

BIBLIOTECA DE ARTISTAS CÉLEBRES

I

LOS GRANDES MÚSICOS

BACH.

BEETHOVEN.

WAGNER.

POR

JOSÉ SUBIRÁ



MADRID

1924

LOS GRANDES MÚSICOS



810263

BIBLIOTECA DE ARTISTAS CÉLEBRES

I

LOS GRANDES MÚSICOS

BACH.

BEETHOVEN.

WAGNER.

FOR

JOSÉ SUBIRÁ



MADRID

1924

ES PROPIEDAD

**Queda hecho el depósito que
marca la Ley.**

Copyright by José Subirá, 1924

PRÓLOGO

Hace ya sus diez y siete años que escribí un folleto rotulado *Los grandes músicos: Bach. Beethoven. Wagner*. Abundaban en él las vehemencias propias de la juventud, las exaltaciones características de una época de la vida en que la ardorosa irreflexión es tan potente como débil el sentido de la responsabilidad, y las afirmaciones contundentes de quien pretendía exponer sus juicios con la esperanza interna de imponerlos. Es posible que hoy no escribiese algo de lo que entonces dije, y es seguro que hoy defendería las mismas causas sin emplear tan agresivos tonos, siempre disculpables cuando la juventud entusiasta coge la pluma para difundir sus convicciones artísticas. Aquella obra, en suma, tiene numerosos defectos, que yo soy el primero en reconocer, pues no hay mejor juez de una persona que el mismo interesado cuando el largo transcurso del tiempo le permite medir su pasado con límpida serenidad. Sin embargo, tuvo mi folleto feliz acogida y se agotó muy rápidamente.

Varias solicitudes se me han venido haciendo para que yo autorizara su reimpresión, y siempre me negué a ello. No era el fondo, sino

la forma de aquella producción, lo que inspiraba tal norma de conducta. Por otra parte, la fogosidad juvenil, víctima de cegadores entusiasmos, impidió ver entonces algunos errores que se deslizaron, y que no debían figurar en ediciones sucesivas.

Así transcurrieron los años, sin que yo me proporcionase el placer, que acaso a otros escritores hubiera seducido, de ver figurar al frente de un libro estas dos halagüeñas palabras: «Segunda edición.»

Habiéndose presentado ahora una nueva oportunidad propicia, he revisado los materiales a la sazón acumulados allí; los he desarticulado en bastantes páginas; los he reformado en casi todas; los he reforzado con varios capítulos nuevos; he fortificado la veracidad histórica o la limpidez crítica mediante un examen escrupuloso, y con todos estos retoques—donde resolví acometer no pocas reducciones e introducir numerosas adiciones—ve ahora la luz un tomo, cuya materia prima se halla en aquél, pero que, por su fondo, forma y extensión, constituye una obra completamente nueva. Ella debe sustituir a la antigua, puesto que salva deficiencias y llena lagunas que los instruídos lectores encontraron en *Los grandes músicos* de mis años juveniles.

Sin duda, este nuevo libro no es perfecto, ni tampoco es acabado; pero sus páginas tienden a resumir, dentro del espacio disponible, cuanto

afecta a cada uno de los tres artistas biografiados en los aspectos que me propuse tratar. Y si en países donde ya existe una copiosísima producción musicológica sería una obra más, en éste, donde tanto escasea la literatura musical, podrá satisfacer muchas curiosidades y tener muchos lectores. Así lo creo firmemente, considerando la gran rapidez con que se agotó la mencionada producción, a la cual, por otra parte, no debo desdeñar, si la juzgo desde un punto de vista personalísimo, pues ella fué la primera obra que publiqué.

Quien coteje ambas producciones, observará que no hay rectificación de criterios, sino depuración de fuentes y retoque de estilo. Lo cual revela la firmeza y sinceridad de mis convicciones artísticas; pueden éstas haber ampliado su radio de acción, pero nada más. Varios pecados puede haber en mi actividad musicológica; ese de quitar a un santo para poner a otro, no. Quédese para otros el destronar a un Beethoven o un Wagner en nombre de un Debussy o un Strawinski. Yo me considero bien dichoso con poder sumar a la admiración por los antiguos creadores la que me inspiran los más preclaros representantes de las tendencias modernísimas con sus obras más sobresalientes.

Aspiremos todos a ser, como Hans Sachs, espíritu que ven el arte con rectitud, nobleza, serenidad y desinterés sumos, y evitemos que se

nos pueda encasillar entre los Beckmesser de la derecha o de la izquierda, de la vanguardia o de la retaguardia, siempre alborotados, intransigentes, agresivos, vanidosos, pendencieros, ridículos y despreciables en su insignificante vulgaridad de pigmeitos envalentonados por el engreimiento.

* * *

¿Por qué aparecen aquí asociados los nombres de Bach, Beethoven y Wagner? ¿Qué determinó esta preferencia y la exclusión de otros artistas, aunque algunos, cual Mozart y Schumann, representan momentos culminantes en determinados géneros? La respuesta a estas preguntas se da en los siguientes párrafos.

Pese a las supersticiones estéticas predicadas dogmáticamente por ciertos teorizantes de menor cuantía, nunca el Arte se puede estacionar so pena de perecer, pues su viabilidad y permanencia requieren una marcha progresiva sin fin. Esa ininterrumpida evolución le permite horadar surcos nuevos y explotar filones vírgenes. Si vuelve su vista al pasado o si utiliza viejos troqueles, no lo suele hacer por impulsos regresivos, sino más bien anhelando conseguir renovaciones a base del material conquistado o de la experiencia adquirida. Y ha visto surgir así varios Renacimientos, cuyo esplendor fué tanto más potente cuanto más solidez tenían sus raigambres.

No es tan maestra de la vida la historia general como la historia del Arte. Mientras aquélla suministra relatos falsos, erróneos o insuficientes, pues sus forjadores pecaron ya por poco analíticos, ya por muy parciales, y acaso, con frecuencia, por simultanear aquel defecto y este exceso, ésta nos manifiesta, mediante el examen de los productos artísticos—los cuales, aun descontado su valor arqueológico y estético, constituyen fuentes fidedignas—, no pocos sucesos materiales, así como los de orden puramente ideal que dejaron pasar inadvertidos los historiadores.

Quien con espíritu contemplativo siga el proceso biológico de las Bellas Artes, verá refulgir esplendorosos genios en contado número. Esos «faros», como los denominara Baudelaire, resaltan entre las constelaciones de figuras muy notables; aparecen con escasa frecuencia; son ejemplares aislados que sintetizan lo más característico de una época, marcando en su sucesión, cual piedras miliarias a lo largo de un camino inacabable, la evolución estética de la Humanidad. Innovando con su audaz poder creador, imprimen al Arte renovados impulsos; labrando terrenos vírgenes en tanto que los antes cultivados están en rastrojo, dan sublimidades inéditas, que contrastan con las obras de sus colegas contemporáneos, donde sólo se ven imitaciones de las producidas por colegas pretéritos.

Como sin esos «faros» el Arte perecería por es-

tancamiento, impónense ante la Humanidad, de igual modo que se impone todo postulado histórico. Si cayeran en olvido, se arrancaría de cuajo, súbitamente, la mitad de lo que se relaciona con el desenvolvimiento intelectual y todo cuanto se conexas con el florecimiento de la Belleza.

La música se distingue de las artes plásticas por su esencia extramaterial, que la somete a las más inesperadas transformaciones. Así, por ejemplo, ni la melodía gregoriana hizo prever la polifonía «a cappella», ni el contrapunto vocal del siglo XVI permitió presentir el desarrollo sinfónico del siglo XIX. Y la música moderna tiene sus cimientos en una trinidad augusta, formada por Juan Sebastián Bach, Luis van Beethoven y Ricardo Wagner.

Antes de Juan Sebastián solía vivir este arte sometido a inexpresivos cálculos aritméticos o a inertes combinaciones geométricas. Privaban las dialécticas logomáquicas, cuando no las infantiles greguerías. Hacer música y jugar al ajedrez eran dos juegos recreativos del espíritu, que guardaban entre sí grandes semejanzas. Movíanse blancas y negras sobre el pentágrama con tan juiciosa y extraestética reflexión como podían moverse sobre el tablero los peones y los alfiles. En los malabarismos, exentos de toda emotividad, que suelen mostrar los polifonistas de los siglos XVI y XVII, percíbese cuán infructuoso

es poner un pequeño corazón al servicio de una gran inteligencia.

Bach, Beethoven y Wagner prodigaron obras artísticas, provocadoras de sentimientos profundos y elevados, a la vez que evocadoras de mundos reales o de imaginarios mundos, justificando con esas producciones suyas aquel pensamiento de Schopenhauer que cristalizó así: «El músico nos revela la esencia íntima del mundo y se hace intérprete de la más profunda sabiduría mediante un lenguaje que la razón no comprende.»

¡Cuán bellos eucologios se podrían formar con las creaciones de Bach padre, de Beethoven hijo y de Wagner espíritu santo! ¡Y cuán augusta es esta incomparable trinidad, puesta al servicio de la diosa Belleza Todopoderosa para derramar sobre la Humanidad bálsamos consoladores de polifonías, armonías y melodías indescriptibles!

Un breve libro que se ocupe de esos tres artistas, sólo mediante una concreción grande y una concisión absoluta podrá decir algo que merezca leerse y retenerse. Como aquí se conoce relativamente poco a Bach, estas páginas lo examinan analizando una por una sus mejores producciones instrumentales, pues siempre se presentan ocasiones de poderlas oír, y de esta suerte se las podrá apreciar mejor. Por estar muy divulgadas entre nosotros las producciones beetho-

veniana y wagneriana, trátase aquí a sus autores, ya recogiendo aspectos biográficos o anedócticos, ya comentando la proyección que su arte produjo sobre la música erudita o sobre las gentes filarmónicas.

Madrid, 15 de mayo de 1924.

JUAN SEBASTIÁN BACH

CRÓNICA BACHIANA

Año 1685. Nace Juan Sebastián Bach en Eisenach, el día 21 de marzo.

1695. Queda huérfano de padre y va a Ohrdruf con su hermano primogénito.

1700. Se traslada a Lüneburgo, donde actúa como sopranista en el coro del Liceo de San Miguel.

1703. Terminados sus estudios en el mencionado Liceo, se contrata como violinista en la capilla del Príncipe de Weimar el 8 de abril. El 14 de agosto toma posesión del puesto de organista en Arnstadt.

1707. El 15 de junio se le nombra organista en Mühlhausen. Poco después se casa con su prima María Bárbara Bach.

1708. El 25 de junio abandona Arnstadt para ir a Weimar como organista y músico de cámara de la corte. Durante el período weimariano compone mucha música para órgano y clavicordio.

1717. En el otoño se traslada a Cöthen para desempeñar los puestos de clavicordista y director de orquesta de la corte ducal. Durante el período cöhteniano produce gran cantidad de música instrumental y de cámara.

1720. *Queda viudo.*

1721. *Contrae segundas nupcias con la cantante Ana Magdalena Wülken.*

1723. *El 31 de mayo debuta como «Thomas-cantor» en Leipzig.*

1729. *El 15 de abril se interpreta por primera vez en Leipzig la Pasión de San Mateo, en su versión primitiva.*

1734. *Escribe Juan Sebastián su Oratorio de Navidad.*

1738. *Termina su gran Misa en sí menor, cuyo «Kyrie» y «Gloria» datan de 1733.*

1747. *Escribe la Ofrenda musical.*

1749. *Escribe El arte de la fuga.*

1750. *Fallece el 28 de julio, y es enterrado tres días después.*

JUAN SEBASTIÁN BACH: SUS ASCENDIENTES Y DESCENDIENTES

Abundan los ejemplos de aptitudes artísticas transmitidas por herencia. En la familia de Esquilo figuraron ocho vates, y en las de Hortensio, Lisio y Curion el arte oratorio fué cultivado incluso por mujeres. Mucho más modernamente se repite igual fenómeno. Así vemos florecer dos dinastías pictóricas: la flamenca de los Breughel y la francesa de los Vernet, y una dinastía musical: la de los Mozart. Aun cuando esas aptitudes apenas den significación histórica a los ascendientes, de súbito suelen adquirir desarrollo extraordinario en algún descendiente. El abuelo de Beethoven fué director de orquesta, y su padre fué cantante profesional. Durante varias generaciones los antepasados de Wagner fueron organistas además de maestros de escuela.

A pesar de los Orley, los Floris, los Franck y los Teniers en pintura, y a pesar de los Flecha, los Couperin, los Gabrieli y los Scarlatti en música, la historia artística no registra una persistencia tan dilatada en esa transmisión de aptitudes como en el caso de los Bach. Durante los siglos XVI, XVII y XVIII, esa familia proveyó de músicos notables la Turingia, la Sajonia y la

Franconia. Las hijas de estos artistas solían casarse con personas que practicaban la profesión musical. Dispersábanse las diversas ramas de los Bach; pero anualmente se reunían en Arnstadt, Eisenach o Erfurt para mantener los lazos patriarcales.

Al reconcentrar Juan Sebastián Bach las dotes que le habían legado sus ascendientes, las resume y amplifica. Las fuentes biográficas de este gran artista son varias, sin que se pueda consignar casi ninguna de carácter autobiográfico, a diferencia de lo que pasa con Beethoven o con Wagner.

Su hijo Carlos Felipe Manuel y su discípulo Juan Federico Agrícola redactaron una noticia necrológica, inserta el año 1754 en la *Biblioteca Musical* de Mizler. En 1802 Forkel contribuyó a restaurar una gloria casi desconocida, con su libro *Vida, talentos y trabajos de Juan Sebastián Bach*. Siguiéron varias monografías, pero ninguna tan importante como la que, tras una preparación de tres lustros, escribió Felipe Spitta, y se publicó en dos volúmenes (Leipzig, 1873 y 1880, respectivamente). Trazada ya muy detalladamente la vida de Juan Sebastián, era preciso examinar su obra desde el punto de vista estético, lo cual han realizado bien acertadamente Alberto Schweitzer con su libro *J. S. Bach, le musicien-poète* (Leipzig, 1905) y Andrés Pirro con su libro *L'Esthétique de Jean-Sébastien Bach* (París, 1907). Estas fuentes y otras suple-

mentarias, además de la producción musical del gran artista, nos han servido para trazar la presente monografía.

* * *

Los trabajos hechos para restablecer la confusa genealogía de Juan Sebastián Bach arrojan el resultado que a continuación resumiremos.

El primer ascendiente de quien se conservan datos categóricos es Valentín (Veit) Bach. Debió de nacer en Wechmar hacia 1550. Era panadero y molinero, y para distraerse tocaba un instrumento popular del tipo del laúd, mientras las muelas del molino hacían su oficio. Como advierten F. M. Bach y Agrícola, todos sus descendientes, hasta la séptima generación, se dedicaron a la música, y casi todos la cultivaron para ganar el sustento, monopolizando la mayor parte de la plazas de cantantes, organistas y músicos municipales en la Turingia. Su reputación se hubiera extendido por el extranjero si algunos de ellos, más ambiciosos, hubieran dejado la patria natal para conquistar honores fuera de ella.

Juan Bach, el hijo de Valentín, además de tejer tapices acudía a diversas poblaciones para actuar como violinista en ciertas festividades. Como héroe cómico, a quien nadie podía escuchar sin reír, granjeóse gran popularidad, testimoniándolo así hoy algunos grabados de su

época. Era, en suma, un juglar digno de haber posado ante David Teniers o Adrián Brauwers. Dejó dos hijos, ambos organistas y compositores: Juan Cristóbal y Juan Miguel.

Juan Cristóbal poseía una aptitud especial para componer bellas melodías, dando gran expresión al texto e interpolando audacias armónicas cual aquella de emplear sextas aumentadas. Uno de sus motetes—el construido sobre palabras del Apocalipsis y escrito para doble coro a cinco voces, dos violines, cuatro violas, un fagot, cuatro trompetas, timbales, bajo de cuerda y órgano, con el título *Ich lasse Dich nicht*—se hizo famosísimo, y ha figurado frecuentemente en los conciertos, atribuido a Juan Sebastián Bach.

Juan Miguel poseía un talento desigual. Sus maravillosas intuiciones y su profundo lirismo eran traicionados por una insuficiente ejecución, que le hacía incurrir en torpezas. Prodigia su música rasgos que ponen de relieve una fantasía romántica, cuya madurez hallaremos en el más insigne de los Bach.

El padre de Juan Sebastián se llamaba Ambrosio. Sucedió a un primo en el puesto musical que éste desempeñaba en Erfurt, y en 1671 dejó dicho puesto a otro primo para trasladarse a Eisenach, donde se ganó la vida como músico municipal y de la corte. Casado con Isabel Lammerhirt, tuvo dos hijas y seis hijos, cerrando su prole con Juan Sebastián.

Juan Sebastián concentró la atención del mundo musical, como intérprete ante sus contemporáneos y como creador ante la posteridad. Así pudo decir de él Beethoven en 1801: «Mi corazón entero late por el elevado y grande arte de Sebastián Bach, ese patriarca de la armonía»; y pudo añadir en 1819: «Entre los maestros antiguos, únicamente Händel y Sebastián Bach fueron geniales.» Así pudo proclamar Schumann que la música debe tanto a Juan Sebastián como la religión a su fundador, y pudo declarar lo que sigue: «Diariamente me prosterno ante este gran santo de la música, y me confieso ante este genio inconmensurable, cuyo trato me depura y fortifica.» Así pudo denominarle Mendelssohn «el viejo de la montaña», y pudo sostener Wagner que «si a nuestras generaciones Beethoven les produce el efecto de una estatua griega, Bach, por el contrario, aparece bajo la forma de una de estas antiguas esfinges egipcias, cuyo imponente rostro contempla las vastas llanuras del desierto».

Antes de examinar la vida y obra de tan gran artista, veremos aquí, sucintamente, la labor de varios hijos suyos que siguieron la profesión musical, fieles a los principios dinásticos de los Bach.

Guillermo Friedmann, el hijo primogénito de Juan Sebastián, fué denominado «el Bach de Halle», por haber vivido en esta población diez y siete años. Era fecundo compositor de valiosas

producciones caracterizadas por la originalidad de la forma y la invención melódica. Su vida vagabunda contribuyó no poco a que se malograsen sus aptitudes, y Riemann lo califica de «genio echado a perder».

Carlos Felipe Manuel, «el Bach de Berlín o de Hamburgo», abandonó los estudios jurídicos para dedicarse a la música. Tuvo gran predilección por el estilo galante de los clavecinistas franceses, y se desvió de la construcción polifónica, prefiriendo el cultivo melódico. Vivió algún tiempo en Berlín, como clavecinista de Federico el Grande, y después en Hamburgo, como sucesor de Telemann en el puesto de maestro de capilla. Fué, además, un compositor fecundísimo. A él se le ha atribuído la invención del molde de la sonata moderna para piano, aunque realmente quien trazó ese camino al arte fué Stamitz. También escribió diversos libros sobre cuestiones musicales, cuya importancia subsiste hoy. El principio estético en que basó su producción Carlos Felipe Bach va declarado en la siguiente frase suya: «Creo que la música debe llegar al corazón principalmente, y el clavecinista, en opinión mía, no logrará tal objeto si tan sólo pretende hacer ruido.»

Juan Godofredo Bernardo murió a los veinticuatro años de edad, después de haber desempeñado el puesto de organista.

Fué Godofredo Enrique un gran genio, que

no pasó de la infancia, y a él parece referirse la historia de cierto David Bach, un pobre de espíritu que, sin conocer la técnica musical, improvisaba en el clave poemas sonoros tan melancólicos y tan extraños como profundos.

Juan Cristóbal Federico también estudió Jurisprudencia, y también la abandonó por la música. Fecundo compositor de obras religiosas y profanas, siguió el estilo de su padre; pero en sus producciones la corrección corre parejas con la frialdad. Se le conoce con el nombre de «el Bach de Bückeburgo», por haber sido en esta ciudad maestro de capilla del conde de Lippe.

Juan Cristián, «el Bach milanés» o «el Bach inglés», que de ambas maneras se le designa indistintamente, debutó a los diez y nueve años de edad como organista en la catedral de Milán, estrenando en esta ciudad italiana, con gran éxito, la ópera en tres actos *Caton*. Ocho años después se trasladó a Londres como sucesor de Händel en el puesto de maestro de capilla de la Reina de Inglaterra. Melodista por temperamento, cultivó preferentemente la música escénica, obteniendo éxitos resonantes. Sus óperas son de escaso valor. También produjo música sinfónica, siguiendo los moldes de Stamitz.

De otros dos Bach debemos hablar aquí, para cerrar la lista de los que honraron a su dinastía cultivando el arte musical. Es el uno Juan Ernesto, el único hijo de Juan Bernardo—el primo de

Juan Sebastián—, quien después de haber cultivado la abogacía, se dedicó plenamente a la música, distinguiéndose como organista, maestro de capilla y compositor. El otro es Guillermo Federico Ernesto, hijo de «el Bach de Bückeburgo»; brilló en Londres, París y Berlín como organista y clavicembista, ocupando en esta última ciudad el cargo de maestro de capilla de la Reina. También dejó algunas composiciones.

* * *

A todos estos antecesores, contemporáneos y descendientes suyos eclipsa Juan Sebastián Bach, que para muchos es el único Bach, y para todos es el primero. Nació el 21 de marzo de 1685 en Eisenach, la antigua, poética, dulce, mística y apacible capital turingense, y allí residió durante sus primeros años. Inicióle en los secretos del arte musical su mismo progenitor, mas sólo por breve tiempo, pues el niño, huérfano ya de madre a los nueve años, y con madrastra medio año después, al cabo de otro medio año quedó huérfano de padre también.

Acogido en aquel trance por su hermano primogénito Juan Cristóbal, que era organista en Ohrdruf, cultivó aquí Juan Sebastián la música con verdadero ardor, a la vez que seguía sus estudios generales en el Liceo local. Una conocida anécdota testimonia su firme vocación mu-

sical. Habiéndose negado su hermano a poner en manos del chiquillo un libro de composiciones para clave, firmadas por Froberger, Fischer, Kerl, Buxtehude, Pachelbel y otros maestros célebres a la sazón, Juan Sebastián logró sacar el volumen, enrollado, por la alambra del armario que lo aprisionaba; y durante seis meses lo copió, aprovechando la luz de la luna, mientras en la casa dormían todos. Cuando, terminada esa tarea, sólo esperaba la ocasión oportuna para aprovecharse de su copia clandestina, el hermano descubrió el «crimen» y confiscó sin piedad el manuscrito hecho con tanto entusiasmo y tan fatigosamente.

Como la situación económica de Juan Cristóbal era tanto menos holgada cuanto más numerosa su prole, Juan Sebastián buscó la manera de no ser gravoso a su hermano. Y se dirigió, en 1700, a Lüneburgo, donde su bella voz le valió ser admitido como soprano en el Liceo. Siguió aquí todos los cursos académicos, cultivando al mismo tiempo la música. En su formación artística influyeron no poco los consejos de Jorge Böhm, organista y compositor más notable por el sentimiento que por la técnica, de quien Spitta dice que sus cuatro *suites* son las mejores de cuantas se habían escrito antes de Bach. Como organista, Böhm aliaba la claridad y sensibilidad propias de sus colegas turingios con la imaginación inspiradora de brillantes va-

riaciones, al interpretar melodías corales, que caracterizaba a los intérpretes de la Alemania septentrional. Todo hace suponer que Juan Sebastián fué discípulo de Böhm, aunque no consta de un modo cierto. También por entonces se encaminó varias veces a pie hasta Hamburgo para oír al célebre organista Reinken, y aprovechando su estancia en dicha población, escuchó popularísimas obras de Pallavicini, Cesti y Stefani, que mezclaban los estilos italiano y alemán. Asimismo en esta época de su vida se familiarizó con la música francesa y la italiana.

Una vez terminados sus estudios clásicos, ocupó Bach, en 8 de abril de 1703, el cargo de primer violinista en la orquesta del Príncipe Juan Ernesto de Weimar—hermano del duque reinante—, donde la música italiana gozaba de gran favor. Su reputación de organista, siempre creciente, se extiende por el país, y ello le vale ser designado, muy pocos meses después, para una plaza de esta índole, con gran sueldo y pequeño trabajo, en Arnstadt. Toma posesión el 14 de agosto, y es aquí donde, tras una formación autodidáctica y el examen de obras escritas por los más afamados y profundos compositores contemporáneos, da los primeros frutos como creador. Sus principales modelos fueron las obras de los alemanes Pachelbel, Böhm, Bruhns, Buxtehude y Reinken, y de los franceses Francisco Couperin (el tío de Couperin el Grande), Marchand y

Grigny. A la sazón pasábase estudiando largas horas durante la noche, y desplegó cada vez mayor virtuosidad como organista. Entre las obras que entonces produjo, figura su original *Capricho sobre la partida de su amadísimo hermano*, verdadero modelo de música de programa.

Si fué apacible, al principio, su estancia en Arnstadt, no tardaron en turbarla ciertos disenti- mientos con el Cabildo municipal. Se le repro- chó haber prolongado hasta diez y seis semanas la licencia que, por cuatro tan sólo, se le conce- diera para oír en Lubeck al organista Buxtehude, cuyo viaje efectuó a pie, por cierto, aunque ha- bía un trayecto de 50 leguas. También se le acusó de introducir variaciones fantásticas al acompañar los corales, desnaturalizando con ello las melodías, prolongando innecesariamente las obras y distrayendo la atención de los fieles. Y, por último, se le pidieron explicaciones de por qué se querellaba con sus alumnos. A todo esto respondió cumplidamente. Varios meses después se lanzaron contra él nuevas acusaciones, como la de haber dejado entrar en la tribuna del órga- no a una muchacha forastera. Bach se sinceró ante los acusadores; de todas suertes, su situación acaba siendo insostenible. Y el 29 de junio de 1707 presenta la dimisión de su cargo.

Entonces se trasladó a Mühlhausen, en donde había sido nombrado organista de la iglesia de San Blas el 15 de aquel mes, con igual sueldo

y gajes que en Arnstadt, a saber: 85 florines en metálico, tres «muids» de trigo, dos brazadas de leños y seis «schocks» de leña menuda. Además recibiría, como los demás empleados municipales, tres libras anuales de pescado. Y, por añadidura, se le facilitó gratuitamente un vehículo y dos caballos para transportar los muebles desde Arnstadt a Mühlhausen.

