tenerlos en cuenta, pero escuchando cada cual la voz de su individualidad.

Partiendo de Glinka y de Dargomijsky, entre los rusos, y de Berlioz y Liszt, en el extranjero, la agrupación de los cinco no necesitaba más modelos.

Una misma libertad en la interpretación de las teorías clásicas y la misma comprensión de que es más necesario atenerse al resultado práctico inmediato que a la prescripción teórica, basada las más de las veces en vanas tradiciones, eran, a más de su creencia en las cuestiones y ritmos del pueblo, en líneas generales, los principios fundamentales sobre los que se iban a construir composiciones tan ricas de verbo, de color, de vida, las cuales habían de dejar tras de sí huella imborrable y decidida influencia en los compositores posteriores.

BALAKIREF

El verdadero fundador del grupo, el alma de la Asociación, fué Mily Balakireff (1837-1910), quien recibió lecciones de Glinka, y cuyos consejos fueron determinantes de la dirección que hubo de emprender.

Sus entusiasmos y sus dotes persuasivas, acompañados de sus grandes conocimientos musicales, hicieron bien pronto de él el centro del movimiento musical ruso. Los trabajos de la composición no pueden rivalizar en amplitud con los de su propaganda y su influencia artística. Sus composiciones, aunque excelentes, son escasas, y apenas se componen más que de siete obras orquestales, de las que una es una ópera sobre un tema español. Su obra de piano es más extensa, y se compone de «scherzos», mazurcas y piezas varias, además de una serenata española, cuyos temas le fueron proporcionados por Glinka, que los recogió en nuestra nación.

CUI

Otro de los que con Balakireff tomaron parte importante en la constitución de la pequeña sociedad, fué César Cui, hijo de un francés que, figurando entre las huestes de Napoleón, quedó herido en Rusia, donde pudo, al fin, hallar albergue en la ciudad de Viena. César Cui nació en esta ciudad en 1835, y de él dice algún autor contemporáneo que su amistad con sus camaradas y los escritos en los que ha narrado sus vidas y expuesto sus tendencias, son de más positivo mérito que su música sin lirismo.

Las tendencias nacionalistas del grupo se encuentran muy atenuadas en Cui, que prefirió para sus obras teatrales asuntos tomados de novelas francesas de la época. Después, su deseo de refinamiento en la técnica le llevó a la

BOCETO DE HISTORIA

construcción de pequeñas obras para piano, donde ese trabajo de exquisitez y rebusca de armonías nuevas está más indicado.

BORODIN

La personalidad de Borodín (nació en Petrogrado en 1834 y era hijo ilegítimo del príncipe de Imerecia) se ha hecho familiar en España por alguna de sus obras de cámara y por su admirable boceto de orquesta «En las estepas del Asia Central». Sus sinfonías, a pesar de ser bien recibidas, no han encontrado aquí la misma acogida, a pesar de sus notabilísimas cualidades. Su obra principal, el «Príncipe Igor», está basada en las crónicas de la Edad Media rusa y da origen a páginas de brillantez y animación indescriptible. La muerte repentina de su autor, en 1887, dejó incompleta esta obra, que las manos piadosas de Glazunow y Rimsky-Korsakoff hicieron llegar a su término. El sentimiento melódico de Borodín le impulsaba a las formas definidas de la cantinela y de las antiguas divisiones de la ópera, más bien que al recitado libre, en que su compañero, Modesto Mussorgsky, ha encontrado una grandeza y una expresión sin precedentes en el arte musical. Dejemos para final esta colosal figura del arte dramático ruso, y hablemos de Rimsky Korsakoff, acaso la figura rusa más conocida y admirada entre nosotros.

RIMSKY KORSAKOF

Como todos sus compañeros, no emprendió seriamente los estudios musicales hasta después de conocer a Balakireff. De todos ellos es Rimsky quien llevó tales estudios a su extremo límite, si bien antes de profundizar en ellos compuso ya alguno de sus más bellos poemas sinfónicos, cuyos grandes éxitos le proporcionaron el nombramiento

LA MÚSICA EN RUSIA

de profesor de Composición en el Conservatorio de San Petersburgo, nombramiento que causó gran sorpresa a su favorecido, quien asegura en sus Memorias que en aquella fecha ignoraba «tòricamente» aun los principios más elementales de la técnica, valiéndose para sus trabajos de sus portentosos dones de intuición y de tanteos prácticos.

Es tal vez Rimsky el más hábil orquestador del grupo de «dos cinco», y sus numerosas obras, entre las que descuella la rutilante «Scheherezada», tienen todas el mismo sello de vigor, de riqueza de colorido, de brillantez y de animación. Ultimamente, su pariente Maximiliano Steinberg ha publicado una recopilación de sus estudios de orquestación, con profusos ejemplos de sus propias obras.

MUSSORGSKY

De intento hemos dejado para el último lugar la figura de Modesto Mussorgsky, a quien sólo se conoce en España por alguna página de orquesta y por sus deliciosas canciones y obras de piano, oídas en nuestras sociedades musicales privadas. Su figura artística está considerada por muchos críticos y comentadores como la más grande de los compositores rusos y aun como el más grande de los artistas modernos. Modesto Mussorgsky, por sus tendencias, se relaciona directamente con Dargomyzky; pero con Borodine, Balakireff y Rimsky Korsakoff apenas tiene otro lazo de unión que su amor al arte nacional. «Su lenguaje musical—dice su biógrafo Calvocoressi—tiene el mismo origen que el de ellos; pero quiere significar otras ideas y aunque no ofrece la menor traza de «orientalismo», contiene numerosos elementos populares eslavos. Su fuerza, su potencia expresiva, su libertad técnica, hacen de Mussorgsky algo excepcional y profundamente atractivo. Mussorgsky hizo sufrir a los elementos populares que incorporó a su lenguaje una profunda elaboración. No los transformó para adaptarlos a la sistematización de un arte tradicional, sino que des-

BOCETO DE HISTORIA

prendió de ellos sus fuerzas vivas, todos sus elementos expresivos, que pudieran servirle para traducir su propia sensibilidad. Su música no es jamás «música pura»: no tiene nunca por objeto la simple exteriorización de sonoridad: quiere siempre significar algo, representar alguna cosa, traducir los ritmos del lenguaje hablado o los simples movimientos de la vida. Es este un papel nuevo en el arte de los sonidos. Y se encuentra además en esta manera simplista, casi física de concebir la música, una potente repulsa contra la retórica abstracta y formalista, superficial, vanamente redundante.»

Mussorgsky, que a los tres años era notable por sus condiciones de pianista, no estudió la música hasta después de haber seguido la carrera militar, una vez en amistad con Cui y con Dargomijsky. Al abandonar el ejército, su vida fué una serie de privaciones y de miserias, en las que solamente se vió ayudado por sus amigos y compañeros.

Su inclinación poderosa y decidida eran las obras vocales y el teatro; y qué grado de verdad alcanzó en declamación, qué fuerza expresiva, solamente el conocimiento de su obra pueda revelarlo.

Pero esas formas que él quería realizar, las quería «libres», independientes del cuidado de la estilización y la técnica, la cual, como se ha repetido hasta la saciedad, siempre le faltó, siendo a la vez ignorante y prodigiosamente inventor, reemplazando el talento por el genio, más capaz de renovar sus formas, que de aprender el manejo de las formas usuales.