Apenas había transcurrido un año cuando Bach presentó por escrito la dimisión, con fecha 25 de junio de 1708, dejando entrever entonces que su situación no había respondido a lo que se le prometiera. Bien es verdad que le perjudicó bastante no ser de aquella región, sumándose a ello sus vistas sobre el arte religioso, que estaban en pugna con la austeridad de los fieles. Dominando en Mühlhausen a la sazón el pietismo, se consideraban mundanas y carnales las producciones religiosas concertantes, ya que, al decir de aquel auditorio, sólo permitían oír «una carcajada y un rumor de instrumentos y de voces, sin que se lograra distinguir ni una palabra del texto».

Juan Sebastián entró en seguida al servicio del filarmónico duque Guillermo Ernesto de Sajonia-Weimar, actuando como organista de la corte y músico de la orquesta ducal. Nueve años permaneció Bach en Weimar. Al principio tocaba indistintamente el clavicordio y el violín en la orquesta. En 1714 se le nombró subdirector de la orquesta, conservando su puesto de organista,

También los honorarios iban creciendo con su fama y su jerarquía. En los primeros años percibió 156 florines; pero desde 1713 cobró 225. En su época weimariana familiarizóse Bach con las obras orquestales de variadas épocas y países, conoció más producciones francesas para clave y copió o transcribió composiciones firmadas por Couperin, Frescobaldi, Legrenzi, Corelli, Vivaldi y Albinoni, para dominar mejor su contenido. De entonces datan aquellas primeras cantatas suyas, en las que tiene gran importancia la orquesta. Y recibió diversos honores, así como también numerosos testimonios de admiración, no sólo en Weimar, sino en otras poblaciones alemanas, que visitaba él por breve tiempo.

Quedó vacante la plaza de maestro de capilla de la orquesta ducal al fallecer el titular. Bach, por su posición y méritos, parecía ser la persona indicada para sucederle; pero se le pretirió, recayendo la elección sobre un hijo del difunto. También parecía indicado que se le encargase la composición de alguna cantata para la fiesta del segundo centenario de la Reforma, y tampoco se hizo así. Tan injustos desaires y algunos otros le determinaron a dejar su puesto de Weimar por otro en Cöthen.

En Cöthen se hallaba ya Juan Sebastián hacia noviembre de 1717, permaneciendo en dicha población cinco años y medio al servicio del Príncipe Leopoldo de Anhalt-Cöthen. Este Soberano

poseía una voz educada y tocaba diversos instrumentos. Su afición a la música le hacía ser amable y obsequioso con los cultivadores de ese arte, y singularmente Bach le inspiró un gran afecto, llegando a tener en la pila bautismal a un hijo de tan alto músico. En Cöthen Bach tenía funciones inconcretas. No disponía de órgano donde pulsar ni de coro que dirigir, pero sí de un clavicordio, que debía tocar para recreo del Príncipe o para acompañar a éste cuando cantaba, y de una orquesta reducida cuya dirección se le encomendó a él.

Durante su residencia en Cöthen hizo Bach numerosos viajes, ya por propia iniciativa, ya acompañando al Príncipe, y visitó Weimar, Halle, Leipzig y otras poblaciones. Al volver, en 1720, de una excursión a Carlsbad, halló muerta y enterrada a su mujer. En el otoño de ese mismo año visita Hamburgo, y toca el órgano ante lo más selecto de la ciudad; improvisa, aquí, durante cerca de media hora, variaciones sobre el coral *An Wasserflüssen Babylon*, utilizando para ello el estilo característico de los antiguos organistas hamburgueses en sus vísperas sabáticas. Oyóle el célebre Reinken, artista siempre vanidoso, severo y parco en sus elogios, y a la sazón aún organista titular, no obstante sus noventa y siete años de edad, y le dijo: «Creeí que había muerto ya este arte, pero veo que aún vive con usted.» Habiendo quedado por entonces va-

cante la plaza de organista en una iglesia de aquella misma población, Bach la solicitó, pero sin éxito, pues la obtuvo uno de los opositores, que, al decir de Mattheson, no sabía preludiar tan bien con los dedos como con las monedas, y que por su designación abonó 4.000 escudos en testimonio de gratitud.

Al año y medio de viudez contrajo Bach segundas nupcias con una inteligente cantante de la corte, acompañante al clavicordio y entusiasta filarmónica, que se llamaba Ana Magdalena Wülken. Verificóse la boda en diciembre de 1721. La nueva consorte era diez y seis años más joven que su marido, y le dió 13 hijos. No obstante las horas que debía dedicar a los cuidados maternales y las ocupaciones caseras, sobrábale tiempo para ayudar a Juan Sebastián en la tarea de copiar música, llegando a imitar con exactitud asombrosa la caligrafía musical de su esposo.

El período de Cöthen fué tan fecundo, que a él pertenece buena parte de la música instrumental y de cámara compuesta por Bach. El constituye, como dice Schweitzer, un entreacto que separa la primera y la segunda parte de la vida del maestro. Este acumula fuerzas aquí, en una vida reposada, para emprender después tareas mayores en Leipzig.

En Cöthen esperaba Juan Sebastián concluir sus días al servicio de un prócer tan filarmónico como lo era el Príncipe Leopoldo. Sin embargo,

su jefe atenuó esos entusiasmos desde que se casó con una Princesa, que, según frase del propio Bach, «parecía una amusa». Por otra parte, el músico deseaba vivir en una ciudad universitaria, para atender a la educación de sus hijos mayores.



Ofreciósele a Bach una ocasión propicia para la realización de este proyecto con la defunción, acaecida en 25 de junio de 1722, de Juan Kuhnau—el notable compositor de obras para clavicordio, en las cuales pretendía describir episodios de la Historia Sagrada, y además abogado y musicógrafo—, pues entonces quedó vacante el puesto de «Thomascantor» o maestro de la Escuela de Santo Tomás y maestro de capilla de las iglesias de Leipzig. Designábase con el nombre «Cantor» al director de un coro de iglesia, sobre todo si este templo tenía anejo un internado o escuela cuya misión era formar coristas con destino al servicio del culto.

Fundada en el siglo XIII por los frailes Agustinos la escuela de Santo Tomás de Leipzig, se municipalizó y amplió considerablemente al secularizar la Reforma los centros docentes que antes dirigían las Ordenes monásticas. Admitía medio centenar de alumnos, escogidos entre los muchachos pobres de Leipzig y sus contornos que desearan estudiar, dándoles instrucción gra-

tuita y obligándolos a cantar en los coros de los templos. En los albores del siglo XVIII se hallaba en plena decadencia la escuela de Santo Tomás, y aunque se efectuaron esfuerzos para devolverle la perdida vitalidad, no se consiguió nada.

Mucho vacila Juan Sebastián antes de presentar su candidatura, pues si constituía un honor suceder a Kuhnau y, por otra parte, aquel puesto producía unos 700 escudos, casa gratuita y gajes diversos, tales ventajas no llegaban a compensar la pérdida de la independencia con que vivía él en Cöthen. Además, en Leipzig su posición jerárquica sería inferior a la que venía ostentando en la corte principesca, y sus cargas, mucho mayores. El «Thomascantor» de aquel establecimiento docente ocupaba el cuarto lugar en el profesorado. Como maestro de la escuela, se hallaba sujeto al rector y al cabildo municipal; como maestro de coros, se encontraba sometido al cabildo eclesiástico. Debía dar cinco lecciones semanales de latín; y por esta causa no se decidió Telemann a aceptar el puesto, aunque tal elección habría sido de su propio agrado y del gusto del cabildo municipal. Debía componer para los Oficios eclesiásticos obras que no fueran muy breves ni se asemejasen a la música de ópera. Debía dirigir los cuatro coros que los alumnos de la escuela formaban, y con los cuales se nutrían otras tantas iglesias de la localidad.

Y debía asistir a bodas y entierros con los coristas infantiles, siempre que se solicitase tal concurso. Cada coro tenía a su frente un prefecto, elegido entre los mismos cantantes, correspondiendo al cantor la dirección del coro que ejecutaba la *Figuralmusik* o cantata. Por orden riguroso alternaban las dos iglesias principales de Leipzig para la interpretación de cantatas y pasiones. Las cantatas duraban unos veinte minutos, siendo algo más cortas en invierno que en estío. Las pasiones se cantaban divididas en dos partes, antecediendo la una y sucediendo la otra al sermón de las Vísperas de Viernes Santo.

Por fin decidióse Bach a solicitar el puesto de «Thomascantor» de Leipzig. Y tras varias pruebas le aceptó el Concejo municipal el 5 de mayo de 1723, tomando el músico solemne posesión de su cargo el 31 de aquel mismo mes. A la sazón tenía cerca de cuarenta años, y su inteligencia había alcanzado la plenitud. Por otra parte, su trabajo aquí era bien llevadero, reduciéndose a una lección diaria de canto—excepto los jueves—que duraba de doce a una de la mañana; un ensayo—que se hacía los sábados por la tarde—de cada cantata dominical, y la dirección del coro en los días festivos. Aunque venía obligado Bach a enseñar cinco horas diarias de latín, logró delegar esta misión en un colega suyo. Ello explica, pues, que Juan Sebastián inaugurase aquí una nueva y esplendorosa fase de sus energías

productoras, creando entonces sus obras definitivas. Y aun ahora, como siempre modesto y anheloso, copió a Palestrina, Lotti, Caldara y otros maestros del canto italiano.

Leipzig, no le ofreció a J. S. Bach la tranquilidad que su espíritu reclamara, y los últimos lustros de su existencia le fueron fértiles en dificultades y disgustos, acarreados en parte por su carácter especial. Era este hombre—como dice Pirro—de una personalidad harto violenta y ardiente para adquirir la calmosa resignación de quien debe enseñar y para contentarse con formar, paso a paso, a los indóciles discípulos que se le confiaban. El artista que había en él mataba al pedagogo que exigía su cargo. Para imponerse ante los coristas, acudió varias veces al rector, pues se sentía incapaz de lograrlo por sí mismo. Posteriormente perdió toda su autoridad ante los demás profesores. Sintióse aislado ante el desalentador desdén del Concejo municipal y la ignorancia nociva de sus colegas. Cuando llevaba unos siete años de estancia en Leipzig, anheló ir a otro lugar donde la vida le fuese más grata, como se ve en la carta dirigida por él a su condiscípulo Erdmann, agente de Rusia en Dantzig, con fecha 28 de octubre de 1730. Ese documento epistolar traza el siguiente cuadro: el cargo de Leipzig resultaba menos ventajoso de lo que a Bach se le había dicho; los gajes iban en disminución; la vida era muy cara; las autoridades se

interesaban poco por la música, y Juan Sebastián vivía disgustado, envidiado, perseguido y dispuesto a buscar fortuna en otra parte. Sin embargo, se resignó con su suerte, viviendo durante veinte años más—los que le restaban de existencia—como un extraño, sin identificarse con la Escuela y soportando cuantas molestias y vejaciones descargaban sobre él sus colegas y sus alumnos. Tomó desquite de tantos desdenes con su labor al frente del «Collegium Musicum», organismo que había fundado Telemann, que estaba formado por estudiantes, y que ahora, bajo la dirección de Juan Sebastián, daba semanalmente conciertos públicos, al aire libre durante el verano, y en un café durante el invierno.

No le faltaron, entretanto, algunas satisfacciones, como consecuencia de homenajes rendidos a su talento. Así, en 1735 se le nombró maestro honorario de la capilla del duque de Weissenfels, y al año siguiente, compositor de la corte del Rey de Polonia. En 1747 recibió una muestra de consideración bien halagadora. Su hijo Felipe Manuel era, desde 1740, clavicordista de Federico el Grande de Prusia. Con ese músico hablaron elogiosamente del «Thomascantor» de Leipzig varios colegas adscritos a la capilla real, y el Monarca deseó conocer personalmente al viejo Bach, indicándolo así repetidas veces a Felipe Manuel. Por fin Juan Sebastián decidió emprender el viaje para satisfacer los deseos del

Soberano, acompañándole en la excursión su hijo primogénito, Guillermo Friedmann. Llegaron ambos a Potsdam—la residencia real—el 7 de mayo de 1747. Siempre leía el Monarca la lista de los viajeros entrados en la ciudad. Cuando se dispuso aquel día a comenzar con sus músicos un concierto de flauta y orquesta, en el que debía él llevar la parte principal, le presentaron la lista en cuestión; vió incluido allí el nombre de Juan Sebastián, y ordenó que se le buscara inmediatamente. No habiendo tenido Bach tiempo para cambiar de ropa ni para pulirse, presentóse con la hopalanda de viaje y las botas empolvadas. Ello motivó un vivo diálogo entre el artista, que intentaba excusarse por su tocado, y el Rey, que quería poner rápido fin a tan corteses excusas. Aquella noche Federico el Grande se abstuvo de tocar la flauta, renunciando a su predilecta afición, y Bach se hizo oír en los quince claves de Silbermann que cobijaba el palacio real. Cuando había improvisado ya varias obras, le pidió al Monarca un tema de fuga para desarrollarlo inmediatamente; fué servida su petición, y asombró a todos la forma con que Bach trató aquel tema. No fué menor la maravilla de los presentes cuando, para satisfacer un deseo del Monarca, improvisó Juan Sebastián, a continuación, una fuga a seis voces. A la mañana siguiente Federico el Grande hizo que Bach tocara en todos los órganos de Potsdam,

Aquel viaje constituyó para «Thomascantor» un inolvidable acontecimiento, merced al cual nació la *Ofrenda musical*.

* * *

Tuvo siempre Bach un temple robusto, y siempre gozó de una salud inquebrantable. Su flaqueza estaba en la vista, pues era miope de nacimiento, y dió trabajo excesivo al órgano visual con la escritura constante, las frecuentes tareas nocturnas bajo luz artificial y el grabado en cobre de algunas composiciones, muy pocas, sin embargo, porque la producción de Bach es póstuma en su mayor parte. Habiéndose agravado dicho mal en los últimos años de su vida, Bach se sometió a dos operaciones sucesivas, aprovechando el paso por Leipzig de un oculista londinense; pero el resultado fué adverso, pues el artista quedó completamente ciego y con la salud quebrantada. El 18 de julio de 1750 recobró súbitamente la vista. Cuando, pasados varios días más, veía ya sin fatiga y soportaba la claridad, un ataque apoplético cerró sus ojos para siempre. Ello acaeció el día 28 de aquel mismo mes, a las nueve y cuarto de la noche, y el día 31 se le enterraba en el cementerio de la iglesia de San Juan.

A comienzos del siglo XIX se trasladaron los restos mortales de este camposanto a otro lugar, para convertir en calle lo que había sido necró-

polis, y la losa funeraria de Bach, como la de tantos otros difuntos, desapareció para siempre. Sin embargo, ateniéndose a las indicaciones de los archivos y a las tradiciones locales, se ha dado con un esqueleto que parece ser el de Bach, y tomando por base la mascarilla de ese cráneo y las instrucciones de un catedrático de Anatomía, modeló el escultor Saffner un busto de Juan Sebastián. A pesar de esto, y de cuatro retratos al óleo que se conservan, y que, por desgracia, poseen una perfecta impersonalidad, podemos decir, con Schweitzer, que la fisonomía real de Bach sigue siéndonos enigmática.

Lo que sí conocemos es su fisonomía espiritual, integrada por variados elementos intelectuales y morales. Poseía Bach una vasta cultura musical, teológica y políglota. Manejaba con precisión varios idiomas vivos y muertos. Era modesto sin hipocresía; de una amabilidad que le hacía simpático; de una imparcialidad que no desconocía la benevolencia; de un misticismo ponderado que le evitó caer en las exageraciones de los pietistas y los hortodoxos, y de una laboriosidad que no se detenía ante ningún obstáculo; pero también era impetuoso, con frecuencia irascible, y en algunos casos víctima de una terquedad que le impedía reconocer sus propios yerros. Formado musicalmente de una manera autodidáctica, llegó a ser el maestro insuperable. Después, como profesor, guió a numerosos dis-

cípulos, y aunque algunos de éstos lograron destacarse entre la mayor parte de sus colegas, ninguno merece los calurosos elogios que la posteridad prodiga a los genios inmortales. Bach enseñaba la composición con un método personalísimo y digno de toda estima: en vez de comenzar por pedir que sus alumnos hicieran contrapuntos sencillos, exigía de todos que armonizaran desde el primer momento corales a cuatro voces y les iniciaba en el modo de realizar con interés y corrección un bajo cifrado; por consiguiente, simultaneaba el estudio del contrapunto y la armonía.

Al morir Juan Sebastián Bach se le dedicaron algunos elogios fúnebres, como el que hizo Telemann en versos no muy inspirados; pero nadie percibió en toda su intensidad la pérdida que tal fallecimiento representaba para el Arte. No participó en tales homenajes el cabildo municipal de Leipzig; antes al contrario, expuso que aquel músico pudo ser un gran artista, pero había sido un mal profesor. Al cubrir la vacante, se declaró que la escuela de Santo Tomás «necesitaba un maestro de canto, y no un director». El informe anual correspondiente al curso en que Bach dejó este mundo, ni siquiera da cuenta de tal fallecimiento; y cuando la viuda de Juan Sebastián solicitó una pensión análoga a la que habían recibido las viudas de otros «Thomascantores», su demanda fué desatendida, por lo que bien pron-

to hubo de dedicarse a la mendicidad para evitar que la matara el hambre.

Se ha dicho anteriormente de qué modo fueron desarrollando sus aptitudes algunos de los hijos varones de Bach. Todos los demás murieron en su infancia. De sus tres hijas sólo una contrajo matrimonio, siendo su consorte un organista de Naumburgo. La menor de las tres, Regina Susana, cayó en la más extremada miseria. Habiéndose abierto una suscripción a beneficio de ella por cierto admirador entusiasta de Juan Sebastián Bach, fué Luis van Beethoven quien aportó la primera dádiva. Ello acaeció el año 1800, y al siguiente año el propio Beethoven ponía en manos de sus editores Breitkopf y Härtel una composición, ordenando se entregasen a Regina Susana cuantos beneficios pudieran corresponderle a él por dicha obra musical.

LA OBRA DE JUAN SEBASTIÁN BACH

Bach constituye con Händel—su contemporáneo absoluto, pues nacieron ambos con pocas semanas de diferencia—la primera fuerza dada por el arte alemán al mundo, con un valor de universalidad que rebasa las fronteras y los siglos. Ambos músicos son anteriores a los insignes artistas Klopstock y Lessing, y muy anteriores a los insuperables poetas Goethe y Schiller.

Ahora bien, la suerte de aquellos dos hombres fué muy distinta. Mientras Händel, agasajado por doquier, saboreó un cosmopolitismo que le valía toda clase de honores y triunfos en la Europa continental e insular, hasta el punto de que Inglaterra se enorgullece considerándolo como hijo del país, Bach vivió en Alemania siempre, y sus obras, salvo excepciones muy contadas, sólo fueron conocidas por núcleos reducidos de contemporáneos suyos y admiradas por núcleos menores aún.

Juan Sebastián simultaneaba dos aspectos distintos: el de creador y el de intérprete. Durante su vida se conquistó admiración plena y casi exclusiva como ejecutante maravilloso e improvisador admirabilísimo, llegando a llamarle G. A. Sorge «príncipe de los virtuosos en el clavicordio y el órgano». Como organista, sólo Händel podía rivalizar con él, y para escuchar-

le acudían en peregrinación a Leipzig los jóvenes músicos, lo mismo que él, en su mocedad, acudió a Hamburgo para escuchar a Reinken. Aun como director de orquesta y coros, no dejó de tener Bach fervientes admiradores. Uno de ellos, cierto rector de la Escuela de Santo Tomás apellidado Gessener, trazó el calurosísimo elogio que se cierra con esta frase laudatoria: «Aunque soy gran admirador de lo antiguo, creo que mi amigo Bach encierra en sí solo muchos Orfeos y veinte Ariones.»

Casi nadie, por el contrario, pudo entrever la grandeza del compositor, ni pudo prever la honda revolución—y aun mejor que revolución, evolución—que su obra fermentaría. El creador Bach tuvo algunos ensalzadores, pero no le faltaron censuradores. Entre éstos figura Scheibe, quien llevó en 1737 a su colección periódica *Kritischer Musicus* el siguiente juicio: «Este hombre (Bach) asombraría a todos los países si poseyese más gracia, si sus obras no sustituyesen lo natural por lo hinchado y confuso, y si su excesivo arte no entenebreciera la belleza. Como juzga por sus dedos, requieren sus composiciones una ejecución enormemente dificultosa, pues exige que instrumentistas y cantantes venzan con sus instrumentos y sus voces las mismas dificultades que logra vencer él en el clavicordio, lo cual no es posible. Todos los «floreos» y pequeños adornos, es decir, cuanto se incluye en el

método de la ejecución perfecta, lo expresa él formalmente en todas las notas, con lo que sus obras pierden la belleza de la armonía y hacen ininteligible el canto. Es, en resumen, como músico, lo que como poeta había sido el señor de Lohenstein. La hinchazón ha hecho que ambos abandonen lo natural por lo artificial y lo sublime por lo obscuro. Es preciso admirar, tanto en uno como en otro, el aplastante trabajo y el extraordinario esfuerzo empleados vanamente, pues luchan contra la razón.» Por otra parte, Burney dijo que Bach sólo se preocupaba de buscar novedades y complejidades, sin respetar la naturalidad ni la sencillez de ejecución, y le acusó de rebuscar la plenitud armónica incluso teniendo un palito en los dientes para tocar, mediante su ayuda, las notas que no podían alcanzar sus dedos.

La grandeza del creador Bach pasó tan inadvertida para sus contemporáneos, que habrían juzgado temeraria locura compararle — como se hace hoy — con Händel, el artista cuya elevación él iguala, o, mejor dicho, supera. Sus más entusiastas panegiristas se limitaron entonces a nivelarlo con Telemann y Mattheson, dos ídolos nacionales que no conocieron las mieles del cosmopolitismo. ¡Cuán lejos estaban de sospechar que, al correr los años, estos dos músicos quedarían eclipsados por el famoso «Thomascantor» de Leipzig!

Oportuno es recordar aquí, en comprobación de las afirmaciones expuestas, lo que cierto panegirista, llamado Martín Enrique Fuhrmann, declaró en vida de Bach, al decir que los alemanes poseían un sabio «*Trifolium musicum ex B*, formado por tres incomparables virtuosos, cuyo nombre de familia llevaba una B en el escudo: Buxtehude, Bachelbel (*sic*, por Pachelbel) y el Bach de Leipzig». Tras lo cual añadió: «Para mí, estos hombres valen tanto como para los latinos Cicerón.»

Es curioso el hecho de que, transcurrido un siglo largo, hubieron de proclamar los brahmsistas alemanes la excelsitud de la trinidad B. B. B. (es decir, Bach, Beethoven y Brahms), a lo que los wagneristas opusieron la trinidad B. B. y W. (o sea Bach, Beethoven y Wagner). Y la opinión de Fuhrmann viene a confirmar el laudatorio juicio que Juan Sebastián obtuvo en vida como intérprete.

La indiferencia que su producción causaba revélase muy bien en la obra que, cinco años después de morir Bach, escribió Marpurg con el título *Historisch-kristische Beytrage zur Musik*: «Los alemanes carecen en música de un gusto que les sea propio—dice el autor—. Nuestro Händel y Telemann se acercan más a los franceses; Hasse y Graun, a los italianos.» Obsérvese que, habiendo sido Bach el músico germano por excelencia, no figura siquiera su nombre en

esta enunciación de las cuatro figuras que a la sazón tenían los alemanes por las más insignes en el campo de la composición musical.

Ignoraron varias generaciones la transcendencia de esa producción bachiana, donde Fétis, siempre harto escrupuloso, encontraba armonizaciones más atrevidas que correctas. La monumental *Pasión según San Mateo*, estrenada en Leipzig el Viernes Santo de 1729, quedó muerta y sepultada en los archivos, hasta que Mendelssohn, maravillado de tanta grandeza musical, la dirige en Berlín el Viernes Santo de 1829, es decir, un siglo después. A este músico romántico se debe, con la resurrección de una obra que jamás debió morir, el prestigio de un nombre que siempre se debía recordar. Y este nombre se extendió por el mundo artístico a partir de 1850, merced a la «Bach-Gesellschaft» (Sociedad Bach), entre cuyos miembros más celosos, activos y entusiastas figuraban Roberto Schumann y Franz Liszt.

Aquel concierto inicia una rehabilitación inevitable, pues al punto revela coní deslumbrante poder cuanto valía el ex olvidado «Thomascantor». Y habiendo fundado varios melómanos, un año después—es decir, en 1830—, un Reino de la Música ideal, decidieron designar por elección al jefe supremo y los altos dignatarios de ese imaginario país, como cuenta Luis Viardot en su libro *Espagne et Beaux-Arts*. Las personas elegi-

das fueron las siguientes: Rey, Mozart; ministro de Cultos, Händel; ministro de Negocios Extranjeros, Gluck; subsecretario de Negocios Extranjeros, Mehul; ministro de Justicia, J. S. Bach; jefe supremo de los servicios hidráulico y forestal, Weber, y capitán general, Beethoven.

Justifícase el desconocimiento que se tuvo de Bach durante largos lustros, porque sus numerosas obras se escribían, por lo general, para ser ejecutadas una vez—y casi siempre en condiciones bien poco favorables—, pasando después esos manuscritos a un armario, con lo cual son póstumas casi todas composiciones. A los cuarenta y un años de edad edita Juan Sebastián su primera publicación, que era la partita inaugural de su colección de seis. En 1731 publicó las cinco restantes, reuniendo todas ellas en un cuaderno, con el título *Clavierübung*, primera parte. (Debemos advertir que bajo la denominación genérica «Clavier» incluyen los alemanes el clavicordio, clave y piano, y que, en el presente caso, «Übung» debe traducirse por «recreo», no por «estudio».) Cuatro años después apareció la segunda parte del *Clavierübung*, conteniendo una nueva partita y el concierto en estilo italiano; y pasados cuatro más, la tercera, formada por grandes corales para órgano y cuatro dúos para clave. Posteriormente apareció el cuarto y postrero cuaderno, con las variaciones sobre una zarabanda escritas para atender los deseos del conde

de Kayserling, quien para distraer sus insomnios, quiso que Juan Sebastián le enviase composiciones de carácter a la vez dulce y alegre. Además de las mencionadas partes del *Clavierübung*, Bach sólo vió impresas las variaciones canónicas sobre un coral de Navidad, seis transcripciones de corales y la *Ofrenda musical*. Muy poco después de su muerte apareció *El arte de la fuga*, sin hallar compradores. Enriquecida con un prefacio del teórico berlinés Marpug y una nueva portada, reapareció dicha producción en la feria de Leipzig el año 1752. No pasaron de 30 los ejemplares vendidos desde entonces hasta las postrimerías de 1756, aunque la obra sólo costaba cuatro escudos. Como las planchas de cobre importaban más que los beneficios obtenidos durante todos esos años, Felipe Manuel las vendió a precio de metal viejo para resarcirse de los gastos.