Fueron muchas las obras que Mussorgsky escribió antes de llegar a componer el «Boris Godunoff», estrenado en 1884 con un éxito inmenso, su obra maestra, y por algunos considerada como la obra maestra de nuestra época. Desde entonces su estado de salud, decaído, presa de la neurastenia, le lleva de una obra a otra sin terminar ninguna, aunque lo fueron luego por Kinsky Korsakoff, quien creyó, además, necesario cierta revisión de la técnica, labor que

LA MÚSICA EN RUSIA

le ha sido acerbamente criticada, hasta el punto de que al publicarse recientemente la versión original de Mussorgsky ha habido críticos eminentes que han opinado que esta versión difería tan profundamente de la de Rimsky que bien puede considerarse como una obra distinta...

UNA REVOLUCION MUSICAL

Para vencer a un arte especializado en vínculos burgueses o aristocráticos, el medio más rápido y más seguro estaba claro: hacer entrar en ese ambiente viciado la música del pueblo.

Aquel pequeño grupo de músicos no tuvo necesidad más que de abrir las ventanas—unas ventanas que daban al campo—en el viejo salón del buen tono, para que el viento fresco se llevara casacas, crinolinas y pelucas empolvadas. Cuando Glinka dió el primer paso, las grandes duquesas se sintieron aterrorizadas; los petimetres hablaron despectivamente de «música de cocheros»; pero el paso era decisivo y, más tarde, cuando Wagner cerraba las puertas del siglo XIX, Mussorgsky y sus otros compañeros acababan de abrir las del siglo XX.

Esas mismas ambiciones de Glinka parecen haber sido una consecuencia inmediata del estado de espíritu producido por la invasión napoleónica y de los aires de fronda que llevaba consigo. Naturalidad y sencillez fueron, en un comienzo, el lema de los primeros ensayos de Glinka, a los que se juntaba un sentimiento nacionalista cada vez más vivo y una ansiedad cada vez más enérgicamente definida por la conquista de la libertad individual, de medios de expresión propios y de adquisición de vocabularios que, a fuer de sinceros y personales, tenían que romper con la escolástica tradicional. Apenas iniciado el camino por Glinka y por Dargomijsky, el grupo de los «cinco» recorría en pocos años el enorme camino que va desde «La vida por el Zar» hasta «El gallo de oro». Los «cinco de San Peters-

BOCETO DE HISTORIA

burgo», aceptando la invitación a la revolución, la llevaron a cabo con el más feliz éxito. Después de ellos la música había adquirido una fase nueva, cuyo valor positivo no discutimos ahora, pero sin la que el arte musical parecería enormemente empobrecido. Sin los geniales hallazgos de Balakiref, sin el «Príncipe Igor» y sin las «Estepas del Asia Central», sin todas las obras de Rimsky Korsakof, y, sobre todo, sin Mussorgsky, la música, después de haber sido un dialecto italiano, no sería hoy apenas más que un dialecto alemán. ¡Y estamos bien lejos de que lo sea! Pero si fué Debussy quien halló en «L'Après-midi d'un faune» el nuevo continente musical, acaso no hubiera podido hacerse con rumbo a su isla alegre sin las carabelas mussorgskianas. Se aventuró por el mar azul del medio día y las brisas francesas hincharon sus velas latinas.

Los «cinco» rusos habían vuelto desdeñosamente las espaldas hacia la europeizada Europa occidental para mirar con ansia hacia el Oriente. Sus pupilas brillaron iluminadas por la orgía de color y un vaho de sensualidad llena de perfumes inundó su música. Francia quiso luego escuchar a Scheherazada. Por entonces comenzaba el siglo XX.

LA EPOCA ACTUAL

El oriente ruso y la música del pueblo fueron los dos factores de la revolución. Los herederos de los «cinco» tenían forzosamente que marchar por idénticos caminos. «Igor» y «Boris» son sus dos más altas afirmaciones, completadas en una última perfección en «El gallo de Oro». Después, el advenimiento de Igor Strawinsky parece tan irremediable y tan lógico como un fenómeno natural. Strawinsky paga su deuda al Oriente con «El pájaro de fuego» y con «El ruiseñor». La Rusia de hoy está en «Petruchka» —esa ilimitada maravilla— la Rusia bárbara de la tradición

LA MÚSICA EN RUSIA

en «Le Sacre du Printemps». Sus últimas obras palpitan con tal amor al pueblo ruso como Mussorgsky, el músico del pueblo.

La fiebre mística, la fe ardorosa y exaltada encuentra un alma propicia en Alejandro Scriabin. Strawinsky y él son los dos polos de la música rusa actual. «Prometeo» y el «Poema del éxtasis» caen en el hemisferio opuesto a «La Consagración de la Primavera». Muerto Scriabin, su tendencia reaparece en Miaskovsky y en Prokofief que en su «Allegro bárbaro» y en su «Suite scita» sale al encuentro de Strawinsky. Este aún está lejos de haber dicho su última palabra, pero sus gérmenes brotan con vida nueva en Gniessin, ebrio del fulgor del Oriente. A ellos se unen Nicolás Roslavetz y León Ornstein—para no hablar más que de los que apenas acaban de pasar de la veintena...

Para terminar este bosquejo (tan forzosamente limitado e incompleto) con las personalidades que atraen en el día más poderosamente nuestra atención, citaremos de pasada a Glazounof, cuyo arte fantástico y orientalista en un principio, ha sufrido un retroceso al clasicismo, recientemente. Anatolio Liadof, muerto hace poco, era con Liapunof, un sinfonista elegante y netamente eslavo, si bien de corto vuelo.

Muchos son los compositores de piano que ocupan el mercado en el momento actual; mencionaremos solamente dos de los más importantes: Rachmaninoff, también interesante sinfonista, y Stojwsky, compositores distinguidos, de los cuales es bastante más conocido en España el primero que el segundo a causa de su célebre «preludio para la mano izquierda» y alguna obra orquestal como «La isla de los muertos».

A esos nombres merece añadirse en primer lugar el de Nicolás Nicolaevitch Tcherepnín, el director de la compañía rusa de ópera que estrena en el teatro Real de Madrid las dos obras maestras de Mussorgsky y Borodin. Músico en extremo notable, Tcherepnín es de tendencias eclécticas y discípulo ferviente de Tschaikowsky. Su hijo

BOCETO DE HISTORIA

continúa principalmente, las tendencias modernas y debe citarse al lado de un Prokofreff.

Otros nombres preeminentes en la música rusa actual son los de Taneief, el maestro de Scriabin; Medtner, más bien occidentalista; Rebikof, cuyos descubrimientos armónicos son muy notables; Gretchaninof; los hermanos Krein, Gunst, Stanchinsky, Sabanief, Gniesin y Myaskovsky.

MODESTO MUSSORGSKY

SU VIDA Y SU ARTE

Modesto Petrovich Mussorgsky era hijo de un pequeño propietario de la aldea de Karew, situada en el distrito de Toropetz, gobierno de Pskov, donde nació el 16 de marzo de 1839. Su madre y un hermano componían el resto de la familia.

La música era la distracción favorita del hogar. El padre de Modesto no pasaba de ser un aficionado distinguido, su madre era una buena pianista. A ella y a su nodriza atribuye el músico ruso su primer contacto con las canciones populares y las narraciones y cuentos maravillosos de que tan rico es aquel país y que constituyen la base musical y literaria de la mayor parte de la producción de los artistas rusos a partir de los primeros años del siglo.

Mussorgsky comenzó su instrucción musical, por consiguiente, con su madre, quien viendo las disposiciones extraordinarias del pequeño le hizo continuar los estudios musicales, al cumplir los siete años, con una institutriz alemana, siendo tan rápidos sus progresos que antes de cumplir los ocho años hacía oír a sus familiares varias piezas fáciles de Liszt y un concierto de John Field.

Pocos años después él y su hermano fueron enviados

LA MÚSICA EN RUSIA

a Petrogrado e internados en un Colegio, con la intención de que Modesto entrase en el Ejército, pero la extraordinaria viveza de sus cualidades musicales les convenció de que era preferible cultivarlas de una manera seria y a tal fin le pusieron bajo la tutela de un profesor, entonces reputado en aquella capital, llamado Herke.

Entre tanto continuó sus estudios para la carrera militar y aun cuando en 1852 escribía su primera composición, una polca dedicada a sus compañeros de Academia, el tiempo destinado a la música y a las lecciones que continuaba dando con Herke era cada vez menor llegando en los últimos años de su residencia en la Academia militar a consistir en una lección semanal. Entre tanto, simultaneaba sus estudios musicales y científicos con los históricos y filosóficos por los que sentía gran afición. Una traducción de Lavater da testimonio de ella.

Otra de sus aficiones, más cercana a su inclinación principal, consistía en el estudio de los fundamentos de la música de la iglesia rusa, y si bien nunca llegó a escribir música sagrada, ciertas páginas de «Boris Godunof» y de la «Khovantschina» denotan claramente su erudición en este punto.

Varios de sus compañeros de Colegio se distinguieron posteriormente en el mundo musical ruso. Uno de ellos Azanchewsky llegó a ser director del Conservatorio de Petrogrado; otro, Orlof, fué director de la música militar de su regimiento; Demidof, fué un notable escritor de canciones y tuvo un puesto en el Conservatorio de aquella capital; otros eran aficionados de talento que brillaban en los salones aristocráticos y a algunos de los que Mussorgsky dedicó sus primeras composiciones, en gran parte, piezas pequeñas de más brillantez que profundidad cuya composición simultaneaba con la construcción de una obra de más aliento, una ópera, adaptada de la novela de Víctor Hugo «Han de Islandia».

Ninguno de aquellos jóvenes, aficionados o músicos incipientes, podía ejercer el menor influjo sobre el talento

MODESTO MUSSORGSKY

en ciernes de Mussorgsky, que se desenvolvía de un modo normal, sin síntomas extraordinarios que denotasen su genialidad, hasta que en los primeros meses del otoño de 1856, nuevos conocimientos con gentes de mayor distinción espiritual tuvieron la mayor trascendencia en su desarrollo mental y en la dirección de un sentido artístico. El primero de esos acontecimientos fué el encuentro de Mussorgsky con Alejandro Petrovich Borodin, el futuro compositor del «Príncipe Igor» que contaba a la sazón veintidós años y que compartía su vida espiritual entre el estudio de la música y las investigaciones científicas. El mismo Borodin ha descrito su encuentro con Mussorgsky de este modo:

«La primera vez que vi a Mussorgsky fué en el mes de septiembre u octubre de 1856, en el momento en que yo acababa de ser nombrado cirujano del Ejército. Mussorgsky contaba solamente diecisiete años de edad y nos encontramos en una sala del hospital militar donde ambos habíamos ido llevados por nuestros deberes profesionales, que nos aburrían de tal modo que el encontrar una persona con quien poder trabar conversación nos pareció delicioso. En pocos minutos nos pusimos al corriente de nuestros intereses y gustos comunes. Por la noche, estábamos citados e invitados en casa del médico principal del regimiento que tenía una hija casadera. Mussorgsky, que entonces era un «dandy» elegante, se daba aires de gran personaje y hablaba un lenguaje afectado lleno de expresiones francesas, era quien causaba la delicia de las señoras ejecutando al piano trozos del «Trovador» o de la «Traviata». Solamente vi a Mussorgsky tres o cuatro veces más, y después le perdí de vista.»

Un mes después, Mussorgsky hacía conocimiento con Dargomijsky, quien acababa de componer la «Russalka» y que concibió un vivo afecto por el joven estudiante. Sus consejos y sus frecuentes conversaciones ejercieron tan gran influencia sobre este que, en poco tiempo, cambia radicalmente de amistades, busca un círculo de gentes más selectas y comienza seriamente a ocuparse en transformar

LA MÚSICA EN RUSIA

sus gustos musicales en una dirección estética que, sugerida por Dargomijsky hace que Mussorgsky deba ser considerado como un verdadero discípulo suyo.

Dos jóvenes, preocupados por el estudio y la reforma de la música rusa, frecuentaban, asimismo, el domicilio de Dargomijsky, encontrando en éste una dirección espiritual que les era simpática. Esos dos incipientes compositores no eran sino Mili Alexeyevich Balakiref y César Antonovich Cui, cuyos nombres iban a asociarse poco después al de los antes nombrados para pasar indisolublemente unidos a la historia del arte contemporáneo.

Balakiref había llegado algunos meses antes a la corte imperial con ánimo de completar sus estudios musicales que había verificado hasta entonces con Owlbischef, biógrafo de Mozart y famoso por su rabioso clasicismo. Este había dado a su discípulo una carta de introducción para Glinka, quien encontró en Balakiref un entusiasta decidido por sus ideas acerca del nacionalismo musical y un decidido propagador de esos ideales. Al poco tiempo, Balakiref conoció a César Cui quien también simpatizaba con tales ideas y que, asiduo de Dargomijsky, introdujo a su nuevo amigo cerca de este último, con lo que poco a poco iba engrosando y fortaleciéndose el partido «nacionalista», cuyo credo fué formulado concretamente por Balakiref y tan intensamente propagado por él, que pronto se le consideró como jefe del movimiento, del cual Glinka y Dargomijsky serían reconocidos en calidad de profetas.

A la influencia de Dargomijsky se atribuye la posibilidad de haber llegado Mussorgsky a considerar la historia de «Boris Godunof» como el asunto más representativo de las ideas del grupo: dos manifestaciones de las cuales el asunto típicamente ruso y la glorificación del pueblo estaban ya contenidas en «La vida por el Zar», de Glinka, pero bajo un aspecto característico que difiere del criterio de Dargomijsky, el cual es el que reaparece más directamente en otras obras del joven Mussorgsky.

Por esa época, las cortas conversaciones que este in-

MODESTO MUSSORGSKY

El compositor tenía con Balakiref acerca de la forma y de la arquitectura de la música se convirtieron en verdaderas lecciones que, según parece, consistían en explicaciones sobre obras de Schumann, Berlioz y Liszt que ejecutaban a cuatro manos, cuya estructura estaba tan bien analizada por el director de la pequeña reunión musical que al cabo de poco tiempo Mussorgsky escribía un «Allegro sinfónico» de bastante interés. No tan eficaces eran las enseñanzas de Balakiref acerca de la armonía, pero Mussorgsky parece haber quedado satisfecho de ellas, y por mediación del anterior se ejecutaron varias obras para orquesta en la Sociedad de conciertos que dirigía el padre del compositor Liadof.

Estos primeros triunfos y en interés creciente por la música le decidieron a abandonar por completo su carrera militar, hecho a cuya determinación contribuía también su mala salud y sus crecientes trastornos nerviosos. Su estado empeoraba por momentos, de tal manera que cuando Borodin le encontró de nuevo en 1859, quedó impresionadísimo por la transformación física que encontró en él, tanto como por el cambio de sus ideas sociales que se inclinaban ahora frecuentemente hacia el movimiento de abolición de la esclavitud, y de sus ideas artísticas que se mostraban refractarias a ciertos hechos característicos de la música germánica, negándose a interpretar con Borodin algunos trozos de Schumann y Mendelssohn.