En 1800 apareció, y no en Alemania ni en Francia, sino en Zurich, la primera edición de *El clavicordio bien templado*, a la que siguieron inmediatamente otras en los dos citados países. Aun con ello, el nombre de Juan Sebastián Bach no obtuvo prestigio extraordinario, como se comprueba al recordar que, tras el fallecimiento de Schwenke (quien compartía con el maestro de canto Polchau la propiedad de los archivos de Bach) en 1824, se sacó a subasta su biblioteca, y el manuscrito original de *El arte de la*

fuga se vendió en ocho marcos y pico, es decir, en unos 15 francos y medio.

Recuperado el prestigio de Bach con la interpretación que diera Mendelssohn a la *Pasión según San Mateo*, y publicada más tarde, a partir de 1851, en una colección de 59 volúmenes, merced a los desvelos de la «Bachgesellschaft», la producción íntegra de Juan Sebastián, este músico alcanza hoy la divulgación que sus obras merecieron siempre y que debieron obtener desde el primer momento.

¿De qué modo logró Bach esa superioridad que lo hace único en su época? Con un esfuerzo personal que lo presenta ante la posteridad como espejo de autodidactismo. No tuvo profesor de piano, ni de órgano, ni de composición, pero sí un espíritu observador y comprensivo, una tenacidad no superada, un alto espíritu de asimilación, perseverancia en sus experiencias, modestia ante su labor, convencimiento de que jamás las obras humanas alcanzan la perfección suma. Por esto pudo ser, a la vez que maestro de maestros, discípulo incansable. Como su aprendizaje no conocía límites ni de término, durante toda su vida estudió a los compositores más célebres y penetró en el alma de las diversas escuelas nacionales.

En sus postreros años copió Bach a Palestrina, Frescobaldi, Lotti, Caldara, Händel, Telemann, Grigny, Dieupart y otros, para aprender en ellos,

realizando tan noble tarea con ese regocijo espiritual que es patrimonio de un escaso número de grandes hombres, porque son bien contados quienes, al engrandecerse, no incurrieron en un engreimiento petulante, que les hacía considerarse como autodeificados y les impelía a despreciar cuanto no fuera ellos mismos o lo que a ellos atañía.

Por esa modestia innata y esas ansias de aprender, que le acompañaron como una sombra siempre, anhela conocer cuantas producciones creaban los grandes músicos contemporáneos, desde Händel a Reinkin, sin poner jamás en ello arrogancias de rival, sino sumisiones reverentes. Su modestia le impele, por otra parte, a utilizar ideas ajenas para tratarlas de un modo personal. Apasionado por el tesoro melódico de los corales—cuya antigüedad, variable, era plurisecular en no pocas de esas melodías religiosas—, lo vivifica y desneutraliza mediante una armonización ideal y un desarrollo amplio que convierten los originales en verdaderos poemas orgánicos, realizando así lo que, de una manera lejana, hacían presentir los Scheidt, Buxtehude y Pachelbel en sus «fantasías sobre corales».

Utilizando temas de fugas francesas e italianas o diversos temas melódicos de procedencia extranjera, les da una renovada presentación. La primera cantata que hizo oír en Leipzig tenía por coro inicial una óverture francesa, que Bach de-

nominó *Ouverture*, indicando el movimiento de la parte central con el vocablo francés *gai*. El primer preludio de las *Suites inglesas* se tejió sobre un tema de giga que venía prodigándose en diversas obras de los siglos XVII y XVIII. Entre las fugas para órgano de Bach, las hay construídas con temas de Legrenzi, Corelli y Albinoni.

Los retoques, arreglos y transcripciones hechos por Bach son abundantes. Trasladó para clavicordio 16 conciertos de violín y orquesta firmados por Vivaldi, modificando los bajos, agregando voces intermedias y sembrando imitaciones que realzaban el texto original. También trasladó a dicho instrumento de teclado diferentes conciertos de Marcello, Telemann y otros músicos. El mismo se retocaba y corregía incesantemente, para mejorar sus propias composiciones, con lo cual bastantes viejas obras suyas adquirieron forma nueva. Atráíale singularmente la tarea de trasladar al clavicordio producciones cuya primera versión era para violín. Llevó al órgano, con un transporte a otra tonalidad, la fuga de su primera sonata de violín, y al clavicordio su segunda sonata para violín, así como también parte de la tercera. En Leipzig obtienen su forma definitiva diversas obras escritas durante las épocas weimariana y cöthiana.

Este gran autodidáctico no pudo hablar mal de su maestro, como lo hiciera el creador de las *Nueve sinfonías* y la *Missa solemnis*, cuando co-

mentaba las enseñanzas recibidas de Haydn, porque, en realidad, no tuvo maestro que le enseñara los grandes secretos del arte musical. Tampoco pudo hablar mal de los preceptos docentes, como lo hicieron otros grandes artistas, pues no hubo quien se los impusiese. Y, sin embargo, ¡cuán elocuente ejemplo suministra su caso a quienes predicán la manumisión de tutelajes pedagógicos mezquinos y de criterios escolásticos estrechos, de preceptos teóricos inmutables y de profesores dogmáticos rígidos! Lo verdaderamente milagroso es que Bach, sin tener maestros, llegase a ser el divino maestro a quien debemos el moderno Evangelio musical. Ello se explica, más que por una de esas paradojas frecuentes en el Arte, por el hecho lógico de que, tratándose de cuestiones estéticas, la reflexión no desempeña un papel tan elevado como la intuición. Y sus creaciones, al fundir los estilos polifónico y armónico, marcan el vértice de dos líneas históricas fundamentales.

Ese anhelo de perfección que singularizó a Bach se testimoniaba también en lo relativo a los materiales organográficos, sin cuyo uso no hubieran podido palpitar las notas escritas por él sobre los pentagramas, pues el «Thomascantor» procuró aumentarlos en parte y perfeccionar el manejo de algunos ya existentes. Así, en Mühlhausen, pide la reparación del órgano empleando expresiones con las que revela conocer perfectamente

la estructura íntima de ese instrumento, y propone como novedad que se le agregue un pedal de carillon, inventado por él, y constituido por 26 campanas. Durante su estancia en Cöthen, inventa la «viola pomposa», instrumento intermedio entre la viola y el violonchelo, que permitía tocar frases rápidas cuya ejecución resultaba difícil en el último de los instrumentos mencionados. Guiado por sus indicaciones, el violero Hoffman, de Leipzig, construyó una viola pomposa, cuyas cinco cuerdas estaban afinadas por quintas, a partir del *do* por debajo del pentagrama en clave de *fa* (*do, sol, re, la, mi*), y con destino a este instrumento produjo Bach la sexta de las *suites* para violonchelo, integrada por un prelude y varios aires de danza.

Bach prefería el clavicordio (instrumento de cuerdas percutidas) al clave (instrumento de cuerdas punteadas), por ser el primero mucho más apto para obtener efectos en el matiz. Venía fabricando Gottfried Silberman, desde 1740, varios *Hammerclaviere* o clavicordios de macillos, sin que satisficiesen su sonido ni su mecanismo a Bach, por lo que éste animó siempre a aquél para que prosiguiera sus ensayos. Esos instrumentos merecían la aprobación real, puesto que Federico el Grande de Prusia adquirió bastantes. Deseando poseer el «Thomascantor» un «Clavier» dotado de sonoridad más flexible, encargó a Zacarías Hildebrand la construcción de

un «clavicembalo-laud», en el cual se prolongaría el sonido poniendo dos órdenes de cuerdas de tripa y otro orden de cuerdas metálicas en octavas. También pensó conseguir con ello dos sonoridades diferentes: apoyando la sordina del fieltro sobre las cuerdas metálicas, se lograría el efecto de la tiorba, y sin la sordina, se obtendría un sonido grave y severo. No habiéndole satisfecho el ensayo, volvió a su clavicordio.

La reforma introducida por Bach en la digitación tiene un valor definitivo. Hasta comienzos del siglo XVIII se prescindía del pulgar en el clave y el clavicordio, usándose tres dedos, o a lo sumo cuatro, que se cruzaban, alargaban o superponían a capricho del intérprete. El mismo Bach refirió a su hijo Felipe Manuel que, siendo joven, había visto a grandes virtuosos utilizar el pulgar muy excepcionalmente, y sólo cuando debían abarcar grandes distancias. Las crecientes complicaciones de la técnica hicieron después necesario el uso de dicho dedo. Por lo curioso, merece consignarse aquí la digitación en uso para tocar la escala en *do* mayor, según la enseñaban, respectivamente, en *Musikalischen Kleeblatt* (año 1697) Daniel Speer y en *Kleines Generalbasschule* (año 1735) Mattheson.

Escala ascendente, según Speer:

Notas	do	re	mi	fa	sol	la	si	do
Mano derecha	3	4	3	4	3	4	3	4
Mano izquierda ...	2	3	2	3	2	3	2	3

Escala descendente, según Speer:

Notas	do	si	la	sol	fa	mi	re	do
Mano derecha	2	3	2	3	2	3	2	3
Mano izquierda ...	3	4	3	4	3	4	3	4

Escala ascendente, según Mattheson:

Notas	do	re	mi	fa	sol	la	si	do
Mano derecha	3	4	3	4	3	4	3	4
Mano izquierda ...	3	2	1	2	1	2	1	2

Escala descendente, según Mattheson:

Notas	do	si	la	sol	fa	mi	re	do
Mano derecha	5	4	3	2	3	2	3	2
Mano izquierda ...	2	3	2	3	2	3	2	3

Couperin, en su obra *L'art de toucher le clavecin* (1717) presentó una digitación racional, que empleaba el pulgar con frecuencia. Pero quien ideó la digitación normal y constante de la escala que se practica hoy, es decir, la que usa sin reservas los dedos pulgar y meñique, fué Juan Sebastián Bach. Y este mismo artista proclamó el principio de que el pulgar de-

recho se debe emplear dos veces en la octava de la escala, después de los dos semitonos al ascender, y antes de ellos al descender.

*
**

La producción musical de Juan Sebastián Bach, por lo múltiple, requeriría bastantes páginas para su enumeración exacta, y varios extensísimos volúmenes para su análisis detallado, como lo demuestra, respecto de esta última afirmación, el hecho de que sólo el estudio hecho por H. Riemann acerca de *El Clavicordio bien templado* ocupa dos volúmenes de unas 200 páginas cada uno.

Puede dividirse dicha producción en tres partes: la teórica, la pedagógica y la exclusivamente artística, subdividiéndose esta última en puramente instrumental y vocal con o sin el concurso de instrumentos.

Las obras teóricas de Bach, descontados algunos cánones, son dos: *Ofrenda musical*, y *El arte de la fuga*. Escribió Juan Sebastián la primera en los últimos años de su vida, y la segunda en los postreros meses de su existencia.

Se ha referido en la biografía del «Thomascantor» cómo surgió la *Ofrenda musical*, y a esas páginas nos remitimos, por constituir antecedente obligado en este punto. Cuando Bach volvió a Leipzig, tras su breve estancia en Potsdam,

desarrolló el tema que le había dado Federico el Grande de Prusia, siendo fruto de tal labor los tres envíos parciales que, sucesivamente, hizo a dicho Monarca con el título *Musikalisches Opfer*. El primer envío contenía un fuga a tres partes *super thema regium* titulada *Ricercata*, un *Canon perpetuus super thema regium*, cinco *Canones diversi super thema regium* y una *Fuga canonica in Epidiapente*. Aquella *Ricercata* reprodujo de memoria la improvisación hecha por Bach ante el rey, por lo cual resultaba una fantasía fugada. Los seis cánones siguientes están elaborados con ingeniosas combinaciones simbólicas que, a buen seguro, habrían merecido la aprobación de Cerone, el autor de *Melopeo*, si no lo hubieran impedido razones cronológicas de mayor cuantía. Téngase presente que muchos, aun en la época de Bach, como en otras anteriores, incubaban al calor de la polifonía complicadísimos cánones, o, mejor dicho, verdaderas charadas musicales, donde quedaba excluída toda intención artística, y sólo privaban aficiones enigmáticas de índole extramusical. El cuarto canon de Bach, a dos voces *per augmentationem in motu contrario*, añade en latín: «Aumente la fortuna del monarca lo mismo que aumenta el valor de las notas.» El quinto es un canon circular acompañado de la frase latina que se puede traducir diciendo: «Elévase la gloria del monarca con la modulación ascendente.» El se-

gundo envío contenía una fuga (*Ricercata*) a seis voces sobre el mismo tema real, y a continuación, dos cánones. Esa *Ricercata*, por lo compacto del tejido polifónico, es acaso la más sobresaliente fuga de cuantas ha escrito este insuperable fuguista. Los cánones tienen una complicación extremada: uno de ellos, a dos voces y con dos claves (la de *do* en tercera, puesta en posición natural, y la de *fa* en cuarta, puesta en posición invertida, es decir, cabeza abajo), advierte: *Quaerendo invenietis* («buscando, hallaréis»). Y, efectivamente, son cuatro, nada menos, las soluciones que dicho canon ofrece. El tercer envío contenía una sonata para flauta y violín, con acompañamiento de clave (continuo) y un canon perpetuo para los mismos instrumentos. Consta la sonata de cuatro tiempos: largo, allegro, andante y allegro. El largo recuerda de un modo lejano al tema real; el allegro siguiente presenta dicho tema como *canto fermo*; el andante está construido sobre motivos de la *Ricercata*, a tres voces, que figuraba en la primera de las remesas hechas por Juan Sebastián a Federico, y el final transforma ingeniosamente el tema regio. El canon (*canon perpetuus*), por su insuperable agudeza y saber técnicos, es bien digno de su autor.

El Arte de la fuga, verdadero canto de cisne del «Thomascantor», ocupó a Bach en los postreros meses de su vida, y ha sido analizado con-

cienzudamente por J. Jadassohn. Consta de catorce fugas, a las que Bach denominó *Contrapuntos*; de otras dos, que se titulan *Fugas para dos claves*, y de cuatro cánones, todo ello elaborado sobre un mismo tema, que sucesiva y gradualmente sufre numerosas transformaciones; y de una fuga a cuatro voces, con tres motivos, sin que ninguno de ellos se parezca al de las fugas y cánones precedentes. Todas las variedades de la fuga fueron acogidas aquí, pues se puede ver el tema tratado en sentido directo y contrario, por aumentación y disminución, en notas de valores diferentes y simultaneando todos esos procedimientos. A los *contrapuntos* señalados con los números 12 y 13 los calificó Jadassohn, *ugas del espejo*. El número 12 contiene una fuga que, sin estar a ocho voces, como de primera intención pudiera suponerse ante una ojeada superficial sobre la partitura, sino a cuatro voces, ofrece la particularidad de que cada nota de las partes constituyentes aparece invertida en otra fuga a cuatro voces, con lo cual el bajo de una de estas dos fugas corresponde al tiple de la otra, el tenor de la primera al contralto de la segunda, y el contralto y tiple de aquélla, al tenor y bajo de ésta, respectivamente. El número 13 contiene otra *fuga del espejo* construida con sujeción a dichos moldes. Los cánones de *El Arte de la fuga* son cuatro: el primero se desarrolla por aumentación en movimiento contrario, y los

otros tres se presentan a la octava, la décima y la duodécima, respectivamente.

* * *

Las obras pedagógicas de Bach poseen alto valor artístico, distinguiéndose bajo la doble faz cualitativa y cuantitativa. Unas están escritas para órgano, y otras, para clavicordio.

Compuso Bach ocho pequeños *Preludios* y *fugas*, para iniciar a los principiantes en la técnica del órgano. Aunque se los tuvo por obras de la juventud de Juan Sebastián, parece indudable ahora que nacieron en Weimar, tras un detenido estudio de las obras de Vivaldi. También produjo seis *sonatas* para órgano, reunidas probablemente hacia 1727, «de cuya belleza jamás se podrá decir bastante», como comentó Fokel; y especialmente el *Orgelbüchlein*, producción hecha con el propósito de que, mediante ella, pudiesen los organistas presentar los corales en las más variadas formas. Esta última obra fué reunida por el autor en Weimar y copiada por el mismo en Cöthen, pero no quedó concluída; pues habiendo previsto Bach 169 corales, como lo revela la numeración de las páginas en blanco, sólo terminó 45. Presentan estos corales una forma nueva, la cual se debe—como dice Schweitzer—a que la melodía de cada coral aparece acompañada y en cierto modo explicada con algún moti-

vo característico donde se pinta el aspecto saliente del texto. Y esas descripciones, por su gran poesía musical, dan un encanto completamente moderno a las obras maestras contenidas en el *Orgelbüchlein*. La primera de las expresadas colecciones autógrafas perteneció a Félix Mendelssohn, quien arrancó tres hojas, destinando dos a su novia y la otra a Clara Schumann, la insigne pianista.

Produjo Bach una escuela progresiva de clavicordio («Clavier»), formada por tres grupos de composiciones, a saber: *Pequeños preludios para principiantes*, en número de unos 20; *Invenções y Sinfonías*, con un total de 30 piezas, y las dos partes de *El Clavicordio bien templado*.

Aunque sus *Pequeños preludios* poseen relieve artístico muy pronunciado no obstante su sencillez, mayor hondura ofrecen, sin embargo, sus quince *Invenções* y sus quince *Sinfonías*. Las *Invenções* están a dos voces, y las *Sinfonías*, a tres. Unas y otras fueron compuestas, según declaraba el autor, para que los alumnos puedan conseguir «una ejecución cantable, y al mismo tiempo se aficionen prematuramente a la composición». Todo hace sospechar que se compuso con cada *Invención* la *Sinfonía* correspondiente. En el *Clavierbüchlein* que Bach escribió para su hijo Guillermo Friedmann, denominó *Preámbulos* a estas obras; posteriormente, se inclinó a roturarlas *Fantasías* o *Preludios*; pero cuando

formó con ellas un volumen, en 1723, les puso los epígrafes respectivos de *Invenções* y *Sinfonías* con que son conocidas hoy. También mostró Bach indecisiones, durante largo tiempo, en cuanto al orden de presentación, pues en aquel *Clavierbüchlein*, las *Invenções* formaban un grupo, y las *Sinfonías* formaban otro grupo separado de ese. En un manuscrito posterior, a cada *Invención* seguía la *Sinfonía* correspondiente; y en un tercer manuscrito aparece restablecida la distribución primitiva. Uno de estos manuscritos expone la interpretación que es preciso dar a los signos abreviados de ornamentación (trinos, mordentes, cadencias sencillas y dobles, apoyaturas ascendentes y descendentes, etc.). Esquivando Bach en sus *Invenções* y *Sinfonías* la forma de canción a dos partes que hasta entonces cultivaban los compositores de clave y clavicordio, creó un nuevo tipo, sin precedentes en la literatura musical, donde los motivos se desarrollaban combinándose con imitaciones y transposiciones en cada voz, sin someterse para ello a ningún plan determinado ni imponer repeticiones o *da capos*, lo cual revela una emancipación del preponderante influjo hasta entonces ejercido por la melodía italiana.

El Clavicordio bien templado consta de dos partes: la primera se remonta a 1722 y lleva este epígrafe: «El clavicordio bien templado o preludios y fugas en todos los tonos mayores y me-

nores, compuestos para el uso de la juventud aplicada y musical, así como para recreo de aquellos que ya están versados en la música.» Cuando habían transcurrido unos veinte años, Bach reunió otra serie que respondía exactamente al mismo plan tonal, escabezándola con el título «Veinticuatro nuevos preludios y fugas.» Ambas producciones pueden considerarse como una sola obra dividida en dos partes. Aparecen allí compases hoy apenas usados, como los de 3 por 2, 4 por 2, 6 por 4, 9 por 8, 12 por 8, 6 por 16, 12 por 16 y 24 por 16. Y tanto la primera como la segunda, en vez de encadenar las tonalidades, siguiendo el orden que impone el ciclo de quintas (*do, sol, re, la, mi*, etc.), adopta la sucesión de la escala cromática (*do, do sostenido, re, mi bemol, mi natural*, etc.).

A varios maestros les había tentado, antes que a Bach, la idea de producir series de obras donde tuviesen representación las diversas tonalidades de los modos mayor y menor. Para comprender cuánta audacia llegó a significar esto, es preciso recordar las luchas entabladas en torno al «templado» o «temperamento» de semitonos. Ciertamente que en el terreno práctico ya nuestros vihuelistas cultivaban, al promediar el siglo XVI, un instrumento donde realizaron, tal vez inconscientemente, el principio de la «igualización» de las notas sostenidas y las bemolizadas, con lo cual la escala tomaba como forma

fundamental el valor del semitono cromático; y precisamente esa «igualización» es la que resolvía el problema del «temperamento» o «templado». Sin embargo, persistía por doquier el respeto a la «diversificación» de sostenidos y bemoles; y al privar el principio de que un *do* sostenido no era igual a un *re* bemol, imperaba un cromatismo más fragmentado que el hoy vigente. Santiago Champion de Chambonnieres (fallecido en 1760) escribió *suites* para clave, donde aparecen yuxtapuestas las tonalidades de *la* menor, *do* mayor, *re* menor, *re* mayor, *fa* mayor, *sol* menor y *sol* mayor. Luis Couperin (fallecido en 1665) llegó a establecer una sucesión más precisa, a saber: *do* mayor, *do* menor, *re* menor, *re* mayor, *mi* menor, *fa* mayor, *fa* sostenido menor, *sol* menor, *sol* mayor, *la* mayor, *la* menor y *si* menor. Encadenamientos análogos, mas no tan completos, muestran las *suites* de los organistas Froberger (fallecido en 1667) y Schultze (fallecido en 1693). Esos encadenamientos aparecerán más desarrollados en las diez y siete *suites* del organista Pachelbel (fallecido en 1706). Con su *Ariadne Musica*, que data de 1715, el pianista y clavicordista J. K. Fischer ofrece a los ejecutantes «el hilo que les guiará en el laberinto de los tonos mayores», faltando sólo cinco tonos para que se realicen totalmente sus deseos. Ya se ha dicho que *El Clavicordio bien templado* data de 1722. Cinco años después de

esta fecha, el tratadista J. D. Heinichin declaró, en una obra sobre bajo cifrado, que «en los tonos de *si* mayor y *la* bemol mayor se compone raramente, y que en *fa* sostenido y *do* sostenido mayor no se compone jamás». A pesar de tal afirmación, contradicha por el indiscutible testimonio bachiano—del cual probablemente no tenía noticia Heinichin—, ya en los primeros años del siglo XVIII se había intentado practicar todas las tonalidades, utilizando los estudios que había hecho Andrés Werckmeister sobre «igualización» de los semitonos.

Las dos producciones de Juan Sebastián Bach que con esta incursión histórica realzan su valor bajo tan interesante aspecto, distingúense también por la poesía e inspiración que las iluminan, siendo de advertir que los *Veinticuatro nuevos preludios y fugas* acusan una tendencia deliberada hacia la abstracción. Cada fuga de Bach comunica al motivo generador una fisonomía que lo caracterizará de un modo inconfundible, y las que integran *El Clavicordio bien templado* derraman una riqueza inagotable de fantasías y de sentimientos. A este respecto señalaremos, con Combarieu, los rasgos de algunas: la primera y segunda muestran madrigales amables; la tercera contiene una tirolesa que tal vez oyó Bach en algún bosque alemán; la cuarta es una grave meditación; la quinta y la décima son dos imperiosas y enérgicas manifestaciones

de la voluntad; la 11 y la 15 son dos danzas; es la 12 un sueño melancólico; la 16 un relato de balada; la 18 un tema fúnebre; la 22 una aspiración dolorosa y angustiosísima hacia un objeto ideal. Otras fugas se distinguen por su lirismo o parecen meros pasatiempos. Ya Beethoven admiraba estas composiciones, porque no veía en ellas ejercicios escolares, sino verdaderas representaciones o acciones dramáticas. A este respecto, juzgamos oportuno recordar que, entre las obras menos populares de Beethoven, figuran los *Dos preludios a través de todos los tonos, para piano u órgano* (op. 39), donde el autor, en vez de adoptar, como Bach, la sucesión cromática, sigue la que le suministraba el ciclo de quintas (*do, sol, re, la, mi*, etc.), con lo cual van aumentando progresivamente de uno en uno los sostenidos, y una vez establecido el tono de *do* sostenido mayor, afirma la transición cromática en *re* bemol, disminuyendo después de uno en uno los bemoles, hasta volver al tono inicial de *do* mayor.

La intención docente de todas estas obras bachianas en nada perjudica su valor estético. Eso mismo pasa también, por ejemplo, con el *Album para la juventud*, de Schumann, en el cual brillan lo emocional y lo educativo a través de sus diversos números, donde se pueden ver piezas sentimentales y piezas jocundas, canciones populares y canciones originales, marchas y rondas.

La producción puramente artística de Bach, es decir, la desprovista de miras teóricas y de intenciones docentes, es vastísima, pudiéndose dividir en dos grupos: el exclusivamente instrumental y el vocal-instrumental. Examinémosla sucintamente por el orden expuesto.

Entre las obras instrumentales de Bach, las hay para órgano, clavicordio y otros varios instrumentos, ya separados, ya asociados en conjunto, de cámara u orquestales.

La música de órgano suele tener por cimiento la producción coral; no está reservada totalmente al culto de la Iglesia, sino que también se produjo, y en abundancia, para las distracciones del hogar. Siendo Bach, ante todo y en primer término, compositor de órgano, como declara Riemann, la literatura para dicho instrumento culminó en estas obras suyas, sin que, ni antes ni después, haya logrado superar al «Thomascantor» ninguno otro músico bajo tal aspecto. El mismo llevó este carácter orgánico a composiciones escritas para otros instrumentos, como lo atestigua la *Chacona* para violín.