Su estado económico, cada día más precario, le llevó a hacer vida común con una reunión de empleados gubernamentales que habían formado una pequeña «comuna», en la que las discusiones sobre política y arte eran interminables. Para sufragar sus gastos, Mussorgsky empezó por dedicarse a la labor de traductor, viéndose obligado a aceptar pequeños empleos administrativos, pero como su salud llegó a inspirar temores serios, abandonó Petrogrado por consejo de su hermano Filareto y se trasladó a Minkín, donde habitó hasta 1868.

Un proyecto de música para la «Salambó», de Flaubert,

LA MÚSICA EN RUSIA

y algunas canciones fueron el fruto de su vida en aquella «república» de amigos, pero su traslado al campo hizo abandonar ese proyecto, sustituyéndole por otro basado en una obra de Gogol, «El cerillero», en donde Mussorgsky intenta ceñirse a un estilo de recitativo que se acerque todo lo posible al lenguaje hablado, tal como Dargomijsky, se lo proponía también en su «Convidado de piedra», obra que un espíritu ingenioso calificó de «recitativo en tres actos».

Entretanto, el estudio de la orquestación le interesaba más que otro punto alguno de la técnica musical y entre los años 1866 y 1867 compone una cantata basada en Byron. «La destrucción de Senaquerib» y el poema «Una noche en el monte Pelado», que, retocado después por Rimsky-Korsakof, es conocido de nuestro público. Algunas de sus más bellas canciones datan también de este período de su vida en el campo, que abandonó al trasladarse a la capital donde se le ofreció un destino en la «Dirección Forestal».

Fué en este momento, hacia el otoño de 1868, cuando Mussorgsky se decide a la composición del «Boris Godunof», cuyo argumento le había sido sugerido por un profesor de la Universidad de Petrogrado a quien había encontrado en casa de la hermana de Glinka. Con tan gran ahinco se puso Mussorgsky al trabajo, que un año después la composición estaba terminada. El primer acto, escrito en dos meses, fué calurosamente aplaudido por Dargomijsky, pero sus amigos de la «Comuna» criticaron la obra por su falta de interés femenino, al paso que el Comité directivo de la Opera Imperial se negaba a su estreno con toda clase de objeciones.

Para solventar tantas dificultades, Mussorgsky se decidió a rehacer su obra, labor a la que dedicó todo el año 1871, ayudado por varios amigos, entre ellos Stassof, el crítico, y Rimsky-Korsakof, en cuya compañía vivía en aquella época y que por entonces escribía su primera obra, «La Psikoviñana».

«Aquel otoño—dice Rimsky-Korsakof en sus Memorias—

MODESTO MUSSORGSKY

pasó tan felizmente como pudiera desearse y fué pródigo en ideas y en planes.» Para que todo resultase bien, el entonces director de la Opera Imperial, les ofreció un proyecto de ópera-ballet, titulado «Mlada», en el cual colaborarían Borodin, Cui, Rimsky-Korsakof y Mussorgsky, utilizando éste parte de la música perteneciente a «Una noche en el monte Calvo». Tal proyecto no dejó de serlo y no llegó a pasar a vías de hecho, por lo cual Mussorgsky volvió con más ahinco e ilusión a su nueva versión del «Boris».

Mientras trabajaba en ella el director del teatro Marynisky le propuso dar algunos trozos de la obra en una función de beneficio que tuvo lugar en febrero de 1873. El éxito fué tan grande que decidió a ese empresario a poner en escena la obra entera. Los preparativos ocuparon casi todo ese año, y el estreno no tuvo lugar hasta el 24 de enero de 1874, en el mencionado teatro. Del triunfo del compositor da testimonio Rimsky-Korsakof en un pasaje de sus «Memorias»; pero ese triunfo fué esencialmente popular, al paso los críticos se mostraron resueltamente hostiles atribuyendo a Mussorgsky «ignorancia técnica, vulgaridad y falta de gusto». Una furiosa campaña de prensa tuvo lugar con tanto ahinco que consiguió enfriar el entusiasmo popular y «Boris», después de veinte representaciones, fué retirado del cartel durante varios años.

Mussorgsky se vengó de la conjura crítica en unas sátiras musicales de punzante sarcasmo, expresado de tan magistral manera, que las tituladas «El clasicista» y «El guñol», llegaron a constituir un tipo nuevo de música, especie de epigramas de acerba ironía y burla despiadada. Los demás componentes del grupo nacionalista no se quedaron cortos y pronto llegó a conocerseles por el nombre de «La banda invencible». Como entre tanto Balakiref había sido nombrado director de la «Sociedad Musical Rusa de Conciertos», las obras del grupo figuraban en todos los programas y la polémica entre estos compositores—que también escribían en los periódicos—y los críticos adversos era cada día más encarnizada.

LA MÚSICA EN RUSIA

De esa época datan algunas de las obras más intensas de Mussorgsky y las que su genio alcanza, a juicio de varios comentadores, su punto culminante de intensidad. Tales son la serie de canciones titulada «El cuarto de los niños» (alguna de las cuales están dedicadas a Dargomijsky); modelo de naturalidad en la expresión y de sencillez en la forma que se une a una singular intensidad de sentimiento, y otra serie, ésta de piezas para piano titulada «Cuadros de una exposición». Una y otra han sido oídas reiteradamente en las últimas temporadas de nuestros conciertos de cámara y serán conocidas de la mayoría de nuestros lectores.



Desde 1872 trabajaba Mussorgsky en la preparación de una nueva ópera, «La Khovantshchina», cuya composición progresó tan lentamente, a causa de la mala salud que la vida irregular de Mussorgsky le acarreaba, que no llegó a acabarse nunca y sólo han quedado de esos proyectos algunos trozos oídos en nuestros conciertos. Igual suerte sufrió otro proyecto de ópera cómica basada en «La Feria de Sorotschink», de Gogol, cuyo «Hopak» han hecho célebre los pianistas.

Cuando en 1879 estrenó Rimsky-Korsakoff en un concierto de la Sociedad libre de Música, algunos trozos de la «Khovantshchina» (los coros de Streltsy, la canción de Marta y las danzas persas), la inteligencia de Mussorgsky se hallaba ya completamente oscurecida por el abuso de la bebida, con la inevitable secuela de un desastroso estado económico. Para ganar alguna miserable retribución se veía obligado a acompañar al piano, y a aceptar lecciones insignificantes en escuelas públicas. En un estado de alucinación casi continua componía trozos de sombrío carácter, que han sido comparados a ciertas páginas de Poe, y que,

MODESTO MUSSORGSKY

por lo regular, no eran llevados al papel, falto Mussorgsky de fuerzas o de ilusión para ello. Sin embargo, dos series de obras concebidas en esos momentos de delirio han llegado hasta nosotros como sorprendente ejemplo de genialidad ensombrecida por tenebrosos presentimientos que le llevan a una exaltación rayana en lo sublime. Nos referimos a las series de canciones «Sin sol» y «Cantos y danzas de la muerte», escritas entre 1875 y 1877.

Ya en 1876, Mussorgsky, reducido a la miseria, vivía de un ínfimo salario que percibía por un empleo subalterno en un departamento administrativo. Solamente una excursión por Crimea en 1878 como pianista acompañante, le sirvió de distracción y le animó a componer una «suite» sobre escenas de ese país, proyecto que no pasó del primer boceto.

Su última aparición en público tuvo lugar en 1881 en un concierto donde Rimsky-Korsakof dirigió «La destrucción de Senacherib». Un mes después cayó en un ataque de «delirium tremens». Trasladado al Hospital militar era acompañado, por turno, por Balakiref, Borodin, Stassof, y Rimsky quienes estaban presentes en el momento de su muerte, ocurrida en el aniversario de su nacimiento, el 16 de marzo de 1881.

Rimsky-Korsakof fué encargado de revisar todos los manuscritos de Mussorgsky, cuyo cadáver fué enterrado en el Monasterio de Alejandro Nevsky. Un monumento del escultor Bogomolof fué erigido a su memoria.



El escritor inglés, M. Montagu-Nathan, uno de los mejores biógrafos de Mussorgsky, define de este modo el credo fundamental que sirve de base al arte del gran compositor: 1.º El arte es la expresión de la Humanidad, y como ésta, se halla en constante estado de evolución. 2.º El arte, como tal, no puede, por consiguiente admitir arbitrarias

LA MÚSICA EN RUSIA

limitaciones. 3.º Como la expresión de los sentimientos de la Humanidad es un empeño que debe ser acometido con pleno sentido de la responsabilidad que incumbe a quienes a ello se dedican, es menester que el artista sea absolutamente sincero en las obras que acomete.

Tales axiomas podrán parecer excesivamente elementales, pero es necesario un cierto conocimiento de la vida artística, llena de manías y convencionalismos, y es menester recordar el cúmulo de lugares comunes ficticios a los que cada época presta veracidad, para comprender hasta qué punto esos tres principios del credo de Mussorgsky significan una profesión de fe pura y honrada, convicción que ese artista supo mantener inmácula toda su vida a pesar de sus miserias y calamidades.

Tal convencimiento encuentra una expresión más sintética en estos tres términos que definen por completo el plano en que el arte de Mussorgsky se mueve y que no abandonó jamás: «Verdad, Libertad y Progreso».

Sinceridad y profundidad en la emoción y transcripción directa de ella en un lenguaje lo más espontáneo de ellas, sin someterse a formas de expresión preconcebidas, aprendidas en las escuelas; tal era el «realismo» de Mussorgsky sobre el que tanto se ha hablado y al que se ha hecho responsable de las truculencias del verismo italiano; no sin cierta razón en lo que aquel tiene de antecedente histórico de este otro arte hipertrófico, exagerado y efectista, pero sin ninguna que autorice a pensar que estas truculencias pueden derivar de la pureza y sencillez de pensamiento del «realismo» mussorgskiano. Para convencerse de ello basta examinar la admirable depuración y simplicidad de efectos de este arte—tan de manifiesto en las canciones como en el «Boris»—contrastando con los arteros procedimientos de que el «verismo» se vale para conseguir a toda costa sus efectos, dirigidos hacia las sensibilidades más toscas o hacia la sentimentalidad más superficial. La más simple llaneza, una emoción limpia y mansa, de una ternura casi infantil, caracterizan por lo contrario el arte de Mussorgsky,

MODESTO MUSSORGSKY

cuyos medios de expresión son tanto más sencillos cuanto más hondamente patético es el momento dramático que transcriben.

Libertad absoluta en los modos y procedimientos necesarios para la expresión natural; completa independencia de toda traba convencional de forma ni de las pretendidas «deyes» que se consideran vigentes para el arte en las escuelas, y, por consiguiente, no con criterio conservador en la técnica, sino, por lo contrario, una aspiración hacia el hallazgo de medios expresivos tan subjetivos que sean en cada artista el fiel reflejo de su personalidad, tan íntimamente ligados con el sentimiento que expresan, que queden vinculados a él y que formen con él una unidad perfecta, unos y otro, fundidos e inseparables.

“BORIS GODUNOF”

No es difícil percibir la semejanza de las ideas estéticas de Mussorgsky con los ideales políticos que animaban en aquel momento a las gentes intelectuales rusas, a la «Intelligentsia» como se denominaba a este sector de la opinión. Las ideas nacionalistas eran otro de los temas de esta renovación de ideales y, como se ha dicho, fué el punto donde hicieron principalmente hincapié los cinco músicos del grupo en el que formaba parte Mussorgsky. La elección de un pasaje de la historia de ese país, no es sino una natural consecuencia, tanto más cuanto que había hallado una forma artística excelente al través del gran escritor Alejandro Puchkin. El momento histórico en cuestión es uno de los más importantes en la vida de la nación rusa y tuvo una gran importancia política al alterar profundamente la vida de sus dinastías.

El Zar Ivan el Terrible fué sucedido en el trono del inmenso Imperio por su hijo Feodor, mentalmente degenerado, y tan incapaz para continuar en la carga abrumadora que le había legado su padre, que por propio impulso nombró regente a Boris Godunof, un noble a quien un matrimonio hábilmente dictado por su ambición puso en circunstancias favorables para ser designado con ese cargo. No satisfecho con ello creyó ver en el príncipe Dmitri, hermano pequeño de Feodor, un enemigo de sus planes

LA MÚSICA EN RUSIA

porque al cabo de algunos años sería el sucesor legítimo de éste.

Un día, en mayo del año 1591, el pequeño Dmitri, que estaba jugando en un patio del palacio donde se hallaba recluso, desapareció. Corrieron diferentes versiones acerca de su asesinato, pero no llegó a tenerse nunca certeza de que hubiese ocurrido, lo cual dió origen años después a que una porción de impostores promoviesen tumultos y algaradas más o menos importantes, haciéndose pasar por el príncipe Dmitri. Uno de ellos, alentado por los polacos, deseoso de hacer la guerra a Moscú, logró imponerse en el momento de la muerte de Borís, quien había sido coronado Zar, conforme a su ambición mal disimulada, y, a pesar de su engañosa resistencia, al morir Teodor, siete años después de la desaparición de Dmitri.

Alejandro Puchkin intentó en esta obra realizar las ideas dramáticas que le habían sido sugeridas por el estudio de Shakespeare, a quien imita en ciertos aspectos del lenguaje, habiendo sido señaladas otras analogías por los comentaristas, que consideran una influencia bastante marcada de «Macbeth» en la concepción del personaje protagonista del drama puchkiniano.

«Boris Godunov» fué, al decir de los historiadores de la literatura rusa, la primera tragedia de alto valor y de serio propósito, existente en aquella literatura, reveladora de un conocimiento profundo de la historia y del espíritu del pueblo ruso. Puchkin la escribió en su posesión de Michailowsky, donde se encontraba desterrado por orden del Emperador Alejandro I.

Al volver a Moscú en 1826, leyó su tragedia en un círculo de literatos de esta ciudad, donde produjo gran impresión. El original está escrito alternativamente en prosa y en versos no rimados y termina con la muerte del hijo de Boris y la usurpación del trono por el falso Dmitri, que reinó poco tiempo y que fué asesinado por el pueblo en una nueva revolución...

El arreglo de que Mussorgsky se vale acaba en el mo-

«BORIS GODUNOV»

mento de la muerte de Boris, atormentado por el remordimiento y presentando a la Duma a su hijo Teodoro como su sucesor legítimo. La versión primitiva del «Boris» de Mussorgsky se acercaba más al original de Puchkin, pero sin duda, su arreglo posterior se debe al deseo de no disipar el efecto que la escena de la muerte de Boris produce en el espectáculo, según unas ideas teatrales que acaso hoy parezcan algo anticuadas, pero que en artistas de gran potencia dramática, como Chaliapín, alcanzan un muy alto grado de emoción.