Entre las mejores obras para órgano de Juan Sebastián heinos de mencionar varias colecciones de preludios y fugas, una de seis sonatas, probablemente reunidas hacia 1727; corales y variaciones sobre corales; el famoso Pasacalle construido—como la *Chacona* para violín, con la que puede compararse según algunos—sobre

una danza hoy en desuso. También en este apartado figuran varios conciertos, pero no constituyen obras originales, pues son habilísimas transcripciones para órgano de conciertos escritos por Vivaldi.

Copiosa es, asimismo, la producción bachiana para clavicordio. Incluye la transcripción de otros diez y seis conciertos escritos igualmente por Vivaldi; diversos preludios y fugas, *toccatas* y fantasías, conciertos y sonatas, *partitas* y *suites*. Entre las fugas se destaca una en *la menor*—a la cual precede una introducción en arpegios—ya que, por su ardor y vehemencia, es superior a todas las otras fugas escritas por Bach para clavicordio. Notabilísimas son también las *toccatas* y fantasías, resaltando entre las primeras dos, tan amplias como severas, que datan de Cöthen, y entre las segundas, la denominada *Fantasia cromática*. Apenas diferenciaba Juan Sebastián las *toccatas* de las fantasías, si bien en estas últimas refrenaba dicho compositor los giros caprichosos predominantes en aquéllas, por lo que sus fantasías ocupaban un término medio entre sus *toccatas* y sus preludios. Conviene recordar que Bach denominó también *Fantastías* a las sucesiones de acordes arpegiados presentadas como preludio de algunas fugas, y que se propuso aplicar la misma denominación a las *Sinfonías* o *Invencciones a tres voces*. Entre los conciertos de Bach resalta el caracterizado con

la adición «en estilo italiano», y entre las sonatas, dos, escritas en Cöthen, que están en *do* menor y *la* menor. Como advierte Schweitzer, estas dos últimas producciones, más que sonatas, son *suites* con una gran introducción en varias partes, mientras que las legítimas y grandes sonatas de Bach son aquellas obras que él denominó *toccatas*.

Partitas y *suites* merecen un párrafo aparte. La *suite*, a la sazón, venía enlazando una serie de danzas antiguas, que aparecían idealizadas, o por lo menos estilizadas, como pueden estarlo, por ejemplo, los valeses y mazurcas de Chopin. En los siglos XVII y XVIII apenas hubo compositor que se abstuviese de escribir *suites*, floreciendo este producto artístico tanto en Francia como en Italia, y tanto en la Alemania meridional como en la septentrional. Originariamente, la *suite* constaba de cuatro tiempos fundamentales, donde se resumía un sano cosmopolitismo, y todos ellos brotaban de un motivo común. Esos números eran la germánica «alemanda» o «alemana»—que de ambos modos se puede decir en español—; la francesa *corranda* o seguidilla—que también la han denominado de este último modo algunos, aunque tal vocablo sugiere una idea que desfigura el carácter de la *courante*—; la española *zarabanda*, y la inglesa o escocesa *jiga*. Todos los números mantenían el tono del inaugural, permitiéndose tan sólo el paso

del modo mayor al menor, o viceversa, y estaban encadenados de tal suerte, que se establecía automáticamente la variedad de los tiempos; siendo animada la *alemanda*, lenta la *zarabanda*, movida la *corranda* y viva la *jiga*. Y como de la *suite* derivó más tarde la sinfonía, vemos aquí también establecido igual plan (*allegro*, *adagio*, minueto, o sea un aire de danza colocado como supervivencia de la *suite* primitiva y *allegro vivo*).

Hállanse antecedentes de la *suite* en los libros de vihuela impresos durante el siglo XVI, pues en gran número aparecía ahí cadenas de danzas con una conexión temática y tonal: pavanas, *saltarellos*, *pivas*, *passamezzi*, gallardas, etc. Cuando surge la cristalización arriba consignada de la *suite*, ésta no se inmoviliza, como se comprende fácilmente, sino que sufre bien pronto transformaciones en lo interno y en lo externo. Por lo pronto, los compositores italianos descuidaron los ritmos, hasta el punto de que no tenían nada de zarabandas las piezas incluidas con este nombre por Corelli, las cuales eran, frecuentemente, sicilianas llevadas con lentitud. Los compositores franceses de música para clave (Couperin y Marchand) respetan los ritmos propios de cada danza, pero transforman las melodías recargándolas de ornamentos accesorios, y por otra parte, introducen nuevas danzas típicas: gavota, minueto, paspié, rigodón, *rondó*, etc., y aun

piezas ajenas a tal clase de música. Paulatinamente se borra la tradición que hacía derivar de un común motivo las cuatro danzas en cada *suite*. Y si bien aun en la primera mitad del siglo XVIII las *corrandas* solían tener su molde temático en las *alemandas*, se da el caso de que, mientras Händel se atiene a esa tradición, Bach rompe con ella en absoluto. Es de notar, asimismo, otra diferencia entre las *suites* de ambos insignes compositores: aquél se inclina hacia el estilo sencillo de Corelli, donde resalta lo rítmico sobre lo ornamental; éste, muy al contrario, siente predilección manifiesta por las formas ornamentales de Couperin, donde lo recargado de la melodía se suele destacar sobre la armazón rítmica.

Bach ha compuesto numerosas obras de ese tipo. Entre las que produjo para clavicordio resaltan las *suites* francesas o pequeñas *suites*, las *suites* inglesas o grandes *suites* y las seis *suites* alemanas, conocidas con el nombre de *partitas*. Las pequeñas *suites*, en número de seis, se calificaron de francesas por los discípulos de Bach, en atención a la elegancia sin afectación y a la ligereza sin frivolidad que las caracterizan. Datan, probablemente, de la época weimariana, según Schweitzer, o de la época cötheniana, según Pirro. Todas carecen de *preludio*. Todas poseen su *alemanda*, su *corranda*, su *zarabanda* y su *jiga*. Todas, excepto la quinta, tienen un

minueto. Además, intercalan diversos números, a saber: gavotas, *bourrées*, arias, una *loure*, una polonesa y una inglesa. El influjo de Grigny y Dieupart sobre el futuro Thomascantor, aparece bien evidenciado aquí.—Seis son también las grandes *suites*, calificadas de inglesas por haberlas escrito Bach a petición de un fúcar británico, según informa Forkel. Fueron compuestas en Cöthen, con toda probabilidad, y, de todas suertes, son anteriores al año 1726. Llevan todas sus respectivos *preludios* siendo de advertir que el de la primera está construído sobre un tema de *jiga* tan popular, a la sazón, como antes lo fuera la *Canción del hombre armado*, que llegó a constituir tema obligado de numerosas misas, no desdeñándolo para tal uso ni el famoso Palestrina. Todas estas *suites* poseen *alemanda*, *corranda*, *zarabanda* y *jiga*, y algunas de dichas *corrandas* y *zarabandas* dieron el ser a «dobletes» o variaciones ornamentales. Se encuentran dos minuets en la cuarta, dos gavotas con sus correspondiente *musetas* o pedales de cornamusa en la tercera y en la sexta, y un paspié desarrollado como *rondó* en la quinta.—Las *partitas* corresponden a la época de madurez y se escribieron en Leipzig. Se las ha denominado *suites* alemanas, sin que tal denominación haya logrado arraigar. Imprimióse suelta la *partita* inaugural de esta serie el año 1726, siendo la primera otra que estampó Juan Sebastián, des-

contada la *Ratswahlcantatate*, de Mühlhausen, de 1708, cuya impresión no se hizo con miras a la publicidad, sino para recordar un acontecimiento solemne. Estas *partitas* forman una colección de seis obras. Se distinguen por su amplitud y porque en ellas reina una libertad muy grande. Cada una posee un *preludio* pero, así como todos los números inaugurales de las *suites* inglesas recibían esta denominación, cada *suite* alemana les aplica rótulos distintos, a saber: preludio, sinfonía, fantasía, overtura, preámbulo y *toccatá*. Todas ellas poseen sus correspondientes *alemandas*, *corrandas* y *zarabandas*, y todas, también, su correspondiente *jiga*, menos la segunda, que sustituye esta danza por un «capricho». Los otros números intercalados en esas producciones son una gavota, un paspié, una burlesca, un *scherzo* en 2 por 4, un aria y un *rondó*. No obstante la pretensión de que sean «alemanas» estas *partitas*, ofrecen procedimientos propios de los clavicembalistas italianos (cruzamiento de las manos, bajos en octavas, etc.) y algunas evocaciones de los cembalistas franceses.

Aun figuran en el haber de Bach tres pequeñas *suites*, que parecen bosquejos de las adjetivadas como francesas; una *suite* fragmentaria —obra de juventud—, cuyos tiempos son preludio, *zarabanda* en forma de *rondó* y *jiga*, y otra gran *suite* o *partita*, la cual, tras una overtura

de corte francés y un *allegro* en 6 por 8, que sustituye aquí a la típica *alemanda*, presenta una *corranda*, dos *gavotas*, dos *papiés*, una *zarabanda*, dos *bourrées*, una *jiga* y un *eco* (*Echo*). Dos de las cuatro sonatas de Bach para clavicordio se pueden considerar como *suites* precedidas de una vasta introducción en varios tiempos; pues la primera, tras un preludio, una fuga y un *adagio*, expone una *alemanda*, una *corranda*, una *zarabanda* y una *jiga*, es decir, las cuatro piezas de danza típicas; y la segunda de dichas sonatas, tras la exposición de tres tiempos inaugurales análogos a los de la primera, contiene una *alemanda*. Examinando este aspecto del haber bachiano, se da la razón al comentarista que expuso: «Bach eleva la *suite* a la dignidad de gran música, conservando todo el carácter primitivo de la música de danza.»

* * *

En la música para violín cultivó Juan Sebastián el estilo polifónico, y al proceder así mantenía la tradición nacional, de la cual diera fe Bruhns, el célebre discípulo de Buxtehude, al imponerse, con el general asombro, la misión de improvisar composiciones para violín en doble cuerda, sentado ante un órgano, y tocando él mismo el correspondiente acompañamiento con el teclado pedalero. Opina Schweitzer que Bach

veía en el estilo violinístico el estilo universal, y que siempre componía para un instrumento ideal que tuviese la potencia sonora del órgano, y a la vez aquella flexibilidad del fraseo que es propia del violín. Por esto añade tan esclarecido comentarista que, si se considera la estructura de las frases, los temas bachianos para órgano parecen haber sido inventados con destino al violín, apareciendo al punto su fraseo natural cuando el oyente se los representa ejecutados por un instrumento de arco.

Hacia 1720 compuso Bach seis sonatas para violín solo, las cuales son, en realidad, tres sonatas y tres *partitas*. Entre los tiempos de danza encontramos ahí *alemandas*, *zarabandas*, *corrandas* (éstas se denominan *correntes* en vez de *courantes*, que era la expresión habitual), *zarabandas* y *jigas*, algunas con sus *dobletes* respectivos. También figuran otros aires de danza, con los que acentúa su cosmopolitismo este género musical: la *bourrée*, la *loure*, la gavota, el minuetto, el *siciliano* (*sic*) y la *chacona*. Esas páginas condensan todas las excelsitudes que puede realzar el violín con sus variados recursos, y muestran, por otra parte, grandes audacias de forma junto a sobresalientes ideas de fondo. La *Chacona* que cierra la cuarta sonata, viene considerándose como la obra clásica para violín solo, siendo para la literatura violinística lo que para la literatura orgánica es el Pasacalle del mismo

creador. Su tema se presenta al principio en la voz inferior, y no en la superior, según sostiene Riemann, contradiciendo la afirmación de Schweitzer. Las expresadas sonatas se publicaron por primera vez en 1802, y medio siglo más tarde las reimprimió Roberto Schumann con la adición de acompañamiento para piano.

Un aspecto interesante ofrece Bach con sus obras para uno o varios clavicordios con acompañamiento de instrumentos de cuerda. He aquí la lista de las mismas: seis conciertos para un clavicordio, entre los cuales se destaca por su belleza el escrito en *re* menor; dos conciertos para dos clavicordios; un concierto para tres clavicordios; un concierto—inspirado en el concierto para cuatro violines de Vivaldi—para cuatro clavicordios; un concierto para clave y dos flautas concertantes, y otro para clave, flauta y violín concertantes.

Para violonchelo sólo produjo Bach, en Cöthen, cinco *suites* que recuerdan sus *suites* francesas de clavicordio, si bien las hace preceder a todas ellas de sus respectivos preludios, cosa que faltaba en estas obras destinadas al teclado. La quinta *suite* se denomina *discordable*, por exigir que la prima del instrumento se afine en *sol* en vez de hacerlo en *la*. También pertenece a la misma época otra *suite* escrita para la viola pomposa, o violonchelo de cinco cuerdas, sin acompañamiento. Todas estas obras contienen *aleman-*

da, corranda, zarabanda y jiga; además se ven en ellas minuetos, *bourrées* y gavotas. Señalemos, por otra parte, tres sonatas para viola de gamba o violonchelo con clavicordio.

En la literatura violinística de Bach, asociada a otros instrumentos concertantes o acompañantes, figuran seis sonatas para violín y clavicordio, donde flota un espíritu melancólicamente soñador, que sabe asociar profundas tristezas con varoniles vigores, y donde se pueden descubrir estados psicológicos de un alma luchadora, por lo cual están mucho más cerca de aquellas sonatas firmadas después por Beethoven, que de las suscritas antes por Corelli. Sólo en una de ellas da Bach una nota popular, cosa que hace incluyendo una *siciliana*. También produjo Bach para dicha asociación instrumental varias obras más: una *suite*, una sonata que participa de la *suite* por la índole de varios tiempos, y composiciones de menor cuantía. Suyas son una sonata para dos violines y clavicordio, dos sonatas para flauta, violín y clavicordio; seis sonatas para flauta o violín y clavicordio, en las cuales se incluyen dos minuetos y dos *sicillanas*, y varios conciertos que reclaman ora uno, ora dos violines solistas, y un acompañamiento de instrumentos de cuerda.

Publicáronse por primera vez, en 1850, los seis «Conciertos brandeburgueses», escritos para orquesta en Cöthen. A la sazón, este tipo de

composiciones, conservando las normas establecidas por los músicos italianos, mostraba dos grupos antagónicos: el *tutti* o *ripieno*, donde actuaba la masa orquestal, y el *concertino*, donde los instrumentos participantes obraban como solistas. Bach acepta ese plan, pero tratándolo con libertad absoluta, en sus «Conciertos brandeburgueses», los cuales, por cierto, alían la riqueza de inspiración con la jugosidad de las ideas. El tercero, escrito para tres violines, tres violas y tres violonchelos con bajo, prodiga sin cesar repeticiones, ecos y variadísimas expresiones polifónicas. El sexto, escrito para dos violas ordinarias, dos violas de gamba, un violonchelo y bajo, presenta un sabor arcaico pronunciadísimo. Los cuatro restantes utilizan los instrumentos de viento no sólo para los *tutti*, sino como *concertini*. Exige el primero un violín pequeño, tres oboes y dos trompas de caza; el segundo requiere violín, flauta, oboes y trompeta, y el cuarto, violín y dos flautas; todo este material organográfico actuaba como solista, y tal modo de tratar los instrumentos de viento constituyó una libertad sin precedentes. Como es natural, esos solistas eran acompañados por los instrumentos de cuerda. En el quinto Concierto brandeburgués inauguró Bach una época, pues aquí aparece por primera vez tratado el clavicordio como instrumento solista del *concerto grosso*, resumiendo en su individualidad el

conjunto del «concertino colectivo». Aunque a este instrumento de teclado se asocian como instrumentos concertantes una flauta y un violín, sin contar el obligado acompañamiento de cuerda, ve Schering en dicha producción un legítimo «concierto de piano», por su estructura tripartita (*allegro, affetuoso* y *allegro* final) y por su amplia construcción.

Denomináronse «brandeburgueses» estos conciertos, porque Bach los dedicó al margrave Cristián de Brandeburgo. ¿Qué recompensa obtuvo tal dedicatoria? Ello se ignora; pero sabemos que cuando, a raíz del fallecimiento de este personaje, se inventarió su biblioteca musical—lo cual acaeció en 1734—aparecieron mencionados expresamente conciertos de Vivaldi, Venturi y otros músicos italianos, mas no los de Bach. Estos debieron de ser englobados con los «77 conciertos de varios maestros», tasados en 12 escudos, o con los «100 conciertos», tasados en 16 escudos.

También escribió Bach tres overturas o *suites* para orquesta. Sus números inaugurales tenían la forma de overtura, muy ampliamente desarrollada por cierto, y entre los sucesivos, puso Bach danzas familiares (*corranda, zarabanda, jiga*, polonesa, minueto, gavota, *bourrée*, paspié, rondó) y otros no tan familiares, como una *furlana* que, según advierte la partitura, es una «danza veneciana» Pertencen también a

estas obras una *badinerie* muy popular, y la célebre aria de la *suite* en *re*, como se denomina al segundo número de la overtura en dicho tono. La orquestación en dichas composiciones es variable, abarcando instrumentos de cuerda, oboes, flauta, trompetas y timbales. Fueron escritas dos de estas overturas en Cöthen, y la tercera data probablemente de la época de Leipzig. Todas muestran un gran parecido con las *suites* inglesas. Aun compuso Bach otra producción del mismo tipo, cuya overtura pasó después a una cantata de Navidad, de igual modo que pasaron a diversas cantatas los tiempos inaugurales de algunos conciertos suyos.

Aunque, en comparación con las obras para diversos instrumentos, parece bien escasa la producción orquestal de Bach, debemos tener presente que esta producción no se circunscribe a las diez obras mencionadas (seis conciertos y cuatro overturas), sino que muchas cantatas contienen introducciones orquestales de gran amplitud, donde se viene a condensar la composición íntegra, de igual modo que una overtura wagneriana condensa el contenido del drama lírico al cual sirve de preámbulo.



La creación vocal de Bach es copiosísima, sin que, por su calidad ni cantidad, en nada des-

merezca de su creación instrumental; figuran en ella algunas obras, como la *Pasión de San Mateo* o la *Misa en si menor*, las cuales por sí solas bastarían no sólo para cimentar una fama, sino para asegurar una inmortalidad bien merecida. Lo que falta en las obras vocales de Bach es la variedad de tipos. Casi todas ellas son cantatas, ascendiendo a 22 el número de las profanas, y a 189 el número de las religiosas que han llegado hasta nosotros. Ello revela ya la portentosa fecundidad de tan gran artista. Mas, por otra parte, debemos considerar estas dos cosas: primero, que Bach escribió cinco ciclos completos de cantatas religiosas, y como cada ciclo estaba integrado por 59 de dichas obras, ello da un total de 290, habiéndose perdido, por consiguiente, la tercera parte; y segundo, que cada cantata religiosa de las producidas por Bach contenía coros, corales, arias con sus recitados, y, frecuentemente, un número introductivo para orquesta: sinfonía, overtura, sonata, sonatina y *conzerto*; pues todas estas denominaciones se ven consignadas a la cabeza de las piezas instrumentales que inauguran no pocas cantatas.

El análisis de estas obras requiere un espacio dilatadísimo, por lo cual nos limitaremos aquí a decir que tales cantatas, por su variedad casi infinita y su profundidad casi insondable, realzan el poderoso genio del artista que las produjo, constituyendo, por otra parte, un tributo al co-

ral, del que tanto partido ha sabido sacar también Bach en su producción orgánica.

Asimismo nos ha legado Juan Sebastián otras diversas obras vocales-instrumentales para el servicio del culto: cuatro misas breves y la gran Misa en *si* menor, un *Magnificat*, un Oratorio de Navidad y otro de Pascua, varios Motetes. Y tres Pasiones: la monumental de San Mateo, donde aparecen varios números utilizados anteriormente en una *Cantata fúnebre*; la menos sublime, pero siempre interesante, de San Juan, donde también tuvieron cabida varios números que antes habían figurado en la *Oda fúnebre*, y la de San Lucas, cuya autenticidad es negada por muchos—aunque se la conserva con el autógrafo del propio Bach—, en atención a que el estilo difiere del cultivado por este músico y en consideración al interés con que Bach copiaba constantemente obras ajenas.

Si la simple lectura de estas producciones conmueve y cautiva, piénsese cuántas emociones seductoras causaría su audición, la cual es siempre difícil, porque tales interpretaciones reclaman un gran número de voces con predisposición especialísima para asimilarse no sólo la letra, sino el espíritu musical y poético del inolvidable «Thomasanſtor»,

CARACTERES DE LA OBRA BACHIANA Y EXIGENCIAS DE SU INTERPRETACIÓN

Insuficiente sería la enumeración de las producciones bachianas, si no señalásemos aquí algo relacionado con el alma que, al vivificarlas perennemente, las mantiene frescas hoy, no obstante su longevidad.

Digamos, ante todo, que Bach fué el óptimo revelador de un ideal extrapopular por lo elevado, y que, cronológicamente, se le puede considerar como un lírico del sentimiento. Sus composiciones, escritas en una época infantil y realista de la música, han dado mucho que hablar a la hermenéutica, constituyendo, hoy como ayer, una inagotable cantera de enseñanzas para todos los grandes creadores.

Mientras unos admiran en la música bachiana el tejido sabio, el arabesco fino y el encaje precioso, otros, en cambio, conceden importancia relativa a todo esto; pues, según tales panegiristas, la obra de tan alto músico es un atrevido y majestuoso templo elevado sobre las grandes líneas del contrapunto. «Los románticos ven en Bach un volcán todo fuego y llamas; los clásicos nos ofrecen un Bach en congelación», como tan atinadamente ha escrito Wanda Landowska, la feliz intérprete del Viejo de la Montaña.

Pero Bach no era tan sólo un encajero o un ar-

quitecto insuperable. Era, además, un pintor y un poeta que, para sus frutos poéticos y pictóricos, utilizaba los sonidos; y cuando se lo juzga de esta suerte, es cuando aparece revelada toda su grandeza. Ya Spitta había insistido sobre las intenciones simbólicas del compositor, las cuales, al manifestarse en ciertas obras, no representaban una mera pintura exterior, sino que revelaban una penetración íntima. Pero nadie ha mostrado tan profundamente el contenido estético de la música bachiana como sus dos analistas Schweitzer y Pirro.

Llegó Schweitzer a sostener que los representantes superiores del género descriptivo son Miguel Angel en las artes plásticas y Bach en la música, y que este último, más bien dramático, —a diferencia de Wagner, que era un lírico—cultiva un simbolismo casi tan visual como el de los pintores. Por eso, en vez de limitarse Bach a exornar con una bella melodía un texto cualquiera, como hacía Mozart, da siempre al texto el relieve exigido por la música; busca graduaciones y contrastes, tiene un vocabulario de imágenes que aplica en diversas obras cuando se repite el mismo asunto, y cambia de motivos musicales cuando sufre variaciones el texto literario. Pirro, por su parte, llegó a conclusión idéntica. Mediante profundos análisis y comparaciones, ambos musicólogos han establecido el paralelismo de ciertas ideas y ciertos senti-

mientos con determinadas imágenes musicales, así como también con determinadas flexiones melódicas, con determinadas sucesiones armónicas y con determinados encadenamientos de acordes. Bach, con los temas sincopados, expresó la fatiga; con los formados por cinco o seis notas cromáticas, el dolor agudo; con los formados por sucesivos grupos de dos notas ligadas, los del sufrimiento soportado noblemente; con los constituidos por semicorcheas repetidas, el terror. No estará de más advertir, sin embargo, que algunos de esos procedimientos se venían empleando formularia, y aun rutinariamente, por otros compositores contemporáneos o antecesores de Juan Sebastián; pero fué éste quien aportó una depuración idealizadora. El oyente que desconozca esas intenciones bachianas jamás podrá percibir con toda nitidez el profundo sentido de tal lenguaje musical.

Este mismo lenguaje, considerado desde otro aspecto, resulta de difícil acceso para las muchedumbres, por su constitución esencialmente polifónica. Su comprensión requiere concentrar las facultades auditivas, ya que el tema, en vez de presentarse homofónicamente, como en la música de un Mozart, se desarrolla con multiforme libertad, pasando de una voz a otra, entremezclándose con diversos contrapuntos que conservan una individualidad substantiva, y tejiendo, en tan felices combinaciones, una poliritmia

constante, variada y maravillosa. No priva aquí, pues, el acorde donde tiene su asiento la armonía mediante la asociación vertical de sonidos, sino el intervalo sometido a mil combinaciones en la sucesión horizontal de las varias líneas. Este imperio del intervalo da a los detalles un relieve plástico, y aun pictórico, dentro de lo arquitectural, merced a la suma de las diversas individualidades que se agregan, se disgregan, se unen, se desunen y se reúnen utilizando los variadísimos y singulares artificios de una esplendente labor técnica. Así, pues, cada una de las voces que dialogan en la música bachiana se debe oír como individualizada colaboradora de la belleza emocional; y sólo si se subdivide la percepción auditiva mediante una labor analítica, y al mismo tiempo se la conglomera en un trabajo sintético, logrará el auditorio vivir la vida de las diversas voces.

Por otra parte, la interpretación de las obras bachianas ofrece, material y espiritualmente, no pocas dificultades. Bach compuso música para instrumentos que hoy no existen sino en los museos (clavicordio, viola da gamba, oboe de amor, pequeña trompeta, etc.); para órganos cuyos registros y acoplamientos eran bien distintos de los usados actualmente, y para agrupaciones sonoras en donde todas las partes eran obligadas y que de ningún modo es posible interpretar mediante un vulgar trasplante a nues-

tras orquestas modernas sin que al punto se pierda el equilibrio que debe reinar ahí entre cuerda y madera. Muchas obras suyas tienen el bajo cifrado, cuya interpretación, siempre algo conjetural, fácilmente desvirtúa el carácter de lo que el autor quiso hacer. En sus partituras, escritas por lo general precipitadamente, para que se las tocara una vez bajo su dirección y ser arrinconadas en seguida, suele faltar toda indicación de movimiento, y cuando éste aparece consignado, no corresponden sus denominaciones con las modernas, pues a la sazón ni los prestos eran tan prestos, ni los lentos eran tan lentos como los de hoy. Suele faltar, asimismo, toda expresión de matices, y aun la interpretación de los pocos existentes no coincide con nuestra interpretación contemporánea sino en líneas generales. Y suele faltar, por último, toda indicación referente al fraseo, sin que para su justa dicción pueda servir de guía el ritmo natural del compás con la acentuación en la parte fuerte, pues el ritmo de los temas de Bach suele presentar casi siempre un antagonismo con la construcción métrica.

Ello explica, por tanto, el recelo con que se debe mirar toda transcripción. En especial, las que se vienen haciendo de obras vocales e instrumentales (cantatas, pasiones, etc.) para piano y voces, adolecen de magnas deficiencias. Aun las ediciones comentadas con matices dinámicos

de obras tan conocidas como *El Clavicordio bien templado*, presentan entre sí contrastes sobresalientes. Sirva de ejemplo el famoso preludio en *do* mayor, tan popularizado merced a la meditación que sobre él construyera Gounod. Entre sus más recientes «interpretadores» figuran dos pianistas y compositores notabilísimos: D'Albert y Busoni. La edición del primero reclama que se lo interprete sin ligar y siempre en vigoroso *forte*; la edición del segundo, por el contrario, pide una interpretación ligada y dulce. ¿Cuál de los dos comentaristas tiene razón? Menos mal que, tanto uno como otro, excluyen los matices de *crescendo* y *diminuendo* que Bach desconocía, sustituyéndolos por lo de fraseo, dicción, articulación y declamación.

* * *

A pesar de todo y de todos, y no obstante aquellas dificultades estéticas y estas divergencias en lo concerniente a la interpretación, es Bach un artista admirable, que presenta un espíritu moderno dentro de su primitivismo. Siendo de la generación anterior a la de Goethe, cronológicamente tiene Alemania en él su primer artista y su segunda figura de valor universal, ya que sólo le antecedió Lutero bajo este último aspecto. Viviendo en un mundo clásico fué un precursor del romanticismo. Su fantasía vigoroso-

sa, compleja e inagotable, le inspiró producciones que sólo se pueden comparar con la de un Palestrina o un Händel en el orden religioso, y con las de un Mozart, un Beethoven o un Wagner en el profano. Lejos de cultivar elegancias artificiosas, como las que suelen dar a otros productos artísticos una belleza efímera, mostró una sobriedad impecable, siempre fresca y jugosa a la vez que firme y recia, dentro de su gran severidad. Su música se distingue por la solidez de factura, por la inspiración sostenida, por una absoluta profundidad lógica y psicológica. «Bach es el lógico que ha producido el placer estético mediante la infalibilidad de su ciencia», ha dicho Sar Peladan. Sin exageración cabe sostener, por otra parte, que la música bachiana, considerada desde los puntos de mira de sus combinaciones polifónicas y de su aspecto formal, da una base para todos los recursos del arte moderno, así como la obra de Gluck, considerada desde el punto de mira de su recitado melódico expresivo, da una base para todos los recursos del moderno drama lírico. Ábrese con ella un mundo infinito e ilimitado a las sensaciones sonoras, constituyendo fecunda fuente de enseñanzas, que han aprovechado los más altos compositores durante un siglo, y seguramente seguirán aprovechando sin tasa otros muchos artistas en el porvenir.

Cosa tanto más admirable cuando se piensa

que, bien mirado, no fué Bach un artista—es decir, un hombre de vida libre, entregada al arte por el placer estético de producir, que confiaba sus obras al público para que éste las aplaudiera y le agasajara y honrase al autor—, sino un «funcionario», y un funcionario que se distinguió como espejo de probidad, por lo cual su música —contrastando con la producida en el siglo XIX— está limpia de toda subjetividad inspiradora y de toda aspiración al éxito. Y cosa más admirable todavía cuando se piensa, por otra parte, que, si bien se preocupó Bach de perfeccionar, mediante retoques sucesivos, numerosas producciones suyas, otras muchas—como gran número de cantatas—eran concluidas un viernes, ensayadas un sábado, interpretadas un domingo y enterradas un lunes, transcurriendo entre el instante de su alumbramiento y su sepultura cuatro fechas a lo sumo. Por eso precisamente, es decir, por no haber sido Bach un «artista» esclavo de lo «actual», pudo remontar su vuelo sobre lo efímero, sobre lo fugitivo y sobre lo condenado a fenecimiento rapidísimo, si bien la mayor parte de sus obras, cual no pocas de Goethe, nacieron favorecidas por la oportunidad, cosa que no sucede con las creadas por un Wagner.

Como no pocos artistas inactuales, Bach es, a la vez, un artista extrapopular. Ello tiene su explicación lógica. Sus obras marcan la más perfecta antítesis de esa fácil música monódica que,

al cristalizar en forma de cuplés, tangos y *fox-trots*, pervierie los gustos de la mal llamada afición. Por otra parte, se lo conoce poco y mal, hasta el punto de que algunos lo llaman, despectivamente, «el viejo Bach». Sería Juan Sebastián, en efecto, más viejo que Haydn, y mucho más viejo que Beethoven, si estos tres músicos disfrutasen hoy una longevidad fisiológica que justificara, en el orden material, el título de «inmortales». Pero, espiritualmente, es Bach tan joven como Pergolesi, Mozart y Schubert, otros tres insignes creadores, muertos todos ellos en plena juventud e inmortalizados por sus obras. Y esa juventud se testimonia, con elocuencia suma, en *El Clavicordio bien templado*, así como en las *Invenções*. Por desgracia, tales obras suelen mirarse como documentos de valor pedagógico, igualmente antipáticos en cuanto a su fondo y su forma, y se las suele tocar sin amor, sin devoción, sin entusiasmo, en sacrilega, profanación impuesta por la rutina de las normas docentes. Muchos pseudofilarmónicos nivelan a Bach y Czerny, considerándolos como meros proveedores de ejercicios para la soltura en la digitación; de igual modo que suelen dispensar igual atención a las Sonatas de Beethoven y a los Estudios de Ravina. ¡Para cuántos profesores distinguidos y para cuántos alumnos aventajados viene a ser esos cuatro músicos, cuatro excelentes proveedores de poleas, paralelas y trampolines del gim-

nasio pianístico, indispensable a todo virtuoso en mantillas! ¡Y cuántos de esos maestros y alumnos denigran, tácita o expresamente, los contrapuntos y fugas de Bach, sin ver que este artista redimió a fugas y contrapuntos de los clichés escolásticos, limando la rigidez de que adolecían, y vertiendo sobre ellos ternura, encanto y espiritualidad insuperables!

Juan Sebastián Bach realizó la esperada promesa de la polifonía robusta, pletórica de vida, llena de alma y reveladora de un contenido emocional profundo. Es Bach padre el Dios del arte musical, a quien, en lo más interno de su espíritu, rinden un culto esotérico los hermanos en una sacrosanta comunión a la madre Belleza todopoderosa. Por eso pudo decir Richter que Bach ha creado un estilo homogéneo y ha producido la independencia más completa y absoluta de las voces sobre la base natural de una riquísima sucesión armónica. Por eso pudo declarar Weber que la obra del músico de Leipzig, no obstante su rigidez, posee un carácter en cierto modo romántico, cuya esencia, verdaderamente alemana, acaso contrasta con la grandeza más bien antigua de Händel. Por eso pudo afirmar Nietzsche que, al escuchar producciones bachianas, un desconocedor de la técnica musical debe de sentir una impresión semejante a la que se experimentaría presenciando la creación del mundo por Dios, es decir, que advierte como si se formase

algo grande que aún no existía con relación a nuestra música moderna. Por eso pudo consignar Gevaert—con referencia a las numerosas posibilidades de interpretación que caben en la producción bachiana—que con la música de Bach sucede lo que con el Evangelio: el público sólo puede conocerlo *secundum Matthæum, secundum Marcum, secundum Lucam y secundum Johannem*, Evangelios que difieren mucho, pero que son siempre el Evangelio. Por eso pudo declarar Pirro que Bach, bajo el severo hábito del «Thomascantor», fué, como maestro expresivo, el bravo y vehemente precursor de Beethoven y de Wagner. Por eso pudo decir Schumann: «En el curso de la gran corriente del tiempo, las diversas fuentes musicales parecen hallarse cada vez más próximas. Así Beethoven no necesitó estudiar tanto como Mozart, ni Mozart tanto como Händel, ni Händel tanto como Palestrina, puesto que cada uno de estos compositores había resumido en sí todo el saber de sus predecesores. Sólo uno de ellos será la fuente definitiva donde siempre se podrán beber ideas nuevas. Este músico se llama Juan Sebastián Bach.» Y por eso, finalmente, pudo sentenciar Wagner: «Bach formó su genio y su lengua en un período en que el lenguaje musical andaba persiguiendo una expresión más individual y más positiva. Enredado este lenguaje en el formulismo y la pedantería, debió a Bach el hallar

por primera vez una expresión específicamente humana».

La escueta enumeración de todos estos precia-
dísimos testimonios «proclama con magnífica elo-
cuencia cuánto valía aquel «Thomascantor» úni-
co, y cuán fecundas enseñanzas suministrarán
siempre los análisis de su imprescriptible pro-
ducción.

LUIS VAN BEETHOVEN

CRÓNICA BEETHOVENIANA

Año 1770. Nace Luis van Beethoven, en Bonn, el día 16 de diciembre.

1774. Su padre le hace pasar muchas horas diarias tocando el clave y el violín, para poderlo explotar como niño prodigio.

1782. Toca el violín en el teatro.

1783. Se le nombra organista adjunto en la Catedral.

1787. Va a Viena por unas semanas.

1792. Visita por segunda vez Viena, y ahora para establecerse aquí definitivamente.

1795. Publica los tres tríos (op. 1) para piano, violín y violonchelo.

1796. Hace una excursión artística por Alemania, causando la admiración como pianista.

1796 o 1797. Comienza a padecer una sordera que será crónica y creciente.

1800. Desesperado por su sordera, tiene tentaciones de suicidarse.

1803-1804. Compone la Sinfonía Heroica, que marca un extraordinario progreso en la confección del género sinfónico.

1814. Reconstruye y estrena Fidelio, con los materiales de su Leonora, que había sido compuesta entre 1803 y 1805. Se le nombra músico oficial del Congreso de Viena.

1815. *Su sordera es absoluta, y desde ahora sólo se comunica por escrito con las gentes. Su salud general, por otra parte, se hace cada vez más precaria. En los años sucesivos padecerá de largas dolencias, que serán diagnosticadas como tisis y como reúmas, llegando a sufrir una conjuntivitis que durante varias semanas le impedirá ver. También, a partir de 1815, serán motivo de continuos disgustos y preocupaciones el celo con que desempeñara el cargo de tutor de un sobrino suyo, y los pleitos entablados para recabar la tutela que pretendía disputarle la madre de aquel díscolo e indócil muchacho.*

1822. *Concluye la composición de la Missa solemnis, comenzada en 1818.*

1823. *Concluye la Novena sinfonía con coros que había empezado a bosquejar en 1815. (La Octava sinfonía había sido escrita en 1812.)*

1824. *El 7 de mayo estrena, en la capital vienesa la Missa solemnis y la Novena sinfonía, con inusitado éxito.*

1826. *En noviembre termina su postrer cuarteto. Y en el mismo mes cae en el lecho con la pleuresía que le llevará a la tumba.*

1827. *Cierra los ojos para siempre el día 26 de marzo, siendo enterrado el día 29 en el cementerio de Währing.*

LA JUVENTUD DE BEETHOVEN

«El Rhin fué la cuna de Beethoven, y el Danubio, su sepulcro»: así dice Schumann hablando del gran sinfonista. El mismo Beethoven, ante el Danubio, soñaba con aquel Rhin que sólo podía ver cerrando los ojos. Y un año antes de su muerte, hallándose en una comarca situada cerca de Viena, escribió: «La región donde resido ahora me recuerda algo aquella del Rhin que tan ardentemente deseo ver de nuevo, y que abandoné en mi juventud.»

En el Rhin tuvo su marco la juventud de Beethoven, como lo habían tenido su niñez, y antes, su nacimiento. Y en Bonn, la ciudad arzobispal y universitaria que durante tantos siglos viera tantos hechos memorables y tantos hombres ilustres, tuvo su Belén aquel Luisito que, al rodar los años, había de figurar en la historia de la música como el faro de la producción sinfónica.

No vió la luz Beethoven en un suntuoso palacio lleno de deslumbradoras magnificencias, sino en una modesta casa, testigo de estrecheces y miserias, que está señalada con el número 20 en la Bonngasse, es decir, en la «Callejuela de Bonn». Consérvase hoy este edificio convertido en museo. Su primer piso alberga los recuerdos recogidos por la admiración y respeto fervoro-

sos. El segundo es guardilla, donde nació y vivió Luis, no pudiéndose penetrar hoy en él sin bajar la cabeza y elevar el espíritu.

Su abuelo—llamado también Luis van Beethoven—era cantante y director de orquesta en la capilla electoral bonnense, y sólo sobrevivió cuatro años al nacimiento de Luisito. Juan van Beethoven se llamaba el padre del gran artista; era tenor de la capilla electoral, y se entregaba a la bebida, consumiendo en alcohol gran parte de su reducido salario. Estaba casado con María Magdalena Kewerich, hija de un cocinero, la cual antes contrajo primeras nupcias con un ayuda de cámara. Dotada esta mujer de una naturaleza enfermiza, adquirió una tuberculosis que hubo de llevarla a la tumba en 1787. ¿Hasta qué punto pudo influir sobre el carácter, temperamento y vida relativamente corta del gran músico la constitución orgánica de sus progenitores? He aquí una pregunta que abre dilatado camino a las hipótesis más aventuradas.

Esclavo de una vida mísera en estrecha estancia, presidida por la embriaguez crónica y la enfermedad incurable, tanto a Luis como a sus dos hermanos menores—que el primogénito, llamado Luis María, sólo vivió una semana escasa—faltáronle el profundo afecto paternal y los exquisitos desvelos maternos que tan amables hacían otras existencias infantiles. Ahora bien; si el medio interior le era tan poco propicio, el

medio exterior, por el contrario, contribuyó al precoz desarrollo de sus latentes aptitudes artísticas.

Bonn ofrecía un armonioso paisaje con sus bellos jardines, un río caudaloso, y como fondo ideal de aquel mundo material, las Siete Montañas. Allí sintió Beethoven esa veneración por el arbolado que le hará exclamar un día: «Amo a un árbol más que a un hombre.» Allí pudo percibir cómo contrapuntaba el Rhin la canción serena del agua con las melodías populares de los barqueros y marineros. Una de esas melodías fué trasladada al famoso *Septimino* (op. 20), hacia 1795; otra lo fué a la no menos famosa sonata *La Aurora* (op. 53), en 1804, rindiendo así Luis un doble tributo de añoranza a su amado Bonn, cuando había establecido su estancia en Viena.

Ofrecía Bonn, por otra parte, una musicalidad exquisita. Formaba un minúsculo Estado sometido a la soberanía de un arzobispo elector, que asumía con la dignidad espiritual el poder temporal. Escaseando los asuntos políticos, el soberano necesitaba distracciones para su ociosa vida; y la música, en sus desdoblamientos variados—teatral, religioso y sinfónico—, gozó ahí de gran predicamento, pues el arzobispo elector no podía proporcionarse regocijo más espiritual que el suministrado por ese arte que de antiguo se llama divino, a pesar de ser tan humano.

Como en Bonn se cultivaba siempre la música, y como durante dos generaciones la familia de Beethoven había hecho de este arte una carrera, no es de extrañar que bien pronto se trazase un camino profesional para Luis. Habría de ser músico, lo mismo que lo era su padre y lo había sido su abuelo. A la sazón estuvo ahí Leopoldo Mozart, exhibiendo como niño prodigio al futuro autor de *La flauta encantada*. Seducido Juan van Beethoven por tal ejemplo, rebajó en dos años la edad efectiva del futuro autor de *Leonora*, y le condenó a trabajos forzados en una espineta, con la esperanza de ser algún día empresario venturoso de un nuevo prodigio infantil. Para obtener la rápida formación de un virtuosismo precoz, la disciplina paterna desarrolló una severidad inflexible en materias de educación musical, sin que las lágrimas del fatigado niño lograsen mitigar tanta rigidez, pues más bien eran acicate para que el tenor manifestara su brutalidad de alcohólico semiinconsciente, con flagelaciones y vapuleamientos despiadados que justificasen el lloriqueo de Luisito. Merced a tal proceder didáctico y a las facultades innatas del alumno, el pequeño niño que más tarde habría de ser un grande hombre, tocaba correctamente sonatas de Haydn, Mozart y Clementi a los nueve años. .

¶ Cuando ya sabía Luis mucha más música que su padre, pero mucha menos de la necesaria

para brillar como insigne artista, tuvo una serie de maestros que guiaron, completaron y perfeccionaron su instrucción musical. Fué el primero un oboísta apellidado Pfeiffer, que se instaló en Bonn el año 1779, y abandonó esta ciudad al siguiente año. El segundo fué el organista Van der Eeden, quien al fallecer, en 1782, había ilustrado al niño bonnense en la práctica del órgano. Y el tercero, el organista Neefe, quien hizo que Luis se perfeccionase en la práctica de dicho instrumento, le inculcó el amor a Bach y dirigió sus primeros ensayos de composición. «El genio jamás debe ser asfixiado, sino sólo encauzado, por las reglas, sobre todo cuando éstas brotan de la naturaleza del alma humana y del curso natural de nuestras impresiones»: con tal frase mostraba Neefe su desdén hacia las doctrinas artísticas demasiado escolásticas. Ello explica su preferencia por las obras donde «el arte reposa sobre un fundamento psicológico». Neefe fué un espíritu cultivado. Como Schumann, vaciló mucho tiempo entre dedicarse a la Jurisprudencia o a la Música (1).

A los once años, el niño Beethoven era un excelente pianista y violinista; a los doce se le

(1) Sobre la tragedia espiritual que sufrió Schumann para decidir su carrera musical, después de haber estudiado algún tiempo la de Derecho, puede consultarse mi libro *Schumann: vida y obras*.—Paluzie, editor.—Barcelona, 1921,

nombró cembalista de la capilla electoral, y a los trece obtuvo la plaza de organista adjunto en la catedral bonnense, con lo cual pudo contribuir a sostener las cargas del hogar.

En Bonn continuó varios años más Luis, asombrando a todos con sus aptitudes artísticas y sus facultades de improvisador. En 1787 se dirigió a Viena, en donde se proponía estudiar con Mozart. Sólo se vieron una vez estos dos músicos, y Mozart, maravillado del joven artista, dijo: «Hay que prestar atención a este muchacho; algún día el mundo hablará de él.» Pocas semanas más tarde se hallaba Luis otra vez en Bonn, y volvió a desempeñar su plaza de organista; además tocaba la viola en el teatro y daba lecciones de piano con tanto disgusto como irregularidad.

Comprendiendo Luis cuán pequeña era para él su ciudad natal, soñaba con vivir en Viena. Tal deseo pudo realizarse merced a un inesperado acontecimiento. En diciembre de 1790 pasó Haydn por Bonn camino de Inglaterra, y en junio de 1791 se detuvo nuevamente allí al retorno. Beethoven le mostró entonces una cantata suya, que le granjeó calurosos elogios, valiéndole la promesa de ser admitido como discípulo del venerable maestro. En 1792 el arzobispo elector Maximiliano Francisco dispuso que Luis fuese a Viena para perfeccionarse en teoría musical bajo la dirección de Haydn, pues tenía el

propósito de nombrarle más tarde director de la capilla electoral. No llegó a satisfacer tal intento, porque la Revolución francesa se propagó por el Rhin, y aquel arzobispo elector fué expulsado de Bonn.

* * *

Hizo Luis el viaje a Viena en el otoño de 1792, y pocas semanas después quedaba huérfano de padre, con lo cual se quebraba uno de los vínculos—en realidad bien flojo—que le ligaban a la población natal. En la gran ciudad austriaca la vida le fué muy fácil desde el primer momento, sin que por ello se disipara su amor al estudio. Tuvo por maestro a Haydn, con lo que realizó su propósito. Pero el viejo maestro no perdonaba las audacias ni las impacencias de su joven discípulo, al cual denominó Gran Mogol; ni el fogoso alumno, por su parte, pudo soportar aquel *Gradus ad Parnassum*, de Fux, que Haydn le impusiera. Aún hubo más que dificultó establecer entre esas dos almas sólidos lazos, sin que ello impidiera que Beethoven dedicase a Haydn sus tres primeras sonatas para piano (op. 2): el maestro no revisó ni la quinta parte de los ejercicios que le presentara el alumno, por lo cual éste, con justicia, acusó a aquél de negligencia. Hoy podemos seguir paso a paso los estudios hechos entonces por Luis, pues los

conservó durante aquella época de estudiante, y más tarde los ordenó para dirigir la enseñanza del Archiduque Leopoldo. Poco duraron las lecciones de Haydn, porque en enero de 1794 partía el profesor para Londres. Y recordando aquella breve etapa de su vida, Beethoven dijo alguna vez: «Yo he sido alumno de Haydn, pero Haydn no me ha enseñado nada.»

El sucesor de este maestro fué Albrechtsberger. Bajo su dirección—y siguiendo el tratado de composición *Anweisung zur Composition* que él había escrito tomando por base el de Fux, pero sustituyendo los antiguos tonos por el sistema bimodal—aprendió Beethoven contrapunto y fuga desde enero de 1794 hasta marzo del año siguiente. Merced a las enseñanzas del nuevo profesor, pudo Luis reemplazar por el principio polifónico el sistema de la melodía acompañada que había seguido Mozart, y que él mismo había adoptado en sus primeras producciones. Ahora bien; su espíritu independiente le impidió aceptar sin protestas el severo autoritarismo escolástico impuesto por aquel Albrechtsberger, de quien dijo Beethoven que era un maestro en el arte de fabricar esqueletos musicales. Y protestó de las leyes que regían la fuga, porque, contra lo que afirmaba su maestro, no veía en ese tipo musical un fin, sino un medio puesto por la técnica al servicio del arte.

Si Flaubert declaró que la Belleza y la Gramá-

tica eran enemigas irreconciliables, ya muchos años antes Beethoven había consignado una sentencia definitiva en una frase bilingüe que dice: *Il n'y a pas de regle qu'on ne peut blesser a cause de schöner.* (No hay regla que no pueda quebrantarse para obtener una belleza mayor.) Y las quebrantaba siempre que la belleza lo exigía, sin preocuparse de cometer incorrecciones armónicas o de infringir los preceptos de la sintaxis musical. En sus primeros cuartetos pueden verse quintas prohibidas; y como de tales incorrecciones le hablara una vez Ries en tono acusatorio, él acogió con la mayor indiferencia tan tremebundo reproche, limitándose a contestar:

—¡Bueno! ¿Y qué?

—¿No las prohíbe todo el mundo?

—¡Todo el mundo, quiá!

—Pero si Fux, Albrechtsberger...

—Pues, bien; si ellos las prohíben, yo las permito...

Y con tan rotunda frase reivindicó Beethoven el derecho a saltar por encima de esas prohibiciones escolásticas.

También por entonces recibió Luis consejos de Förster y de Schenk, testimoniando a este último, bastantes años después, su gratitud profunda por ello. Parece ser que perfeccionó el violín con Schuppanzigh, el primer intérprete de sus cuartetos. Y, por último, desde 1793 hasta 1802 estudió, con intermitencias, el arte de

la composición vocal, bajo la dirección de Salieri, a quien sometía producciones originales para una, dos, tres o cuatro veces, con letra de Metastasio. Advertía Salieri todos aquellos momentos en que la música no se adaptaba a las inflexiones o acentos tónico y enfático del texto, en que la colocación de los acentos dejaba que desear, o en que la música no traducía muy adecuadamente la expresión de las palabras. Tal enseñanza era muy oportuna, porque Beethoven tenía una manifiesta predilección por la música instrumental, y cuando se le ocurría alguna idea musical, la oía en un instrumento, mas no en la voz humana. Y merced a Salieri—el operista ensalzado por Gluck, de quien se consideró el continuador, y tan envidioso de Mozart que, según la fama pública, lo envenenó para quitar de en medio tan preclaro rival—Beethoven pudo escribir, al margen de uno de sus ejercicios, el precepto que hubo de inspirar todas sus producciones vocales: «Para componer recitados del modo debido, es lo más prudente que uno se declame a sí mismo la poesía, como lo efectuaría un buen actor. Quien no pueda hacer esto por sí, debe acudir, sin vacilaciones, al auxilio ajeno.» En su gratitud por Salieri, Beethoven le dedicó las sonatas para violín y piano (op. 12).

Después el genio se remontó. Y subió más alto a medida que arrojaba las influencias ajenas, entre las cuales hemos de señalar la de Haydn, con cuyo estilo estaba familiarizado, y la de Mozart, en la cual se revela más bien la proyección de una época que la de una personalidad. También deben señalarse como precursores de Beethoven a Carlos Felipe Manuel Bach, a los sinfonistas de Mannheim, al Rust de bellas sonatas y al Neefe de atractivas canciones. Entonces afirmó su veneración por Händel y Juan Sebastián Bach, «los únicos maestros geniales entre los antiguos», y por Mozart, de quien pocos meses antes de llegar a fallecer, llegó a decir: «Siempre he sido uno de sus más grandes admiradores, y lo seguiré siendo hasta mi muerte.» No deja de ser interesante el hecho de que, entre los músicos contemporáneos a quienes Beethoven tuvo en mayor estima, figura Cherubini, según lo declaraba en una epístola del año 1823, y que tomara por modelo el estilo de este músico francés para trazar algunas composiciones religiosas y dramáticas.

Confinado bien pronto en sí mismo, por la sordera que le alejaba del mundo exterior, vive cada vez más recluso en su morada, que por cierto se denominó la *Schwarzspanierhaus* o «Casa de los negros españoles», porque allí habían residido, tiempos atrás, unos frailes españoles cuyo hábito era de color negro.

Beethoven destacó su genio muy vigorosamente. ¿Por qué? Porque sabía—y así lo declaró hacia 1800—que el Arte no tenía por misión distraer con agradables ritmos y pegadizas melodías como los que prodigaban los operistas italianos durante varios siglos, ni asombrar con rebuscados giros y complejas elucubraciones como los que antes habían lanzado por doquier los compositores decadentistas de una trasnochada polifonía vocal; sino conmover, conmover y conmover.