En la ópera de Mussorgsky, «Boris Godunov», comprende los caracteres siguientes: Primeras partes: Boris Godunov, «bárfono». Teodoro y Xenia, sus hijos, «medio-soprano» y «soprano», respectivamente. Su aya, «mezzo-soprano grave». El príncipe Chuisky, «tenor». Tchelkalof, «secretario de la Duma», Pimén, monje, «bajo». Grigori, llamado también «el falso Dmitri», «tenor». Marina Mníchek, hija del Voevoda de Sandomir, «mezzo-soprano» o «soprano dramática». El jesuita Rangoni, «bajo». Varlaam y Misail, vagabundo, «bajo» y «tenor». Una hostelera, «mezzo-soprano». Un muchacho imbécil, «tenor». Un policía, «bajo».

Segundas partes: Un boyardo de la Corte, «tenor». El boyardo Khrutschov, «tenor». Lavitzki y Tchernikovski, jesuitas, «bajos». Campesinos y campesinas. Boyardos, hijos de éstos. Streltzi, Guardias, policías, damas y magnates polacos. Muchachas de Sandomir, peregrinos. El pueblo de Moscú. La acción tiene lugar entre los años 1598 y 1605.

LA MÚSICA EN RUSIA

PROLOGO

CUADRO PRIMERO

La escena representa un gran patio del convento de Novodievitch, cerca de Moscú. A la derecha del espectador y cerca del primer plano se ve una pequeña puerta practicada en la muralla y graduada por una torrecilla.

Una sencilla melodía del fagot y corno inglés, continuada por clarinetes y trompas sobre un fondo de violonchelos, y repetida en seguida bajo un movimiento suave de oboes y violines forma la introducción. El telón se levanta dejando ver a la gente que marcha de un lado a otro sin objeto fijo, como esperando alguna noticia. Un policía entra en escena increpando duramente a la muchedumbre, obligándola a hincar las rodillas y a entonar cánticos implorando a Boris-Godunof, presunto Zar, que acepte la corona, para lo cual se muestra remiso. Tan pronto el policía desaparece, la gente comienza a interrogarle y a preguntar la razón de aquellos cánticos y de aquellos lamentos a que les obliga la Policía. La conversación se generaliza y pronto comienzan las risas y las discusiones seguidas de polémicas y de gritos que hacen salir de nuevo al policía. Inmediatamente todo queda en silencio y de nuevo éste les amenaza con su látigo. La gente pide algún descanso, pero el policía le obliga a golpes a que vuelvan de nuevo a sus imploraciones lacrimosas que, en efecto recomienzan a voz en grito.

En medio del tumulto, Tchelkalof, secretario de la Duma, aparece y dirigiéndose a la gente, saluda anunciando que

«BORIS GODUNOV»

Boris se mantiene inflexible y que toda Rusia llora esta decisión cruel...

El sol poniente ilumina la escena con resplandores rojizos. Un cántico lejano comienza a escucharse, mientras el pueblo sobrecogido murmura: «Son los hombres del señor». Los peregrinos se acercan poco a poco. Son ancianos que se apoyan en el hombro de los niños que les sirven de guía. El coro, a cuatro voces, es de una belleza magnífica.

Los cánticos imploran al señor para que libre a Rusia del monstruo horrible de la anarquía, y los peregrinos, sin cesar de cantar, reparten amuletos entre las gentes, silenciosas. Después, penetran en el convento y su cañío se extingue lentamente.

CUADRO SEGUNDO

La introducción de este cuadro, evocando el campaneó del Kremlin, de Moscú, es uno de los trozos más celebrados del «Boris» y una de las más bellas páginas de la obra que comienza con las graves sonoridades de los bordones, contrastada con los sonos argentinos de las campanitas pequeñas.

Al levantarse el telón el carilloneo continúa. La escena tiene lugar en una plaza interior del vasto conjunto de edificios encerrados dentro del recinto del Kremlin. Frente a los espectadores se ve una escalinata que conduce a los aposentos del Zar. Cerca del primer término, el pueblo se apiña, arrodillado, entre las catedrales de la Asunción y de los Arcángeles cuyos dinteles se perciben. Una procesión de boyardos se dirige a la catedral. A la entrada del templo de la Asunción el príncipe Chuiskey aclama al Zar Boris Feodorovich, respondiendo el pueblo a coro.

Boris Godunov ha aceptado por fin la corona y el cetro del Imperio y sale de la catedral donde ha prestado juramento. El himno ruso resuena incesantemente en la orquesta mientras una procesión imponente se forma, en el

LA MÚSICA EN RUSIA

centro de la cual aparece Boris revestido de sus ornamentos. El pueblo, contenido por la Policía, le vitorea con entusiasmo, comparándole con el sol, voces a las cuales se unen los grandes vítores de los boyardos. Tras de los «gloria» continuos del pueblo, Boris hace señas de que va a hablarle. «Mi corazón está lleno de tristeza», dice. Un miedo involuntario, un presentimiento nefasto atormenta mi corazón» e implora a los espíritus de sus antepasados para que le aconsejen y le den ayuda, prometiendo al pueblo grandes fiestas. El carillón comienza de nuevo, y la procesión se dirige hacia la catedral vecina hacia la cual corre la gente tumultuosamente, sin cesar de vitorear a Boris, con tan gran efusión que los policías juzgan necesario contener el entusiasmo un tanto desordenado. Las gentes y los policías luchan a brazo partido, pero la nueva aparición de Boris que se dirige a sus aposentos impone al pueblo que le aclama respetuosamente.

ACTO PRIMERO

CUADRO PRIMERO

Un suave murmullo de los instrumentos de cuerda prepara la entrada de este cuadro que tiene lugar en una celda del convento del Milagro, donde el monje Pimén escribe a la luz de una lámpara los sucesos de los cuales ha sido testigo presencial durante su dilatada vida. Un lego joven, Grigori, duerme cerca de él, agitado por pesadillas y sueños inquietos.

LA MÚSICA EN RUSIA

Pimén dice que está terminando la historia de los días en que ha vivido en el mundo y que alguien tendrá que continuar su trabajo. El sol despunta poco a poco, oyéndose a lo lejos los cánticos del coro de frailes. Gregori despierta diciendo que tres veces ya ha tenido el mismo sueño en el que se ve sobre una alta torre, dominando a Moscú. Pimén cree que es efecto de su sangre joven y le recomienda ayunos y oración para calmarla, pero Gregori le hace recordar los días de su juventud en la que fué soldado de Kazán, participó de los festines de Ivan el Terrible y presencié el lujo de su Corte. Pimén pone como testimonio de la futilidad de esos placeres la conducta del mismo Zar que se retiró a aquella celda donde ellos están y en la que lloraba de remordimiento, en tanto que su hijo Feodor trocaba en celdas monacales los salones de su palacio con tan gran complacencia por parte del Señor que al morir el Zar se presenciaron hechos milagrosos. En cambio, en los días actuales un Zar criminal es el castigo que Dios reserva al pueblo pecador.

Gregori le interroga, suplicándole le de detalles del zarevitch asesinado y Pimén le responde que tendría aproximadamente la edad del joven lego. Le da otros detalles y le ruega que sea él quien se encargue de la continuación de su crónica, por tener la suerte de conocer las letras.

Pimén le levanta, apagando su lámpara en el momento en que el carillón comienza a tocar para maitines y vuelven a escucharse los cánticos de los monjes.

CUADRO SEGUNDO

La escena representa una posada humilde cerca de la frontera de Lituania. Una alegre melodía de carácter popular preludia una canción de la hostelera, graciosa y de infantil carácter.