Con lo dicho queda expuesto de qué modo pasó su juventud aquel artista cuya producción musical, no obstante su vida hoy centenaria, conserva el aromático frescor de la juventud.

LA «SINFONÍA AMOROSA» DE BEETHOVEN

«Nunca vivió Beethoven sin un amor, y a él se entregaba con ímpetu, sobre todo durante su estancia en Viena.» Así dijo el Dr. Wegeler, gran amigo de Beethoven desde los años infantiles y su futuro biógrafo más tarde. En efecto, el atormentado artista fué siempre un apasionado. Sin embargo, supo resistir carnales flaquezas, porque, aspirando varias veces a la vida matrimonial, jamás contrajo nupcias, y porque, en su celibato, le causaban igual repugnancia el amor venal y el amor adúltero. Varias confesiones suyas testimonian su pureza. «Es uno de mis primeros principios—declaraba él mismo en una carta escrita el año 1808—no mantener más relaciones que las amistosas con la consorte de otro; pues no querría que, por llegar a tener tales relaciones, se llenase mi corazón de desconfianza contra la mujer que tal vez compartía algún día mi destino, corrompiéndome yo mismo la más bella y pura vida... Desde la infancia he aprendido a amar la virtud y todo cuanto es bello o bueno...» Y hablando en otra ocasión con el abate Stadler, confesó: «He figurado siempre entre los más fervorosos admiradores de Mozart, y continuaré admirándole mientras viva; ¡pero cuánto me duele que tan sublime genio se haya

manchado al componer el *Don Juan*, que es el poema de la lujuria infame y traidoral!»

Aunque no llegó a casarse Beethoven, a través de su vida amorosa extienden una fragancia más o menos duradera varios nombres femeninos: Eleonora de Breuning, Bárbara Koch, Juana de Honrat, Giuletta Giucciardi (la futura condesa de Gellenberg), Teresa Malfatti (la futura baronesa de Drossdick), Teresa Brunswick (la hermana del conde Francisco de Brunswick), la baronesa Ertmann, María Bigot-Kiêné, Bettina Brentano (mujer cuyo espíritu cultivado causó la admiración de Goethe), Amelia Sebald (cantante cuyas dotes artísticas le valieron la admiración de los auditorios berlineses), la condesa de Erdödy...

De todas esas mujeres, las que aromatizaron más intensamente una vida pródiga en amarguras son Eleonora, Giuletta, Teresa y Bettina. Y con ellas hubiera podido construir Beethoven una *Sinfonía amorosa*, que se hubiera desarrollado tal como se describirá a continuación:

I

INTRODUCCIÓN.—«ALLEGRO» CON BRÍO

Introducción.—Antes de abandonar Bonn por Viena, Beethoven frecuentó—como profesor de piano y como amigo cordial—la mansión de la señora von Breuning. Esta dama era viuda de

un consejero áulico y madre de una muchacha llamada Eleonora y de otros tres hijos varones. Tan hospitalario hogar ofreció al joven artista un refugio durante muchas horas del día y no pocas de la noche, haciéndole sentirse libre y alegre, y contribuyendo a desenvolver su espíritu, como refiere Wegeler, aquel amigo de infancia de Beethoven, que fué más tarde catedrático de la Universidad bonnense y consorte de Eleonora, y mucho después biógrafo del insigne sinfonista. También acompañaba el músico a la familia von Breuning en sus excursiones de varios días a lugares situados lejos de la ciudad natal.

La señora von Breuning ejerció un influjo bienhechor sobre Beethoven, al hacerle partícipe de la esmerada educación que daba a sus hijos. Y a la vez que le enseñaba el trato cortés y los finos modales de la buena sociedad, ilustró su inteligencia mediante un ininterrumpido comercio intelectual con selectas obras de artistas y de científicos.

Luis y Eleonora eran dos almas gemelas. Educados e instruídos en el mismo ambiente, les entusiasaban por igual las espiritualidades, los idealismos y los ensueños que llenaban sus almas a la sazón. Ella, con sus quince años, adoraba la poesía; él, con sus diez y siete años, se desvivía por la música. Y entonces brotó en el corazón de Luis un amor profundo. Su gran

afecto por Eleonora hermanaba la ternura y la pesadumbre. En sucesivos arrebatos de sublevaciones y de melancolías iba sumiéndole la visión, cada vez más neta, de la distancia social que los apartaba. Irritábale, sin duda, verse obligado a actuar de maestro, cuando sólo hubiera deseado ser amigo; y le apesadumbraba, con seguridad, verse obligado a no pasar de amigo, cuando hubiera deseado ser amante victorioso de tan linda muchacha.

Supo corresponder Eleonora con gran delicadeza a la respetuosa amistad del amigo, y supo acoger con gran discreción las manifestaciones amorosas del enamorado. Después cada una de estas vidas siguió un rumbo diferente.

Una vez instalado Luis en Viena, dió muestras de su juvenil pasión en varias cartas dirigidas a Eleonora. Le dedica las *Doce Variaciones para piano y violín*, sobre *Se vuol ballare*, de *Las bodas de Fígaro*; le ruega le envíe un chaleco bordado de sus propias manos, porque otro, bordado también por ella para él algún tiempo antes, estaba pasado de moda, y cuando, en vez del objeto pedido, recibe una corbata hecha por Eleonora, le da las gracias en una epístola donde manifiesta que tal recuerdo le ha hecho llorar, inundándole de tristeza.

Ese idilio de la primera juventud constituye la introducción de una *Sinfonía amorosa* no escrita por Beethoven. El decoró con un encanta-

dor enajenamiento primeramente, y con un recuerdo sentimental más tarde, toda una existencia, donde hubo pocas satisfacciones, siempre ahogadas por agobiadoras pesadumbres, y donde hubo numerosos pesares, jamás mitigados por duraderas alegrías. Y cuando se casó Eleonora con el Dr. Wegeler, Beethoven pudo contar, hasta su fallecimiento, con la fidelidad y afecto amicales que esos cónyuges le dispensaran siempre gustosos.

Allegro con fuoco.—Beethoven había triunfado en Viena. Era un artista mimado por aquella frívola sociedad. Vestía con pulcritud, frecuentaba el mundo elegante, se lucía como jinete, se preocupaba de estudiar el arte de la danza con un maestro profesional. Le tienta la idea de contraer matrimonio, y en una de sus cartas al editor Simrock, le pregunta si no tiene una hija adecuada para ello. Por entonces le ataca una sordera, que avanzará pausada y progresivamente para amargar toda su vida. Como se trata de una enfermedad incurable, le obligará a dejar su carrera de virtuoso, que tantos éxitos le venía valiendo como pianista, y también la de director de orquesta, a la que tan inclinado se sentía, con lo que buena parte del curso de su existencia queda torcida. Por otra parte, se ve obligado a esquivar el trato con las gentes, desarrollándose en él una misantropía antisocial cada vez más aguda.

Al principio finge distracciones para abstenerse de confesar que se queda sin oír cuando le hablan; pues, ¿cómo declarar, sin morir de vergüenza, la imperfección de un sentido corporal que en él debía tener la perfección suma? Transcurridos tres o cuatro años, confía Beethoven a sus dos predilectos amigos—Amenda y Wegeler—el amargo secreto que venía ocultando ante todo el mundo. Una carta dirigida por Luis a Wegeler el 29 de junio de 1800, dice así: «A veces apenas oigo, si se conversa en voz queda, percibiendo tan sólo los sonidos y no las palabras. Sin embargo, cuando alguna persona grita, no lo puedo soportar... Con frecuencia maldije mi existencia, así como al Creador. Plutarco me ha dado resignación.»

Si Plutarco mitigó las desesperaciones del músico, una pasión correspondida le hizo sentirse feliz. En la dicha exultante de un amor nuevo cree vislumbrar Beethoven el alba de una vida nueva. Compruébalo la carta que escribió a Wegeler el 16 de noviembre de aquel mismo año, donde se lee: «Llevo ahora una existencia más agradable... Débese tal cambio a una adorable y encantadora muchacha que me ama, y a la cual amo yo.» Esa muchacha era la condesa Giulietta Guicciardi. Contaba diez y seis años, es decir, aproximadamente la mitad que Beethoven. Tenía una cabellera del color del ébano y unos negros ojos, rasgadísimos. Ella hizo soñar

a Luis durante el día, e iluminó sus nocturnos sueños con apacibles clarores lunares.

«Yo espero, o sé más bien que, lejos de mí, tus miradas no pueden caer sino sobre hombres que te amen menos que a sí mismos—escribió él en una carta, cuya destinataria se supone es Giulietta—. Mas ante tus ojos yo quiero ser siempre grande, bendecido divinamente, y en consecuencia grande, por inmerecido que fuera el divino don de tu afecto... Un generalísimo es tu Luis, y tan bien nacido como cualquier otro. Si pudiera yo decirte musicalmente cuanto significas tú para mí, eso me resultaría más fácil que referirlo con palabras.» A continuación Beethoven trazó cinco compases sobre un texto literario, cuya versión española dice: «A ti te amo con todo mi corazón; a ti sola y exclusivamente, sí», cerrando esta frase melódica con la indicación bilingüe en italiano y latín, *D. C. in infinitum* (Da Capo hasta el infinito).»

A Giulietta dedicó Luis, en ofrenda cordialísima, la sonata para piano, número 14, que los vieneses designaron durante algún tiempo con el título *Sonata del cenador*, porque decían que el músico la había improvisado en el cenador de un jardín, y sobre la cual después recayó, merced a Rellstab, el título francés *Clair de lune* (*Claro de luna*), con que se la conoce universalmente desde hace un siglo bien largo. Esta *sonata quasi fantasía*, en tres tiempos, infringe la tradi-

ción en cuanto a su forma. Comienza con un *andante*, evocador de meditaciones y ensueños, prescindiendo, por tanto, del *allegro* inicial. Su segundo tiempo es un *allegretto*, en el que vió Liszt una flor entre dos abismos. Y el tercero se desarrolla en *presto agitato*, con un sentido a la vez dramático y realista.

La vanidad y la coquetería injertaron en el espíritu a un tiempo frívolo y voluble, a la vez ardiente e ingenuo, de tan encantadora muchacha. A la espontánea atracción que sobre ella ejerciera el artista, se unía el orgullo de saberse amada por un hombre tan grande. Así llegó a escribirle: «Sólo la sospecha de que al componer tus obras piensas alguna vez en mí, me encanta y enorgullece. ¡Cuán dichosa me hace esta esperanza!» Después creyó que su alma voluntariosa podría dominar al genio; mas el genio, siempre altivo, independiente y dotado de libérrima voluntad, no pudo sufrir caprichosas exigencias. Herida en su vanidad Giulietta, rompió con Beethoven, y en 1803 se casaba con un joven de diez y siete años, maestro en las artes de la equitación y la esgrima: el conde Wenceslao von Gellenberg.

También este buen conde era músico, y como Luis, discípulo de Albrechtsberger. Dedicóse a la composición de *ballets*, actuó como empresario, se arruinó y se instaló en Nápoles, trabajando como director de orquesta y productor de obras

escénicas, para desquitarse de sus reveses económicos. Pero, ¡qué diferencia entre las obras musicales de Gellenberg y las de Beethoven, comenzando por este *Claro de luna*, donde aparece evitada toda polifonía—según advierte un biógrafo—, como si la voz de tan singular producción fuese la voz del artista que la produjo!

* * *

Los sueños amorosos tuvieron un amargo despertar cuando sobrevino la ruptura. Herido Luis en la materia por una enfermedad incurable, y en el espíritu por una inolvidable traición, se retiró a Heiligenstadt, pues siempre la soledad y alejamiento suelen ser bálsamos mitigadores para las hondas amargas. Sin embargo, sus pesadumbres se agravaron a la sazón, y allí redactó para sus dos hermanos, el 6 de octubre de 1802, el *Testamento de Heiligenstadt*, declaración desgarradora donde vemos reflejado un desbordamiento de tantas y tan crecientes angustias.

Declara Beethoven que para sus desesperaciones sólo había visto una solución: poner fin a esa existencia suya sin fin y sin esperanza. Y agrega: «Poco faltó para que yo me quitase la vida. Sólo me ha retenido el Arte, pues creía imposible abandonar el mundo sin antes haber hecho todo aquello para lo cual nací...» Y cuatro días después escribe estas líneas, no menos desolado-

ras: «Como se marchitaron las hojas caídas en e otoño, de igual suerte se ha desecado mi esperanza de sanar. ¡Oh, Providencia! ¡Permite que por una sola vez disfrute yo un puro día de gozo! ¡Hace tantísimo tiempo que no llegan a mí los ecos de la verdadera alegría! ¿Cuándo, cuándo, Dios mio, podré yo sentirla en el templo de la Naturaleza y de los hombres? ¿Jamás? ¡No! ¡Eso sería demasiado triste!»

El mismo artista que trazó estas líneas en 1802, transcurridos unos veinte años más, terminaba aquella *Novena sinfonía*, donde los solistas y coros cantan a la Alegría una oda triunfal, con letra de Schiller. Ello no significa, por desgracia, que Beethoven hubiera gustado ya de ese goce perseguido tan en vano.

Si el triunfo de la pasión inspirada por Giu-lietta le dió a Beethoven nuevos alientos y la derrota de sus amores origina una crisis sentimental bien honda, bien pronto el músico se siente más dueño de sí mismo y del arte. Pasando de la resignación al consuelo, anhela que este consuelo le traiga la alegría codiciada. Entonces adopta una divisa conmovedora: «A la alegría por el dolor» (*Durch Leiden Freude*). Esta divisa inspirará nuevas producciones que su creador y oyente ideal no podría oír con los oídos corporales. A la sazón ve Luis en el Arte «el mundo ideal de sus sueños», que sabe dispensar «los más puros y desinteresados goces», y considera

la música como «una revelación más alta que la sabiduría y la filosofía». Cuando recobra la calma perdida, le deja indiferente el antes agobiador recuerdo de Giulietta, y siente reflorar su propia juventud. «Cada vez me aproximo más al objeto que entreveo sin poderlo definir», declaró por aquella época de su vida, y añadió: «Quiero asir por la garganta al Destino. Este no logrará hacer que yo cambie por completo. ¡Cuán bello es vivir mil veces la vida!» Y la recuperada fortaleza espiritual inspira frases como ésta, escrita en una carta dirigida al pintor Macco: «Pinte usted; yo haré música. Y así viviremos ambos. ¿Eternamente? Sí; acaso eternamente.» Mientras la vida de Luis seguía este rumbo, la de Giulietta emprendió caminos bien diferentes, como se ha indicado más arriba. Muchos años después, Beethoven se encontró de nuevo con la mujer que le había inspirado *Claro de luna*: ella le buscó llorando; pero él, entonces, la despreció.

II

ANDANTE APPASSIONATO

Ha pasado más tiempo. Beethoven ha escrito ya obras tan briosas como la *Sinfonía heroica*. Ama el Arte sin odiar la vida. Y ama con volcánica pasión a una nueva mujer. Esta mujer es la condesa Teresa von Brunswick, hermana de aquel gran amigo de Luis van Beethoven que se

llamaba Francisco von Brunswick. Y ese amor florece en 1806. Contaba Luis treinta y seis años de edad. Ella tenía diez menos. Un lienzo pintado a la sazón, conservado por Beethoven cuidadosamente durante toda su vida y trasladado más tarde al Museo beethoveniano de Bonn, nos dice que a la sazón Teresa tenía bellas facciones, una cabecita pequeña, cabellos rojos y mirada fija, tenaz, caprichosa, cuya contemplación nos hace pensar en la impasible Salomé del milanés Luini.

Al parecer, ya desde niña, amaba Teresa van Brunswick a Luis von Beethoven, que era su profesor de piano. Dijéronse ambos sus primeras confidencias amorosas en Martonvasar (Hungría), donde Teresa y su hermano Francisco recibieron al músico. «Un domingo por la noche—nos refiere aquella enamorada mujer—, tras la cena, Beethoven se sentó al piano, que la luna bañaba suavemente. Primero paseó sobre las teclas una mano plana, según su modo corriente de preludiar. Después ejecutó algunos acordes en la región grave, y lentamente, con enternecedora solemnidad, tocó aquella canción de J. S. Bach que dice: «Si quieres darme tu corazón, sea desde luego en sigilo, sin que nadie pueda adivinar nuestros pensamientos comunes.» Habíanse dormido mi madre y el sacerdote. Mi hermano clavaba la vista gravemente ante sí. La mirada de Beethoven, lo mismo que esa can-

ción, penetró en mi espíritu haciéndome sentir la vida plena...»

Según afirma Thayer, Teresa inspiró tres cartas que se han incluido en la correspondencia de Beethoven sin expresar el nombre de la destinataria ni fijar el lugar y año en que las escribió el músico.

La primera de esas cartas, fechada en 6 de julio por la mañana, dice: «Mi ángel, mi todo, mi yo: sólo algunas palabras hoy, y con lapicero, con el tuyo... ¿De qué puede vivir nuestro amor, sino de sacrificios y renunciamentos? ¿Logrará hacer que toda tú estés en mí y que todo yo esté en ti?... De mi pecho rebosan las cosas que necesito decirte. ¡Ah! En algunos instantes advierto que la palabra no sirve de nada aún...» Otra carta, fechada un «lunes por la noche, 6 de julio», dice: «Donde yo estoy, también estás tú conmigo, conmigo y contigo... ¿No es nuestro amor un verdadero edificio celeste, sólido como el firmamento?» Y otra tercera epístola, encabezada con la frase «Buenos días, 7 de julio», dice: «Hallándome aun en el lecho, mis pensamientos se precipitan sobre ti, inmortal amada mía, viniendo de todos lados, ya gozosos, ya tristes, y espero que el destino escuche nuestras súplicas. Sólo puedo vivir completamente contigo o sin nada... Permanece tranquila; únicamente mirando con calma nuestra existencia, alcanzaremos nuestro objeto: vivir unidos.

Permanece tranquila. Amame. Hoy, como ayer, ¡cuántos deseos, cuánta lágrima para ti; para ti, para ti, vida mía, mi todo! Adiós. ¡Oh! Continúa queriéndome...» Esta carta contiene una *post scriptum* que reza: «Eternamente en ti, eternamente en mí, eternamente en nosotros.»

* * *

Teresa von Brunswick y Luis van Beethoven no llegaron a casarse. Ignórase cuándo y por qué rompieron sus relaciones amorosas. Y aunque declaró ella en una conversación que la ruptura sobrevino en 1810, contradice tal afirmación una carta escrita por él, en 1809, a su amigo el barón y violonchelista Zmeskall, donde se lee: «Ahora puede usted ayudarme a buscar una mujer. Si allí, en F..., encuentra usted alguna capaz de acordar un suspiro con mis armonías, comprométala de antemano. Pero impongo una condición: que sea hermosa. Yo no puedo amar nada que no sea bello; de lo contrario, debería amarme a mí mismo.»

«Permanece tranquila.» Este consejo dado por Luis a Teresa dictó la serenidad que resplandece en la *Cuarta sinfonía* y el *Concierto de violín*, escritos por aquella época. Pero también hay tres *Sonatas* de vario carácter que se suponen inspiradas en ese amor: la 23, dedicada al conde von Brunswick, quizá como homenaje indirecto a

la hermana, y conocida con el título *Sonata appassionata* desde que así la presentó el editor hamburgués Craz; la 24, dedicada a la misma Teresa, y la 26, que Luis ofreció a la posteridad con los títulos *La despedida, la ausencia y el regreso*.

La *Sonata Appassionata* consta de tres tiempos: entre el primero, impetuoso, rico en brusquedades y violencias, y el postrero, donde se ha creído ver la esperanza, la fuerza y el valor que atribuyera Goethe a su Egmont, aparece un *andante con moto* donde la calma que lo inicia va cediendo progresivamente el paso a una agitación creciente y precursora del movimiento perpetuo desarrollado en el *presto* final. Beethoven dijo que esta sonata estaba inspirada en *La Tempestad* de Shakespeare, y tal declaración bastaría para echar por tierra las suposiciones de que en ella se pintaban anhelos y triunfos amorosos, si no se advirtiera que es el alma beethoveniana quien, con independencia de cualquier influjo externo, concluyó hablando por propia cuenta. La *Sonata 24* sólo posee dos tiempos, y, como *Claro de luna*, tiene cierto aire de fantasía improvisada; ahora bien, mientras la producción dedicada a Giulietta prodiga tumultuosos reproches, la dedicada a Teresa—y que sólo por este detalle obtuvo de su autor una predilección jamás compartida por la posteridad, ni tampoco por sus contemporáneos—se caracteriza por una

apacibilidad imperturbable. De tres tiempos consta la *Sonata* 26; y, no obstante haber declarado Beethoven que se referían, respectivamente, a la partida, alejamiento y retorno del archiduque Rodolfo, según algún biógrafo sus protagonistas fueron Teresa y Luis. Merece consignarse que un motivo de tres notas da la base para la construcción del primer tiempo de esta sonata, y transformado con exquisito arte, hace acto de presencia en los dos temas constitutivos.

El recuerdo de Teresa fué más duradero que las relaciones amorosas. Así, transcurridos unos diez años desde la época en que éstas habían comenzado, Luis escribió: «Cuando pienso en ella, late mi corazón con tanta fuerza como el día en que la vi por primera vez.» El eco de la voz lejana y la evocación del rostro distante le inspiraron, hacia esa misma época, aquel bello ciclo de canciones dedicadas a la «Amada ausente»; y el retrato cuya contemplación hace pensar en la impasible Salomé del milanés Luini, fué más de una vez cubierto con besos y bañado con lágrimas.

III

SCHERZO

En la sinfonía amorosa que nos ocupa, vino, tras el *andante appassionato*, un *scherzo* juguetón, por obra y gracia de Bettina Brentano. Ello

sucedió en 1810, año en que Luis había pedido su partida de bautismo al marido de Eleonora von Breuning porque, al parecer, proyectaba un enlace matrimonial. Bettina tenía veinticinco años de edad, y Luis tenía cuarenta. Así como anteriormente Bettina se inclinó, sumisa, ante la grandeza de Goethe, el amigo y maestro con quien ella mantuvo una célebre correspondencia, al conocer ahora en Viena a Beethoven, durante la primavera de dicho año, se postró ante el músico con devoción humilde.

En su gran de veneración por el nuevo amigo, declaró Bettina al viejo maestro: «Bien te puedo confesar que toda naturaleza espiritual se distingue por un encanto divino, y que Beethoven ejerce este encanto con su arte. Cuando le vi por primera vez, todo el universo desapareció para mí. Beethoven me hizo olvidar el mundo, y hasta a ti mismo, Goethe... Diariamente viene él a mi casa, o yo voy a la suya, y entonces olvido la sociedad, los Museos, los teatros... ¡Oh, Goethe! Ningún rey ni emperador tiene tanta conciencia de su poder como este Beethoven; ninguno tiene tanta conciencia como él de que toda fuerza dimana de uno mismo... Si yo le comprendiese como le siento, yo sabría todo.» Ahora bien; como en las cosas del espíritu, del arte y de la vida, sentir es comprender, bien se puede afirmar que Bettina sólo ignoraba que sabía todo. Y que lo sabía, si no con la humana

sabiduría del investigador profundo, con algo que vale mucho más; con aquella maravillosa intuición que poseen las personas iluminadas por una luz celestial.

La mutua simpatía de Bettina y Luis redújose a un mariposeo sin derivaciones matrimoniales. Bifurcadas venían estando sus vidas antes de conocerse; y después de conocerse, siguieron esas dos vidas sus cauces respectivos. Porque Bettina sólo permaneció en Viena unos meses y Luis siguió allí toda su vida. Al abandonar ella dicha capital mantuvo correspondencia con Beethoven.

En una carta fechada el 10 de agosto de aquel año, declaró Luis a su amiga: «No he conocido primavera más hermosa que esta última. Así lo afirmo y lo siento, porque he tratado a usted. Según pudo notar usted misma, me hallaba yo en sociedad como un pez sobre la arena, que se mueve y remueve, hasta que una bienhechora Galatea lo arroja al mar poderoso. Sí; yo estaba en esa situación, mi queridísima amiga; pero usted me sorprendió cuando me dominaba el desaliento, y ante la presencia de usted, éste desapareció al punto, dejándome libre de su carga. Pertenece usted a un mundo bien distinto de este mundo absurdo en que, con la mejor voluntad, no puede uno abrir los ojos... Querida amiga, queridísima muchacha. ¡Cuánto adoro aquellos días en que charlábamos, o, mejor dicho, nos comunicábamos usted y yo. Con-

servo todas las hojitas, con sus espirituales y adoradas, muy adoradas, respuestas; merced a mi mal oído, están escritas la mayor parte de esas pasajeras conversaciones. Después de su partida he tenido horas penosas, sombrías, de esas en que no puede uno hacer nada...»

Luis no se casó, pero Bettina sí. Pocos meses más tarde era su consorte el conde Arnim. A este acontecimiento aludió Beethoven en una carta de 10 de febrero de 1811, donde Bettina pudo leer lo que sigue: «Veo por su epístola dirigida a Tonia, que se acuerda usted de mí, y en verdad, de un modo bien lisonjero. Durante todo el estío llevé yo conmigo su primera carta, la cual me ha hecho frecuentemente feliz. Aunque no la escribiera con asiduidad y usted no viera letra mía, sin embargo, le escribiría mil veces mil cartas con el pensamiento... Usted se casa, querida amiga; es ya cosa hecha, y yo no he podido volver a verla antes de su boda. Recaigan sobre usted y su marido toda la dicha con que el himeneo bendice a los cónyuges. ¿Qué debo contar de mí? Que «deploro mi destino», como dice Juana...» (Aludía Beethoven con esta frase a la *Juana de Arco* de Schiller.)

Y en otra carta, dirigida por Luis a la misma mujer el 15 de agosto de 1812, da cuenta de su encuentro con Goethe, de la frialdad con que éste le acogió y del influjo que la destinataria ejerciera sobre un gran poeta y sobre un gran

músico. Allí se lee: «¡Dios mío, si yo hubiese podido pasar cerca de usted tantísimo tiempo como él, créame usted que yo habría producido más obras grandes! Un músico es también poeta; dos ojos le pueden transportar, súbitamente, a un mundo más bello, en donde moran espíritus más altos, que se burlan de él y le imponen misiones realmente graves. ¡Cuántas cosas acudieron a mi cerebro cuando conocí a usted, durante aquel magnífico chaparrón de mayo, que tan fértil fué para mí! Los más bellos temas se deslizaban entonces desde sus miradas hasta mi corazón... ¡Adiós, adiós, estimadísima! Tu última carta ha permanecido toda la noche sobre mi corazón, reconfortándome. Los músicos no se privan de nada. ¡Oh, Dios, cuánto quiero a usted! Tu fidelísimo amigo, tu hermano sordo, Beethoven.»

Esta carta, donde se intercala algún tuteo familiar con el «usted» ceremonioso, parece más propia de un poeta que de un músico. Y es que Bettina transmitió a Beethoven algunos efluvios del espíritu goethiano. Merced a esta misma influencia, el gran sinfonista utilizó textos del autor de *Fausto* para componer *Egmont*, *Mignon*, *Amor nuevo* y otras obras. También escribió un soneto para tan adorada inspiradora; pero esta producción poética—digámoslo en secreto aquí—no le ha conquistado la inmortalidad.

Como no dedicó Beethoven ninguna sonata

de piano a Bettina, esta mujer, bajo tal respecto, fué menos afortunada que Giulietta o que Teresa. Pero diez años más tarde suplía tal omisión, dedicando a Maximiliana Brentano, sobrina de la condesa de Arnim, la *Sonata* 30. El envío de la obra fué acompañado de una carta, fechada el 6 de diciembre de 1821, que dice: «¡Una dedicatoria! No es, no, una de esas que tan abusivamente se prodigan. Es el espíritu que en este mundo une a las personas buenas y nobles, sin que el tiempo lo pueda destruir. Ese espíritu es el que ahora te habla. Lo tengo presente tal como era en tus años infantiles; con tu madre, tan admirable y espiritual; con tu padre, que tan buenas y nobles cualidades poseía, y que siempre se preocupaba por sus hijos... El recuerdo de una amiga noble no podrá borrarse nunca...»

Así se desarrolló este *scherzo* jugueteón, riente, rápido, con carreras locas y fugaces, dejando en la vida de Beethoven un grato dulzor inextinguible.

IV

FINAL

Tras el *scherzo*, el *final*, ¿No es así? En el plan de la forma *sinfónica* consagrada por viejos maestros, sí; en la *Sinfonía amorosa* de Beethoven—como en la *Sinfonía incompleta* de Schubert, llena de gracia, ternura e ingenui-

dad—, no; porque también esta *Sinfonía amorosa* quedó inconclusa.

Aunque yo hubiera deseado escribir aquí un *final* esplendente y grandioso, en donde, como en todas las bodas de los cuentos infantiles, hubiese habido cónyuges que vivieran felices, derramando a manos llenas la dicha pasional, me es imposible proporcionar tal regocijo a los espíritus hondamente sentimentales que se interesan por los amores ajenos, pues Beethoven siempre vivió célibe.

¿Le hubiera sido difícil hallar una mujer que le hubiese amado con ardor profundo? No; sin duda no, a pesar de su sordera. Nadie ignora cuánta sugestión ejercen los triunfadores, y más que por ellos mismos, por la gran aureola que nimba sus figuras. En las trompetas de la fama suelen hallar delicadas armonías los oídos menos musicales. En los laureles de la gloria suelen hallar embriagadores aromas los olfatos menos exquisitos. El cortejo de aplausos, ovaciones y honores funde a las multitudes en un común y contagioso sentimiento de veneración ante el elegido.

La sugestión ejercida por los triunfadores inspira sentimientos cuyas raigambres penetran hasta lo más hondo. Esos sentimientos son: en los hombres, la admiración respetuosa o la devoción recogida; en las mujeres, la pasión desencadenada o el amor refrenado. No pocos entre

los más íntegros pecarían contra la probidad por servir al poderoso cuyo poder les fascina; algunas entre las más honestas delinquirían contra su castidad, entregándose a los triunfadores cuya grandeza las seduce.

Beethoven vivió y murió soltero. A pesar de todo, la aspiración matrimonial fué un sueño que no le abandonaba nunca. Aun en 1818, es decir, casi a las puertas de su medio siglo de vida, escribe: «¡Oh, Dios! Haz que, al fin, halle yo la mujer que me confirme en la virtud, y a la cual pueda llamar yo mía lícitamente.» Sin embargo, si él se hubiese propuesto vencer en el Amor, lo habría conseguido, de igual modo que venció en el Arte, conquistando una gloria basada en su pronto genio. ¿Por qué no se lo propuso? Quizá por temer que el amor satisfecho trajera una derrota mutua. O quizá porque esa «conciencia de su fuerza», tan admirada por Bettina, le dió la persuasión inquebrantable o le insinuó el presentimiento vago de que todos los cónyuges, aun los más pródigos en respetos, consideraciones, virtudes y bondades, aportan al matrimonio, como dote o donación matrimonial, una servidumbre mutua.

Viviendo Beethoven tanto más lejos de la realidad cuanto más apegado debiera estar a ella, sin duda persiguió durante su existencia una sucesión encadenada de amores ideales, encarnándolos, sucesivamente, en diversas mujeres, así

como hizo encarnar su ideal femenino en la Leonora de *Fidelio*, y proyectó sus puntos de vista sobre el amor en el Florestán de la misma obra, personaje opuesto en todo al disoluto *Don Juan* de Mozart.

Cada breve realización de sus sueños amorosos fué para Beethoven un activo estimulante, y cada crisis pasional fué una fuente de renovadas emociones. Replegado en sí mismo, pudo protegerle contra toda cohibición y contra toda depresión una resistencia que dimanaba de él. Así maduró sus ideas en la soledad; y como Leonardo de Vinci o Miguel Angel, y como tantos y tantos sacerdotes de la religión de su Dios, de la fe de su Ciencia o del culto de su Arte, sufrió en la carne y gozó en el espíritu, para conservar inmaculado el pensamiento y libérrima la voluntad.

Si no pudo perdonar la traición de Giulietta, porque le arrebató bellos ensueños amorosos, ¿le hubiera perdonado una lealtad que, al imponer vínculos matrimoniales, hubiera cohibido su indomable independendencia? ¿O no hubiera sucedido, más bien, que la fidelidad de su amada hubiera tenido por injusta recompensa una ruptura provocada por Luis? Ello se puede admitir cuando se piensa que el mismo Beethoven reconocía ser muy versátil en cuestiones amorosas, llegando a sostener, ante su amigo Ries, que no excedía de siete meses completos la duración

máxima de cada capricho pasional. Pero esa versatilidad se asociaba con una perseverancia intermitente en el recuerdo; perseverancia que no excluía otro género de emociones tan hondas como las inspiradas en el amor mismo. Así, por ejemplo, diez años después de sus relaciones con Teresa, Luis escribió: «Cuando en ella pienso, late mi corazón tan violentamente como el día en que la vi por primera vez.» Y aquel mismo año, la admiración ante un cuadro de la Naturaleza, le hizo decir: «Mi corazón se desborda ante el aspecto de este admirable paisaje, y, sin embargo, ella (esta «ella» era Teresa von Brunswick) no está aquí, al lado mío.»

Aunque suele repetirse que la pasión por una mujer hizo brotar los luminosos acentos de *Claro de luna* y la pasión por otra mujer hizo florecer las apasionadas expresiones de la *Sonata appassionata*, acaso ni Giulietta ni Teresa fueron las inspiradoras de Beethoven. Pues es bien posible que las obras del genio no se inspiren tanto en la belleza femenina como en el amor mismo. Por algo vive el amor en el genio sustentándose con él, a la vez que el genio se sustenta con el amor, en una mutua entrega total.

* * *

Así pasó Luis van Beethoven su existencia: amando o deseando amar, queriendo casarse y

permaneciendo célibe. Dueño siempre de sí, creó maravillosas producciones en las fuentes fecundas del amor que le conducía al dolor, y en las fuentes no menos fecundas del dolor que le transportaba a la alegría. Fué su divisa, como se ha dicho, «A la alegría por el dolor.» Esa alegría de obtener victorias sobre el dolor, de desterrarlo, de olvidarlo por completo, constetuye un producto beethoveniano tan sublime como el mejor de los cuartetos o la más bellas de las sinfonías.

Consagrado Beethoven a una labor inacabable y siempre renovada, sin el afecto de una esposa abnegada y amante que tan llevaderas le habría hecho sus hondas tribulaciones, fué acercándose paulatinamente al momento en que la Muerte—gran redentora—le dió el reposo que le había negado la Vida.

LA CASA NATAL DE BEETHOVEN

«¿Qué atrae más sugestivamente? La casa natal de un dilecto artista, con sus seductoras evocaciones de los años infantiles, o la morada en que un gran artista cerró sus ojos para siempre y cuyos aposentos parecen como entenebrecidos por la pérdida de la luz que ese artista irradiaba con sus ideas sublimes? Ambos hogares seducen por igual, sin duda, puesto que marcan los extremos del ciclo en que se desenvolviera la existencia del amado creador.» Así me digo al decidir visitar la *Beethovenhaus*, es decir, el edificio donde abrió los ojos al mundo aquel hijo de un alcohólico consuetudinario y de una tuberculosa incurable, que fué bautizado con el nombre de Luis y que por derecho de familia se apellidó van Beethoven.

Aquella morada, como tantas otras, álzase en Bonn, la rijniana urbe de esplendente abolengo. Porque Bonn no habla tan sólo a los artista; los historiadores tienen mucho que oír de ella. Hace largos siglos pisaron su suelo las tropas romanas. En tiempos cercanos a los nuestros, pasearon por sus calles y plazas las legiones francesas. Entre la suma de siglos que separa esas dos etapas bélicas, fué Bonn testigo de sucesos memorables. Varios electores la transformaron en ciudad-

de recreo; y uno de esos próceres, el archiduque Maximiliano de Austria, la convirtió en ciudad de estudio. Con orgullo indecible presencié las suntuosas ceremonias que acompañaban a varias coronaciones imperiales; con dolor mudo sufrí varios asedios mientras se enardecían los ánimos de los combatientes durante las guerras de los Países Bajos, de los Treinta años y de Sucesión de España. Pero aquellos malos años representan un pasado triste, del que no quedaba la menor huella cuando faltaban algunos, muy pocos, para que se encendiese la guerra mundial de 1914-1918, que es cuando yo la visité. En el primer decenio del actual siglo tenía Bonn una prosperidad envidiable. Atraía su Universidad a 4.000 estudiantes continentales y ultramarinos, figurando entre ellos unos 600 del sexo que muchos llaman débil, y seducían sus establecimientos fabriles a las personas enamoradas de los progresos industriales.

Sobre todos los sucesos que han contribuído a mantener el prestigio de Bonn, resalta uno en verdad bien humilde: el nacimiento de una criaturita que fué Luis para sus padres, amigos, maestros y vecinos; pero que para la posteridad—a quien corresponde fijar valores de manera definitiva y adjudicar inmortalidades en suprema jurisdicción—no es Luis, sino BEETHOVEN.

Ni una Universidad famosa, ni una catedral célebre, ni los recuerdos electorales de un pasa-

do esplendente, ni los establecimientos industriales de una modernidad visible, me impulsaron a visitar Bonn, sino mi gran amor a ese artista y mi febril entusiasmo por su obra. Ello sucedió hace ya bastantes años. Entonces vivía yo en Amberes, y aprovechando unas brevísimas vacaciones pisé Alemania, por primera vez, un gélido y nevado día de la Circuncisión. En mi itinerario figuraban Aquisgrán, Colonia y Bonn. ¡Con cuántas y cuán gratas emociones enriquecieron mi espíritu las dos primeras ciudades! Iglesias románicas, chapiteles esbeltos, fachadas grandiosas, sublimes lienzos, seductoras orfebrerías, casas consistoriales de piedra labrada, edificios religiosos de piedra tatuada: todo esto catalogó la fantasía, ahíta de imborrables recuerdos, mientras hacía yo un leve alto en el acopio de contemplaciones artísticas, bajo las bóvedas de aquella catedral de Colonia cuyas dovelas, al perderse en las alturas, atraen al espíritu, imponiéndole la obligación de llegar hasta las claves de los arcos, y filtrarse después por los policromos ventanales, so pena de quedarse sin admirar el encaje de los graciosos botareles que rodean los muros maestros de la fábrica ni los madroños de los esbeltos pináculos que coronan dos torres gemelas. Junto a estas bellezas, artificiales sin duda —como lo son siempre todos los productos humanos—, destacábase otra que, sin intentar perforar las bajas nubes como aquellas dos esbeltas

agujas catedralicias, proporciona exaltaciones a los artistas, beneficios a los comerciantes y ganancias a los marineros; que sin ser interesada se conquistó un alto tributo de atención por parte del régimen aduanero, y que sin ser entonada obtuvo, obtiene y obtendrá universales elogios. Aludo al Rhin, ese río tan importante para Colonia como lo es el Sena para París o el Támesis para Londres, y del cual hizo expresiva mención Heine, al escribir la conocida estrofa:

Im Rhein, im schönen Strome,
Da spiegelt sich in den Welln,
Mit seinem grossen Dome,
Das grosse, heilige Koeln.

O sea, dicho en castellano: «El Rhin refleja en sus bellas ondas la sagrada y amplísima ciudad de Colonia con su grandiosa catedral.»

¡Oh la magnificencia de esta catedral, cuyas dos torres gemelas alcanzaron su total crecimiento, dando así al suntuoso edificio una armonía que falta en otras muchas iglesias monumentales donde uno de los dos campanarios quedó a medio construir! ¡Oh la magnificencia de ese río, para muchos casi tan venerable como una túnica de la Virgen, unos pañales de Jesús, un sudario que envolvió el cadáver de San Juan Bautista y una tela que rodeó la cintura de Cristo en la cruz,

prendas todas cuyo valor es inestimable, por lo que Aquisgrán las guarda, celoso, desde luengos años, en su catedral típica!

* * *

En el nevado Bonn entré yo, cerrada ya la noche, con el espíritu emocionado. Cierta *rondó* genuinamente melódico retozaba, mudo, en el cerebro mío, como si repitiese las notas que vertía un ser invisible al pulsarlo amorosamente sobre mudo clavicordio. Gozaba yo con esta sensación suprafisiológica, suave y callada, diciéndome que así debió de oír Beethoven esas melodías cuando la fatalidad colmó con incurable sordera su vida tan ejemplar como dolorosa. ¿Qué *rondó* era ese? El que cierra la *Sonata* número 21 para piano, del propio Beethoven, del gran ex Luisito, que muchos, muchísimos años atrás, había correteado por aquellas calles cubiertas ahora de nieve. ¡Cuán evocativo me parecía ahora el bello *rondó* de esa sonata que se denomina *La Aurora*, y cuya melodía, procedente de una canción popular, había escuchado Beethoven—cuando aún era niño y aún no era sordo—a los bateleros del Rhin!

No obstante la nocturna y desapacible hora—con nieve inmóvil en el cielo y en el suelo, con lentos copos que, antes de posarse sobre la tierra, querían danzar un rato a impulsos de

un cortante viento—, al dejar la estación ferroviaria, no visito alguno de los hoteles que hubieran dado calor al aterido cuerpo, sino que me dirijo, con toda la celeridad permitida por la resbaladiza nieve, hacia una vía pública denominada Bongasse. Hallo en el camino una espaciosa y solitaria plaza, cuya contemplación me hizo recordar las plazas solitarias y espaciosas de abatidas ciudades que, siglos atrás, habían sido capitales de monarquías. Alzase allí, sordomuda, una estatua: la de Beethoven. Su pedestal almacena personificaciones alegóricas y musas propicias, sin sobresalir por su gusto ni por su inspiración. Y ello me recuerda aquella campaña emprendida por la pluma de Roberto Schumann para que tal monumento se alzase, y el feliz éxito de análogo propósito, algunos años después, merced a la generosidad de Liszt, que no sólo dió conciertos a beneficio del proyectado monumento beethoveniano, sino que además donó su fortuna con igual fin. Schumann había propuesto la erección de nueve estatuas, además de la de Beethoven, por ser nueve las musas y nueve las sinfonías; allí Clío representaría la *Heroica*; Euterpe, la *Pastoral*; Talía, la *Cuarta sinfonía*, etc., y Beethoven, figura principal del monumento, sería el divino Apolo. ¡Cuán insigne poeta fué el dilecto músico de los canciones tituladas *Amor de poeta!* ¡Y cuán poco poeta debió de ser el escultor a quien se encargara la estatua que recibe menudos co-

pos niveos, ante mi vista, en esta noche callada, gélida y sombría! Porque sobre el pedestal veo a un manso burgués cuya fisonomía lo revela tan melómano como muchos apacibles aficionados que pulsan la bandurria o tañen la citara por amor al arte (al arte y no al Arte). Sin embargo, no es un vulgar burgués aquel broncíneo señor. Es Beethoven, el propio Beethoven en efigie. Así lo consigna la irsuta cabellera, ya que no tanto la mirada escrutadora; así lo acusa la vasta frente, ya que no tanto la expresión de los rasgos fisonómicos; y por añadidura lo advierten así, para desengaños de escépticos, las letras inscriptas en el pedestal.

Sorteando dificultades topográficas de menor cuantía, dejo atrás varias calles angostas. Penetro en cierta plaza triangular, pulida, coquetona, ornada con una gradería que da acceso a las Casas Consistoriales. Uno de los boquetes abiertos en esa plaza es la embocadura de la Bongasse. Si os internáis por ella, como hice yo entonces, hallaréis a mano derecha la faz patinosa de un modestísimo templo; está emparedado entre viejas mansiones, donde se cobijan humildes industriales y tenderos de baja estofa: abaceros, peluqueros y fruterías... Y si proseguís vuestro rumbo calle arriba, hallaréis bien pronto una mansión exigua, cerrada, muda, cuyos vanos ninguna claridad arrojan. Es ésta la casa natal de Beethoven, que yo querría visitar al punto, pero que

sólo se puede ver durante ciertas horas del día.

Devotamente me detuve unos minutos—yo mismo no podría decir si muchos o pocos—ante aquel sagrado recinto, que bajo las sombras de la calladísima y nevada noche, me hizo evocar el establo donde naciera el Hijo del Hombre por tierras judaicas. Después, iluminado y caldeado por intensa emoción en esta fría y tenebrosa noche, desanduve parte del camino, y me detuve al retorno ante las cerradas puertas del referido templo, recordando que Luis, siendo niño aún, actuó allí como organista, merced a una precocidad menos remuneradora que la Wolfgang Amadeo Mozart.

En un hotel del barrio hundo, bien pronto, con las exaltaciones del espíritu, las fatigas de la materia. Un sueño reparador no me impide revolver en mi fantasía tres dilectas ciudades: Aquisgrán, Colonia y Bonn; y también se muestra propicio a mezclar tres personalidades amadas de antiguo: este Beethoven que vió el Rhin en su infancia; ese Schumann a quien recogieron las ondas del Rhin, cuando se arrojó a sus aguas en un ataque de demencia, y cuyos restos yacen hoy en Bonn, y aquel Heine que cantó al Rhin con la espiritualidad alada que sólo él sabía poner en las canciones.

Me despierta la luz diurna. Un balcón de mi dormitorio mira a un jardín abandonado. Este jardín tiene platabandas agónicas, sobre las cuales hay una capa nívea, y tiene árboles esqueléticos, cuyas mustias ramas dejan caer gota a gota la nieve que se va descuajando. Más allá daría metálicos reflejos la húmeda pizarra de un tejado, si no la cubrieran las nieves. Al fondo, bajo crepuscular cielo gris, aparece la galería del templo que viera las diabluras infantiles de Luisito en la Bongasse, disculpándoselas más tarde, cuando le admiró como precoz músico. Sobre la patinosa faz visible de aquel templo emergen, en los ángulos, los cimborrios de dos torrecillas laterales.

Abandono el hotel. Recorro calles y plazas, paseos y jardines. La lluvia nocturna borró parte de la nieve, y ello facilita la caminata. En mis andanzas llego a la bella catedral católica, extasiándome con los chapiteles que decoran su techumbre, y con una solemne cripta visitada por fieles rezadoras y por turistas curiosos. Unos cuantos decámetros más allá contemplo la severidad del templo protestante, desde cuyo campanario una parlera esquila da tañidos que parecen no tener fin. Míranse ambos edificios como camaradas afectuosos y no como rivales hostiles, a pesar de que los presiden los cultos rivales de dos fes contrarias. Bordeo el edificio donde tuvieron antes su residencia los electores, y don-

de hoy tiene su asiento la Universidad, y continuando en línea recta siempre, llego bien pronto al Rhin.

¡He aquí un majestuoso creador de leyendas que cuenta con bardos, trovadores, vates y músicos a granel! Surcan su ondulada superficie grandes carámbanos; en esas masas gélidas—iluminadas ahora por tibios rayos solares que perforaron las nubes para ver la tierra desde el cielo—pudiera ver, toda imaginación exaltada fantásticos bateles procedentes de ilusorios países y conducidos por Dios sabe qué deidad mitológica. Quienes evocasen emociones recogidas con útiles lecturas, recordarían que en el cauce de aquellas aguas habían morado algunos ilustres seres con quienes familiarizó Ricardo Wagner a la Humanidad, mediante su festival escénico *El anillo del Nibelungo*; y recordarían también que los remeros de hace un siglo muy largo cantaban allí mismo una melodía transportada por Beethoven al *rondó* de *La Aurora*, o, por mejor decir, al *rondó* de su *Sonata 21* para piano.

Cruzo el Rhin sobre un magnífico puente, que me deja en el borde opuesto. Vuelvo sobre mis pasos bien pronto. Penetro en la vieja ciudad. Doy vueltas y revueltas por calles caducas. Puso la senectud arrugas a las fachadas de no pocos edificios, y puso palideces de muerte a las maderas incrustadas en no pocos vanos. Los alarifes y car-

pinteros que edificaron o repararon esas mansiones tuteaban a Luisito van Beethoven; tal vez sus padres compartían con el padre de Luisito los nocivos placeres de la embriaguez; tal vez sus madres ayudaron a la madre de Luisito cuando esta pobre mujer, minada por una tuberculosis avasalladora, se imponía breves altos en su vida atrafagada para no anticipar la fecha de su muerte; tal vez sus abuelos tocaron o cantaron en la capilla electoral bajo las órdenes de aquel otro Luis van Beethoven, que figuraría como concienzudo músico en la historia de la vida musical bonnense, aunque no figurase como abuelo del músico por excelencia entre cuantos han visto morir el siglo XVIII y nacer el siglo XIX. Este barrio me hace percibir, sin atenuaciones, la mísera juventud de aquel infortunado artista con cuyas obras—sinfonías, cuartetos, sonatas—han acrecentado sus dichas o han atenuado sus desventuras miles y miles de seres humanos.

* * *

Enfilo la Bonngasse por el cabo opuesto a ese que tiene su embocadura en una plaza triangular, y llego al número 20, es decir, a la casa natal del músico amado, convertida hoy en Museo. Repiquetea sonora la campanilla, estremecida por el enérgico tirón de un impaciente. Abrese la puerta con calma conventual. A cambio de módica suma recibo un billete que me autoriza-

rá para recorrer la vivienda. Un jardín sumido en el sopor invernal duerme al fondo. Una escalera cuyos peldaños crujen, dolientes, con el peso de cada advenedizo, conduce a los pisos superiores.

Arriba, un angosto rellano separa las habitaciones delanteras de un aposento archimezquino, aguardillado, cuyas paredes están desnudas, y cuya parte central contiene, sobre sencilla peana, un busto sencillo. Toda la historia de este santuario se puede condensar en tres palabras: «Aquí nació Beethoven.»

La devoción de celosos beethovenistas—a los cuales tenga Dios en su santa gloria—convirtió en Museo aquel hogar privado, y para darle mayor interés fué llevando a su recinto cuantos objetos relacionados con la vida y la fama del amado sinfonista se recogían por doquier. Abundan los marcos que encierran cuadros y retratos del músico, de sus padres, de sus amigos y de sus intérpretes. Abundan las vitrinas, que protegen bosquejos y composiciones, cartas y recibos, violines, plumas de ganso, pipas, gafas... Prosa y poesía aparecen revueltas como en baratillo de mercado popular.

Una página rugosa y pajiza muestra, bajo la losa de cristal que la resguarda contra posibles profanaciones, las notas donde Beethoven fué poniendo los frutos de su inspiración, mientras escribía la partitura de *Coriolano*. Allí, ante un

busto de menor cuantía, todo observador curioso puede familiarizarse con los rasgos fisonómicos de Giulietta, la inspiradora de *Claro de luna*. Y ante un retrato que no es precisamente una sublime obra de arte, puede uno conocer a Teresa, la inspiradora de la *Sonata appassionata*.

En una salita yace, como simbólico monumento funerario, el viejo piano de cola donde Beethoven puso tantas veces sus manos impecables; y cerca de él, adosada al muro fronterizo del balcón, guarda silencio una espineta secular. Los marfiles ambarinos de ambos teclados duermen ahora, y dormidos sueñan, sin duda, con el artista que, por intermedio de ellos, arrancó a las cuerdas los más puros y castos acentos musicales. Con reverente unción enuncio yo aquí, en ambos teclados, el tema del *rondó*, que tan maravillosamente desarrollara Beethoven un siglo atrás, utilizando cierta melodía muy popular a la sazón entre los bateleros de Bonn.

Mi acompañante me hace fijar la atención sobre la trompetilla acústica empleada por el músico para suplir los efectos de la sordera; pero yo no le agradezco un aviso que me parece inoportuno, imperdonable, profanador. Y me dan tentaciones de responder: «En el Museo beethoveniano es preciso buscar la espiritualidad que emana de tantos y tan bellos recuerdos como se congregaron aquí, renunciando a los que evocan materialidades ruines o ruinosas. Es lo de menos

saber cómo se las arreglaba nuestro gran Beethoven para oír, cuando se quedó sordo, y es lo principal saberle oír a él siempre que por él hablen esas obras a las cuales él dió vida cuando ya no las podía oír jamás, y que, sin embargo, supervivieron a su creador y al siglo de su creador. A pesar de todo, yo disculpo el parecer de usted, pues no habiendo nada escrito sobre gustos, según ha proclamado cierto filósofo analfabeto que se llamaba Perogrullo, nadie se debe sorprender de que usted, como otros muchos señores, se interese más por las pequeñeces que por las grandezas, cuando se trata de hombres ilustres... Hasta encuentro natural que usted diera toda la producción poética de Goethe a cambio de la pluma con que anotó la contabilidad casera o de cualquier pequeñez del mismo fuste antipoético tan insigne vate. » Sí; me dan ganas de responder todas esas cosas, y más aún. Pero, ¿quién dice todo esto? Sobre todo, ¿quién lo dice en alemán, cuando sólo chapurrea ese idioma para entenderse a medias, solamente a medias, con el fondista y el mozo de café? Afortunadamente subsisten de Beethoven muchas cosas espirituales en su Museo, y ellas permiten presentir varios rasgos de aquella gran alma. Pero dominar a fondo los caracteres de esta alma es tan difícil, como saber íntegramente de que manera fué su rostro. Una y otro estaban llenos de cambios sucesivos.