A sus últimas palabras se mezcla la gangosa imploración de unos mendigos, monjes evadidos de un convento

LA MÚSICA EN RUSIA

lejano y que piden limosnas para la construcción de un templo fantástico, dádivas que ellos emplean de modo más agradable a sus estómagos. Los vagabundos entran seguidos de Gregori que los acompaña hasta la frontera lituana.

Varlaam y Missail se alegran ante la proximidad del vino que ofrece la hostelera y bien pronto comienza a canturrear alegremente. Grigori, entre tanto, se informa del camino más rápido para llegar a Lituania. La hostelera le indica cuál es el que debe seguir, evitando el encuentro de la Policía que busca no sabe a quien.

No ha terminado de decirlo cuando llaman a la puerta. Son los policías que examinan a los vagabundos. Estos explican quienes son y Grigori dice que es su acompañante y que pronto se volverá a su casa. Los policías hacen un gesto de desprecio y preguntan a los monjes que tal marcha el asunto de las limosnas. Ellos gimotean diciendo que la impiedad reina en el mundo y que no hay quien de limosnas, pero los policías no parecen convencidos y deciden apelar a otros argumentos más apremiantes. Este consiste en mostrar el ukasse del Zar mandando detener al hereje Grichka Otrepief que ha huido de un convento de Moscú, y al que han de capturar para ahorcarlo.

Uno de los policías dice a Varlaam si sabe leer, para que compruebe lo que manda el ukasse, pero Varlaam alega su ignorancia. El policía insiste diciendo al fraile que Grichka es él y que lo va a detener. En la polémica el policía pregunta quien sabe leer allí para poder saber exactamente las señas personales que el edicto atribuye al hereje. Gregori se adelanta y comprendiendo que es a él a quien buscan hace como si el ukasse diese las señas personales de Varlaam. Este se aterra y dice que aunque mal va a deteletrar la orden del Zar. En efecto, el personaje que realmente describe coincide con Gregori de un modo indudable. Todos se aproximan al joven, pero éste saca un puñal y salta por la ventana.

Frailes y policías echan a correr en su persecución, gritando: «¡Al ladrón!»

«BORIS GODUNOV»

ACTO SEGUNDO

CUADRO UNICO

El segundo acto contiene alguno de los más bellos trozos de la partitura y todos ellos, como la anterior escena de los frailes mendigos, constituyen páginas sobresalientes de todo el teatro musical moderno. Tiene lugar este acto en una de las magníficas habitaciones del Zar, en la que se encuentran el Zarevich Teodoro que está estudiando la Geografía del Imperio ruso, la princesa Xenia y la aya de ambos. En el regio aposento, decorado con profusión de adornos dorados sobre fuertes tonos de color, al gusto bizantino, se halla en el lienzo de fondo un gran reloj de carrilón.

La princesa Xenia, aún niña todavía, había sido prometida a un príncipe que acaba de morir. La princesita se lamenta de su muerte y llora por un amor aún desconocido. La nodriza procura consolarla. Para ello canta una disparatada canción infantil, «Canción del cinife y de la pulga», delicioso ejemplo de música ingenua y llena de frescura.

El zarevitch pone reparos a la canción de la nodriza y dice que va a cantar otra mucho más bonita. Esta es el «Juego del Khliost» o de «La gallina ciega», y mientras canta y baila se acompaña dando palmadas a compás. El texto es, asimismo, disparatado; en cuanto a la canción se ha convertido en una de las páginas célebres de Mussorgsky y uno de los trozos más esperados en las representaciones del «Boris».

LA MÚSICA EN RUSIA

La canción de «La gallina ciega» termina batiendo palmas también la nodriza, alternando con el zarevitch, y siendo interrumpidos por la presencia repentina de Boris.

El Zar, preocupado, acaricia a sus hijos. Xenia y la nodriza salen mientras Teodoro explica a su padre los detalles geográficos del gran Imperio, describiéndolos ante el mapa en que estaba estudiando. Boris se siente invadido de una gran emoción, y al predecir a su hijo que en plazo breve habrá de ser el Emperador de aquellas vastas tierras, comienza a alucinarse ante el recuerdo del zarevitch asesinado. Poco a poco su visión se precisa, Boris se exalta y llega a un momento de terror, que está interrumpido por los sollozos de las mujeres de la servidumbre (cuyos lamentos se oyen cerca. Boris envía a su hijo para enterarse de lo que ocurre, y en aquel momento un boyardo aparece y anuncia la llegada del príncipe Chuisky, al paso que le dice en secreto que ese príncipe ha tenido entrevistas secretas con algunos enemigos de Boris. Este manda detenerle, y el zarevitch entra de nuevo contando a su padre la causa del alboroto pasada, que no era otra sino la alarma producida por el papagayo Popka que se había abalanzado furioso sobre la nodriza. Boris sonríe ante la ingenuidad de la narración y estrecha contra su pecho al zarevitch, entrando en aquel instante el príncipe Chuisky, que es recibido hostilmente por el Zar. Chuisky no disimula la noticia que viene a poner en conocimiento de Boris y que es la de que un impostor refugiado en Lituania pretende ser el auténtico Zarevitch Dimítri, causa que apoyada por los polacos gana de día en día nuevos adeptos.

Boris, sobresaltado, hace salir al niño y amenaza a Chuisky con tormentos que harían temblar en su tumba a Ivan el Terrible, si miente en su narración, obligándole a confesar que fué uno de los que reconocieron el cadáver del zarevitch asesinado, haciéndolo Chuisky con tan terribles detalles que Boris le manda salir, cayendo casi desvanecido en un sillón, mientras el reloj de campanas comienza a sonar. Las alucinaciones de Boris vuelven otra vez

«BORIS GODUNOV»

con más fuerza y su pensamiento se extravía más y más conforme el reloj, imperturbable, sigue su carilloneo. La escena alcanza un grado intensísimo de emoción que se une a su expresión personalísima y a su exótico colorido.

ACTO TERCERO

CUADRO PRIMERO

El falso Dmitri ha llegado a la ciudad de Sandomir, fuera de las fronteras rusas y libre, por tanto, de la persecución de Boris. En el castillo del Voyevoda de esa población, Grigori, al que todos reconocen como el auténtico zarevitch, ha encontrado acogida hospitalaria y Marina, la hija de aquel señor se ha enamorado del joven intrigante.

La primera escena tiene lugar en el tocador de Marina donde ella se lamenta de su soledad y confiesa sus ambiciones de convertirse en Zarina de Rusia. Un coro de muchachas la distraen con sus cánticos. El jesuita Rangoni aparece, sorprendiendo sola a Marina, que ha hecho retirarse a todas sus acompañantes. Un violento diálogo tiene lugar entre ambos por obligarle Rangoni a que reduzca al falso Dmitri y le obligue a que reconozca la religión a que el jesuita pertenece. Marina se resiste, prorrumpiendo Rangoni en las más duras imprecaciones, hasta que, por fin, la muchacha cae desmayada a sus pies.

LA MÚSICA EN RUSIA

CUADRO SEGUNDO

Jardín del castillo de Sandomir. Es noche clara de luna. Una fuente deja oír su borboteo incesante sobre el cual destacan suaves melodías. El falso Dmitri aparece cantando como en éxtasis y evocando el recuerdo de su amada.

El jesuita sale con pasos furtivos del castillo y se aproxima a Dmitri llamándole: ¡Zarevitch! Al reproche de éste por la continua persecución de que Rangoni le hace objeto responde que es Marina quien le envía para que le haga saber lo ardiente de su amor. Dmitri se exalta y promete al jesuita seguir sus consejos y acceder a ser guiado por él si consigue ver a solas a Marina. El jesuita le hace callar, aconsejándole a que se oculte en seguida, pues se oye el tumulto de una comitiva de nobles polacos que salen del castillo.

Dmitri se esconde entre los árboles mientras los señores danzan gravemente una polonesa. Los más jóvenes cantan anunciando que van a hacer la guerra a Moscú y que Polonia hundirá la dinastía de Boris Godunof. Marina les ofrece bebidas y ellos brindan en su honor.

Cuando todos los invitados han entrado de nuevo en el castillo, Dmitri sale de entre los árboles y encuentra a Marina que le pregunta vehementemente cuándo se dispone a luchar por el trono de los Zares. Dmitri quiere esperar y conocer antes el amor de Marina, pero ella le rechaza, reprochándole el que haya olvidado su misión divina, no siendo ya sino un vagabundo. Dmitri, herido en su orgullo, dice desesperadamente que luchará por el trono de Rusia para humillar después a la Corte de Polonia y reinse de Marina cuando ella lllore por su perdida corona. La astuta muchacha cambia de procedimiento y se entrega a los más exaltados transportes. Dmitri cede entonces y estrecha en

«BORIS GODUNOV»

sus brazos a Marina. Rangoni los observa desde lejos. Dentro del castillo se oyen vagamente los gritos de los invitados.

ACTO CUARTO

CUADRO PRIMERO

Un claro en el bosque de Kromy, en la lejanía del cual se perciben las murallas de la ciudad. El camino, en cuesta, atraviesa la escena; baja por él una horda de vagabundos que traen atado al boyardo Khrutschof, amarrándole al tronco de un árbol y amordazándole. Todos le increpan por ser general de Boris, el Emperador que gobierna porque ha robado el trono. Una vieja se acerca al boyardo y es saludada jocosamente por los vagabundos, preguntándole si es su amante. Continúan increpando a su prisionero a quien ponen un látigo entre las manos diciéndole que siga azotándose a todos, como de costumbre.

Una gran algarazara de chiquillos que rodean a un muchacho imbécil distrae a los vagabundos de sus burlas. El imbécil se sienta sobre una piedra y canturrea balanceándose. Los chicos golpean el cucurucho de hojadelata que sirve de sombrero al tonto, quitándole un centimito que les muestra. El inocente lloriquea. Entre tanto Varlaam y Misael, los monjes vagabundos entran en escena. Van cantando y pregonando las desdichas que amenazan a Rusia por culpa de su Zar criminal.

LA MÚSICA EN RUSIA

La muchedumbre se acerca a los monjes preguntándoles quienes son. Responden que vienen peregrinando desde Moscú donde han presenciado los crímenes y los tormentos con que Borís persigue a la gente de bien. Los muchachos se exaltan con estos relatos y los monjes les incitan a reconocer como Zar a Dmitri Ivanovich. Los gritos aumentan cada vez más y los muertes a Borís se suceden con mayor fuerza.

Dos jesuitas, Lavitsky y Tchernikowsky aparecen cantando en latín imploraciones en favor de Dmitri. La gente del pueblo los insulta y Varlaam y Missail gritan que son demonios a los que es necesario ahorcar. La muchedumbre ata con cuerdas a los jesuitas y se los lleva fuera de la escena.

Un momento en silencio, la escena se ve de nuevo invadida por la muchedumbre que aclama a las tropas de Dmitri que llegan en aquel momento. Poco después, el falso Zarevitch aparece, montado a caballo y prometiendo protección y gracia a los que sufren las persecuciones de Borís.

El boyardo Khrutschof aprovecha la confusión para hacer a Dmitri todo género de reverencias. Dmitri le dice que le siga y el pueblo marcha tras ellos vitoreando al falso Zarevitch, mientras las campanas tocan a rebato.

A lo lejos se percibe el resplandor de un incendio. El imbécil se sienta sobre una piedra y llora, prediciendo el momento en que el país será invadido por sus enemigos.

CUADRO SEGUNDO

Los boyardos celebran reunión extraordinaria de la Duma en uno de los magníficos salones del Kremlin, lleno de escaños desde los que discuten los concurrentes. A un lado se ve la puerta principal a la que da acceso la escalinata vista en el acto primero. Al otro lado están las ha-

«BORIS GODUNOV»

bitaciones del Emperador. En el primer término, una mesa con todo lo necesario para escribir.

Los boyardos hablan sobre la necesidad de prender al falso Zarevitch y de ahorcarlo. Otros solicitan que sea quemado y aventadas sus cenizas, al paso que sus secuaces deben ser ajusticiados inmediatamente.

Alguien advierte que la sentencia no puede ser valedera sin el consejo de Chuisky. Este entra en aquel momento manifestando una gran turbación y fingiendo inquietud y sobresalto participa a la reunión que ha visto a Boris presa de una pesadilla espantosa, retorciéndose de remordimientos por la muerte del Zarevitch.

Boris, en efecto, aparece pálido y demacrado, hablando al vacío, como si conjurase a alguna visión terrorífica. Los boyardos imploran la ayuda del cielo, mientras Boris, que se sienta en el trono, les pide su consejo. Chuisky le dice que antes de oír a la Duma escuche a un anciano religioso que quiere revelar al Emperador un suceso extraño.

Ese monje es Pimén. Al entrar se queda mirando fijamente a Boris y le cuenta que un pastor fué a contarle que estando ciego desde niño oyó un día una voz que decía: «Soy el alma del Zarevitch Dmitri. Reza con fervor sobre mi tumba.» Así lo hizo y sintió que un llanto dulcísimo inundaba sus ojos. Entonces éstos se abrieron y pudo ver la luz del sol y del sepulcro del Zarevitch.

Boris se desvanece al oír esa narración, cayendo en brazos de los boyardos. Hace que llamen en seguida a su hijo y con voz entrecortada manifiesta que quiere profesar como monje.

Algunos boyardos marchan corriendo al convento de los Milagros. Otros van a buscar al Zarevitch, al que Boris abraza convulso. Entre estertores y ahogos le da consejos para que sea un buen Zar, para que proteja a su hermana y para que sepa guardarse de las asechanzas de los que le rodean.

Una campana comienza a tocar a muerto. Boris, con la mirada extraviada, se abraza frenéticamente a su hijo. Los

LA MÚSICA EN RUSIA

boyardos entran cantando un himno fúnebre. Boris se levanta en un último movimiento de orgullo y exclama: «¡No! ¡Aún vivo! ¡Soy el Zar todavía!» Un último ahogo le hace llevarse las manos al corazón, desplomándose sobre el trono. En un esfuerzo supremo se dirige a los boyardos y mostrando a su hijo les dice: «¡Ved a vuestro Zar!», cayendo inerte.

Todos se acercan y en voz baja exclaman: «¡Ha muerto!»

Del mismo editor

Acaba de publicarse

Ernesto Halffter

“Crepúsculos”

Tres piezas líricas, para piano.

- 1.^a El viejo reloj del castillo.
- 2.^a Lullaby (Berceuse).
- 3.^a Eine Waldkapelle (La capilla en el bosque).

Con una portada a todo color por Daniel
Vázquez Díaz.

75 500
Uniforme con este folleto:

Alejandro Borodín
y su "Príncipe Igor"

Boceto histórico-
crítico por Ad. S.

Precio: 3,50 pesetas.

Editor: Antonio Matamala. Madrid.

Pesetas

pesetas

E
7
M
r