Examinando la iconografía beethoveniana, sólo conocemos parcialmente al músico. Sabemos, sí, cómo era físicamente. Abundaban, en efecto, retratos que nos lo muestren tal como lo vieron varios pintores contemporáneos: Steinhäuser, en 1800; Mähler, cuatro o cinco años después; Letronne, en 1814; Klöber, otros tres o cuatro años más tarde; Schimon, hacia 1818-1819, y Stieler, hacia 1819-1820. Tampoco faltan dibujos que reproducen su imagen, destacándose el de Lyser—popularizado por una estatuilla donde resalta un andar acelerado—el de Steinhäuser y el de Schnorr. Ni faltan mascarillas: una, hecha en 1802 por el escultor Klein; otra, sacada cuando el sinfonista concluía de expirar; otra, obtenida a los tres días del fallecimiento, y con posterioridad a la abducción del cerebro y del órgano auditivo, por el escultor Danhäuser. Repasando esta iconografía habremos visto a Beethoven delgado y grueso, elegante y descuidado en el vestir; pues sucesivamente se mostraban estas variaciones en su vida. Le habremos visto con los hoyos que en su tez dejó la viruela, con su frente espaciosa, con sus cabellos rebeldes, su nariz breve y algo aplastada, su mandíbula saliente, su labio inferior abultado, su rostro huesudo y su barbilla pequeña y desigual.

Sí; mediante la contemplación de todos esos dibujos, retratos y mascarillas, sabemos—o presumimos— cómo había sido Beethoven física-

mente. ¿Pero psicológicamente? Eso no lo dicen los retratos casi nunca, ni lo dicen tampoco unos cuantos objetos de uso personal. Eso lo dicen las obras del artista creador, sus confesiones verbales o escritas, sus actos recogidos por los biógrafos, los variados elementos de información y juicio que contribuyen, en suma, a fijar los múltiples aspectos de todo espíritu superior. Y en el caso Beethoven, esos elementos de juicio e información son más amplios y más sinceros que en otros casos, donde la autobiografía pudo utilizar la reflexión para disfrazar los pensamientos más íntimos o más recónditos. Efectivamente, Beethoven, a causa de su sordera, dialogó mediante «cuadernos de conversación», donde consignaban sus interlocutores por escrito lo que el músico no podía oír. Al principio, esos cuadernos fueron usados accidentalmente; a partir de 1816 Beethoven los empleó con toda regularidad, y desde 1819-1820 fueron su exclusivo medio de comunicación. A 11.000 elévase el número de páginas así reunidas, y que se custodian hoy en una Biblioteca berlinesa.

Beethoven poseía un espíritu complejo; su temperamento estaba sometido a constantes desigualdades; su carácter se hallaba predispuesto a constantes contradicciones. En ese gran hombre sucedíanse rápidamente las alternativas de actividades y desmayos, de ternuras y violencias, de entusiasmos y desalientos, de firmezas e indeci-

siones, de sociabilidades y misantropías. Si su mal humor se desbordaba impetuoso, su alma, siempre infantil, prodigaba rudezas. Pero ello tenía su disculpa, porque la Naturaleza descargó sobre el sinfonista dolencias físicas y dolores morales a granel, y porque los hombres no fueron siempre tan buenos como hubiera deseado él, que hubo de soportar a astutos explotadores de su talento y a infelices desconocedores de su genio. ¿Cómo no perdonar, pues, todas sus tosquedades y hurañerías? Y, a pesar de ello, ¡qué fondo de virtud tenía su alma! Compruébanlo así los pensamientos beethovenianos que reproducimos a continuación:

«No reconozco más signo de superioridad y de excelsitud que la bondad.—Sócrates y Jesús han sido mis modelos.—Es necesario hacer cuantos beneficios se puedan, estimar la libertad por encima de todo y no traicionar nunca la verdad.—Tú, Señor, que desde la Gloria miras el fondo de mi corazón, tú lo conoces y sabes que lo llenan el amor a los hombres y el anhelo de hacer bien.—Sólo la Virtud, y no el dinero, puede hacernos felices. Lo sé por experiencia: la Virtud me ha levantado de mi miseria; a ella y a mi Arte debo el no haber terminado mi vida por un suicidio.—El verdadero artista no tiene nada de orgullo; sabe, desgraciadamente, que el Arte carece de límites, y percibiendo oscuramente cuán alejado está del fin, mientras

acaso recibe admiraciones ajenas, deplora no haber llegado a aquel lugar donde un genio mayor brilla para él como pudiera brillar un sol remoto»

En su sinceridad, el músico tiene censuras para la aristocracia, para la justicia, para el Gobierno, para todos cuantos debiendo cumplir una misión o un deber, se apartan de su camino o esquivan encarrilarse por el buen sendero. Su sinceridad le obliga a mostrarse contradictorio, no ya en cosas accesorias como las formas de gobierno, que le hacen preferir unas veces la república de modelo francés y otras la monarquía de tipo inglés, sino en cosas que miran más alto, como la misma religión, inclinándose a creer en una especie de Providencia que no impone dogmas ni practica ningún culto, sin perjuicio de que, abrumado por desesperaciones bien fundadas, llegue incluso a maldecir del Creador. Recuérdese, a este respecto, que Beethoven nos dió, entre otros ejemplos sublimes, el de la fe en la vida y en el hombre. Nos lo dió de obra y de palabra: de obra, con su actividad creadora jamás interrumpida; de palabra, con sus contundentes afirmaciones, a las que no ponía sordina si la ocasión era oportuna para lanzarlas. «Una vez vencida su pena tras años de luchas y de sobrehumanos esfuerzos —nos refiere Rolland—, y cumplida ya su misión, que era, como el músico decía, inculcar un

poco de valor a la pobre Humanidad, este Prometeo triunfante respondió a un amigo que, ante él, invocaba a Dios: «¡Hombre, ayúdate a ti mismo!» Análogo comentario formuló por escrito—*¡Mensch, hilf dir selbst!*—al leer la frase con que cerrara la transcripción para piano de su *Missa solemnis* un ilustre músico, cuando puso, según la costumbre de la época, las palabras «Con la ayuda divina». Pero Beethoven estima a la Humanidad por el espiritualismo que la sabe enaltecer. Así, durante el Congreso de Viena, escribió a Kauka: «Nada le digo de nuestros monarcas y sus monarquías. Para mí, el imperio más estimado de todos es el del espíritu: yo lo coloco por encima de todos los reinos temporales y eternos.»

En su sinceridad, el músico sigue los dictados de su alma, y por eso no censura a los colegas que no sentían como él, ni denosta a los compositores que le precedieron en el cultivo del arte, ni se rinde a vanas autodeificaciones, ni pertenece a ninguno de los cenáculos que pretendían poseer la verdad estética, ni cree poseer una sensibilidad especialísima de compositor privilegiado. Considera el producir como un deber, y no como un *modus vivendi* con el cual se granjean honores, dineros y puestos gloriosos los candidatos a inmortalidades efímeras, y su obra musical tiene todo el impulso vibrante de lo que puede supervivir al artista

creador. Veamos su *Novena sinfonía*: no obstante haber sido escrita cuando ya declinaban la salud y la vida de Beethoven, en vez de ser una producción decadente, ostenta los más soberbios ímpetus y los acentos más viriles. Bien es verdad que dicha producción resume, cual ninguna otra, esa alegría sublimada por el sufrimiento, cuyos hálitos vivifican toda la producción beethoveniana, comunicando firme robustez a su producción sinfónica, a sus oberturas, a sus sonatas, a sus ciclos de canciones, a su Misa solemne...

Es Beethoven el más puro, el más noble y el más santo de los artistas. Es también una perenne lección que aprovecharán cuantos quieran purificar su propia vida, si hacen ejercicios espirituales sobre la vida del gran músico mediante la lectura de sus mejores biógrafos, entre los cuales figura aquel Rolland tan sincero dentro de su apasionamiento exaltado. Quien haga esos ejercicios espirituales, cada vez comprenderá mejor al insigne sinfonista; y como al mismo tiempo irá descubriendo nuevas intenciones que le habían pasado inadvertidas, sustituirá su admiración ciega de antes por una veneración reflexiva, en la cual el corazón y el cerebro tomarán parte unidos.

Todos estos pensamientos me asaltan ahora, al evocar la casa natal de Beethoven, que ha dejado en mi alma un recuerdo imborrable, y no tanto por lo que en ella entrara en el siglo XIX,

siendo tanto y tan valioso, como por quien de ella salió, para no volver a verla sino con la imaginación—como yo ahora—, un día de noviembre de 1792.

* * *

Transcurridas varias horas desde mi visita a la *Beethovenhaus*, abandoné Bonn, no sin antes detenerme, bajo la diurna luz, ante la estatua que de tan deficiente modo representa a Beethoven. Un tranvía eléctrico me trasladó a Colonia, siguiendo el curso del Rhin y bordeándolo casi constantemente. Después un ferrocarril me dejaba más allá de las fronteras alemanas. El idioma francés arrulló mis oídos. El cielo walón desarrugó el entrecejo de sus nubes. El claro sol me saludó sonriente. Pero aquel latino que acababa de abandonar Germania sentía una melancolía suave. Sus recuerdos, por lo general saltarines e inconstantes, tenían ahora la fijeza de una escultura. ¿Por qué no pirueteaban, flexibles, sobre las variadas contemplaciones que durante media semana le habían ofrecido tres urbes de rancio abolengo? Tal había hecho antes, en parecidos casos, y la transición brusca de unos recuerdos a otros le permitió renovar en fugaces facetas impresiones hondas. Las tenaces evocaciones de ahora se posaban precisamente sobre la *Geburts-haus* beethoveniana. Y no eran del todo estéri-

les, pues destilaban una enseñanza. ¿Cuál? Sabedla: «A veces, un punto sobre la tierra puede llenar toda una vida, y otras veces, una vida puede convertir en un mundo lo que, sin ella, sólo hubiera sido un vulgar rincón sobre la haz de nuestro globo.»

RICARDO WAGNER

CRÓNICA WAGNERIANA

1813. *Nace Ricardo Wagner en Leipzig, el día 22 de mayo.*

1830-1832. *Compone una sinfonía, varias oberturas y otras obras, estrenándose algunas de ellas en el Gewandhaus de su ciudad natal.*

1832. *Escribe la ópera Las Bodas, que no se ha representado nunca.*

1833. *Escribe letra y música de Las Hadas, que es su primera obra importante.*

1834. *Inicia su carrera de director de orquesta en el Teatro Municipal de Magdeburgo.*

1836. *Estrena en Magdeburgo su drama lírico La prohibición de amar. Contrae matrimonio con Guillermina Planer.*

1839. *Va en septiembre a París, permaneciendo aquí hasta abril de 1842, sin lograr abrirse paso como compositor y padeciendo la más cruel miseria.*

1842. *Retorna a Alemania para preparar el estreno de Rienzi, acontecimiento que se verifica el día 20 de octubre.*

1843. *El 1.º de enero es nombrado maestro de la Capilla Real de Dresde. Dos días después estrena en esta ciudad El buque fantasma, cuya primera idea databa de 1838, y el proyecto de composición, de 1841.*

1845. El 19 de octubre estrena en Dresde Tannhäuser, cuyos primeros bosquejos musicales databan de 1842.

1849. Por su intervención en los disturbios de Dresde, las autoridades lo destierran de Alemania. Se establece en Zurich, que es su curltel general durante diez años, y entra en el período consciente de su voluntad creadora.

1850. Bajo la dirección de Liszt se estrena en Weimar, el día 28 de agosto, Lohengrin, cuya música había sido terminada tres años antes.

1859. Wagner abandona Suiza definitivamente e inicia su segundo período de viajes, dirigiendo la representación de sus propias obras en París, Viena y Munich.

1865. El 10 de junio estrena en Munich Tristán e Iseo, cuya composición musical, tras varios años de gestación, había quedado concluida en 1859.

1866. Se retira voluntariamente a Tribschen, cerca de Lucerna (Suiza), en donde permanece seis años alejado del mundo. Se divorcia de su primera mujer.

1868. El día 21 de junio estrena en Munich Los maestros cantores de Nuremberg, cuya composición musical había comenzado en 1862 y concluyó en 1867.

1870. Contrae segundas nupcias con Cosima Liszt, la hija del compositor, la cual estaba divorciada del músico von Bülow.

1872. *Se instala en Bayreuth, y pone la primera piedra de su Teatro el día 22 de mayo.*

1876. *En los días 13 al 17 de agosto se estrena en Bayreuth El anillo del Nibelungo, formado por El oro del Rhin (cuya partitura se compuso entre 1849 y 1854); La Walkyria (cuya partitura se compuso entre 1854 y 1856), Sigfredo (cuya partitura se compuso entre 1856 y 1871) y El crepúsculo de los Dioses (cuya partitura se compuso entre 1869 y 1872).*

1882. *El día 26 de junio se estrena en Bayreuth Parsifal, cuyos primeros fragmentos musicales se remontaban a 1857, y cuya composición definitiva se hizo entre 1877 y 1882.*

1883. *Fallece Wagner en Venecia el día 13 de febrero. Trasládanse sus restos a Bayreuth, y son sepultados en el jardín de la casa que el artista habitó durante los últimos años de su existencia.*

LA VIDA DE WAGNER

¿Cuántos sistematismos han girado sucesivamente en torno al creador de *Parsifal*? Dos, por lo menos. Hace muchos, muchísimos años, la cegadora rutina produjo antiwagneristas a granel; unos lustros después, la ciega moda improvisó wagneristas al por mayor. Si pusieron grandes ardores en sus censuras a Wagner aquellos esclavos de estériles misonieismos, no pusieron menos ardores en sus loanzas a dicho productor estas víctimas de snobismos infecundos. Los primeros decían de viva voz y por escrito: «Wagner deja sordo y lelo a quien de él se fía.» Entre los segundos no faltaban quienes, en letras caligráficas o de molde, llegaban a consignar frases parecidas a ésta: «Por mucho que vale Beethoven, más vale Guáñer.» Sobre tan contradictorios juicios, a veces asomaban voces más comedidas: dictadas todas por la sincera incompreensión de buena fe, solían hablar así: «No se puede negar que Wagner tiene talento ni que hay bellas páginas en sus partituras; pero son éstas cual los libros donde faltasen puntos y comas desde el principio hasta el fin. Como no hay en ellas un hueco para asomar la cabeza y tomar aliento, los oyentes, por mucho que las admiran, a la fuerza tienen que acabar ahogándose.»

Recordaré aquí, al efecto, unas cuantas anécdotas relacionadas con mi época estudiantil. Por los años de mi iniciación en cánones y fugas, un bondadosísimo sujeto me hizo creer que la música wagneriana malearía mi formación musical. Esa persona era, precisamente, mi profesor de contrapunto. Establecida la discordia entre lo que el maestro pensaba y el discípulo sentía, rechacé tales apreciaciones y reforcé mi naciente repertorio wagneriano. Este, formado a principios de curso por *Tannhäuser* y *Lohengrin*, quedó reforzado a fines de curso por *Los maestros cantores* y *Tristán e Iseo*. Pasaba yo entonces los meses estivales en una población donde imperaban, si mal no recuerdo, el Quintito Valverde de *La marcha de Cádiz* y el Juventino Rosas del *Vals de las Olas*. ¡Qué mal papel hacían en aquel ambiente las melodías de Braganía y Kurwenal o las de Eva y Walther! Pero yo no daba paz a mi piano para extasiarme con tales «óperas» wagnerianas. Y un vecino mío, abrumado por aquellas «latas» que jamás ha llegado a comprender, me llamó «fabricante de ruidos» con cierta gracia maliciosa. Lo mejor del caso es que el tal sujeto creía ser un competentísimo filarmónico, porque allá, en sus mocedades, le había extasiado *Los Hugonotes*—la obra predilecta de mi profesor de contrapunto y fuga, por cierto—; y para mostrar una erudición musical no tan copiosa como pintoresca, decía que, fuera

de Meyerbeer, dos eran sus músicos predilectos: un tal Beethoven, autor de valeses más inspirados que *El beso*, de Ardití, y el creador anónimo de una melodía diatónica que él teclaba con dos dedos, y cuyas notas correspondían a la letra del popular *No me mates, no me mates...*

Transcurrido más tiempo, enriquecióse considerablemente mi biblioteca musical, figurando ya en ella, entre otros productos wagnerianos, los que integran la tetralogía y el que se rotula *Parsifal*. A la aludida población iban conmigo, en el verano, esas y otras obras, para solaz propio y para tormento de un nuevo vecino, pues el filarmónico del *No me mates* había fallecido ya. Según pude observar a la sazón, allí no había por entonces más que dos wagneristas: mi perro, que en esa localidad era uno de mis tres mejores amigos, y el amo de ese perro. Hoy, con más experiencia psicológica, me inclino a creer que tan apacible can no sentía gran devoción por Wagner, pero que, en su gran afecto al amo, deseaba complacerle; y sólo así me explico ahora la mansedumbre con que permanecía siempre agazapado bajo un sillón, oyendo aquella música del porvenir tan poco danzable como poco tarareable.

Un año después el perro había fallecido. Y ahora esa mi localidad veraniega contaba, como antes, con dos wagneristas, a saber: un nuevo director de la banda municipal, hombre joven y

entusiasta, y este incansable tecleador de dramas líricos, sinfonías y sonatas, a quien su mordaz vecino denominara «fabricante de ruidos» algunos años antes. Organizado un concierto por esa banda, se incluyó, a instancias mías, un fragmento firmado por Wagner, que yo defendí con mi pluma en un diario local y con mis aplausos en la sala de audiciones. Al siguiente día otro diario local me aludió bien directamente, sosteniendo que sólo una persona chiflada podía elogiar tal especie de obras musicales, cuya insignificancia las hacía caer por su propio peso. Y añadió, poco más o menos: «Del numerito de Wagner mejor es no hablar; con decir que lo haplaudió (con *h*, si la memoria no me es infiel) un solo oyente, y que se cayó (*sic*, por «calló») el resto del público, ya está hecha su censura.»

Tal actitud acaloró los ánimos, y hubiera tenido graves derivaciones si yo hubiese tomado en serio el incidente. Claro que la indignación no pudo reprimir su primer impulso; mas pronto la reflexión me ordenó mantener un silencio despreciativo. Resuelto, pues, a no contender con Beckmessers, tal medida motivó que pusieran en entredicho mi dignidad de caballero algunos respetables señores, todos ellos dignísimos y archipobos, como correspondía a los moradores de una ciudad no sé cuántas veces ilustre y noble, porque el agraviado rehusó batirse con el ofensor. Disculparon todos, finalmente, mi acti-

tud, porque aquel pobre musicógrafo que había en mí estaba chiflado, rematadamente chiflado; si hubiese tenido razón despejada y juicio sereno, sería meyeerberista o chuequista—entonces privaba Chueca—, o cualquier cosa, menos esa tan reprobable de wagnerista.

Transcurridos algunos años más, mi plumífero agraviador ni se había muerto aún ni se había quedado inútil para el cultivo de una grafomanía cada vez más aguda. Cuando la Humanidad celebraba el centenario de Wagner, ese mismo escritor—a la sazón antiwagnerista jubilado—consagró a dicho músico una crónica repleta de ditirambos nada comunes y de comunes lugares. Y cuando se hablaba por entonces de Arte, decía él con gravedad suma, como seguramente repite aún hoy, si conserva la vida y no ha mudado nuevamente de opinión: «Entre los artistas más gordos, resalta Guañer, el legítimo *Machaquito* del pentágrama.» No en vano se es crítico de pega y políglota de guardarropía, cuando el snobismo irracional se impone sobre los misoneísmos inconscientes.

*
* *

La guerra a Wagner no ha tenido un desarrollo puramente local o regional, ni tampoco nacional exclusivamente; fué universal, sin que este último adjetivo implique hipérboles atenta-

torias a la veracidad de los hechos históricos. Y desde que la paz puso fin a la batalla entablada entre denostadores y ensalzadores del gran músico—cosa ya tan pretérita, que de las pasadas luchas no se perciben hoy ningún eco ni subsiste la más leve palpitación—, a ese gran artista le han dejado de perseguir definitivamente aquella incomprensión negadora, que tenía por fiel dama de compañía la calumnia mortificante, y aquella incomprensión afirmadora, que tenía por rendida esclava la adulación rastrera.

Mientras Wagner peleaba denodadamente por él, por el Arte y por su arte—que no era sólo el arte musical, sino el literario y el escénico, fundidos en una sola obra, es decir, un arte a la vez uno y trino—, acometiéronle de manera despiadada todos y todo: desde los hombres, por lo general perversos, hasta la suerte, por lo general cruel.

En plena juventud, es París el marco de su miseria. Medio muerto de hambre, tiene que hacer allí transcripciones bien antiwagneristas, como, por ejemplo, una para cornetines de pistón, sobre motivos de la ópera *La Favorita*. Se puede ver una autobiografía de esta época, presentada como ficción, en la novelaco rta que escribiera con el título *Un músico alemán en París*. Pisa entonces— como él mismo declara— un nuevo camino: el de la sublevación abierta contra todo cuanto a la sazón constituía una ma-

nifestación pública de arte; y, como consecuencia lógica en la trayectoria de su mentalidad, acaba rebelándose contra la organización social que la determinaba y condicionaba, según expone Chamberlain. Así, pues, sus opiniones «revolucionarias» no tuvieron una base política, sino artística, y además de artística, filantrópica. Por eso pudo proclamar el gran músico: «Al amor, y no a la envidia ni al despecho, se debe que sea un rebelde yo.»

La Opera de Dresde acepta entonces el *Rienzi*, y no por lo que pudiera tener de original, sino por razones bien distintas, a saber: porque dicha ópera procedía de París, y porque su autor era—así lo hizo correr el rumor popular—«discípulo de Meyerbeer». Una vez más vino entonces a confirmarse aquello de que «no hay males que por bienes no vengan». Apláudese la obra extraordinariamente, y poco después obtiene ovaciones no menos calurosas *El buque fantasma*.

Mimado por sus compatriotas, obtiene Wagner el honor oficial de ser nombrado maestro de la Capilla Real en Dresde. Pero la crítica nacional no tarda en iniciar una campaña que habría de desencadenarse con violencia suma varios años después, y ya entonces declara la pequeñez de Wagner por comparación con dos «ex insignes» compositores a quienes a la sazón favorecía la fortuna: Hiller, el músico ahora casi olvidado, y Reissiger, el músico que ahora ya estaría olvida-

do completamente si no se le conociésemos como autor del famoso *Ultimo pensamiento*, atribuido a Weber. Repetíase de nuevo un caso bien frecuente en la historia del Arte. Spohr había sido colocado sobre Beethoven; Gyrowetz y Bocherini lo habían sido sobre Mozart; Telemann y Hasse lo habían sido sobre Juan Sebastián Bach. Entretanto, Wagner proclama desenfadadamente su desdén por el fariseísmo e industrialismo artísticos imperantes, procurando remediarlos, en lo que al teatro atañía, con tanta nobleza como desinterés.

El año 1848 trae sobre toda Germania vientos revolucionarios. Por excepción en su larga carrera, consagrada al arte, Wagner actúa como político, por primera y última vez, el 14 de junio, pronunciando una conferencia, que en seguida se imprimió con el título «Cómo conciliar las tendencias republicanas con la dignidad real». Colocado en un punto de vista anticonstitucional y antidemocrático, defendía el restablecimiento del antiguo lazo germánico entre el Príncipe libre y el pueblo libre, pidiendo además la abolición de la nobleza. Tal posición disgustó a todos, sin contentar a nadie. Al estallar en mayo de 1849 la sublevación de Dresde, Wagner mostró sus simpatías a los sublevados, aunque se abstuvo de participar en la lucha. Se le incluyó entre los revolucionarios políticos, y merced a un pasaporte falso que le proporcionara Liszt, su

gran amigo y protector, pudo salvar la frontera para evitar peligros mayores.

Setenta años ha vivido Wagner. Cuando acababa de correr su curso la primera mitad de esa vida tan fecunda, es decir, cuando el músico tenía treinta y cinco años de edad, acaece aquella sublevación que le obligó a permanecer proscrito durante dos lustros, iniciando el artista entonces una emancipación moral que le hace romper con la ópera rutinaria y le permite meditar sobre la nueva concepción del drama lírico.

El desterrado fija su residencia en Zurich. Aquí lleva una vida tranquila—interrumpida por breves excursiones a Inglaterra, Italia y Francia—consagrada a la redacción de escritos teóricos, donde muestra sus puntos de vista estéticos, y a la producción de obras artísticas, donde aparecen plasmados con fuerza vital los nuevos principios regeneradores de la música escénica. Nacen entonces *El oro del Rhin*, *La Walkyria* y *Tristán e Iseo*, y germinan otras producciones, como *Parsifal*. Pero el creador está condenado a no poder ver ni oír esas obras suyas en la forma ensoñada, y, lo que es peor, se ve obligado a mutilarlas, para que figuren en programas de conciertos. En la fidelidad de Liszt y la amistad de Mathilde Wesendonk, halla el proscrito renovados estímulos de energías y de esperanzas.

El año 1859 inaugura otra etapa. El monarca sajón levanta el destierro a Wagner, y éste ya es libre desde ahora para pisar nuevamente su país, sin que se le persiga ni moleste. Sin embargo, el músico no se establece en su tierra natal, sino que deja Zurich por París, en donde habrá de permanecer muy cerca de tres años, si bien introduciendo largas ausencias, visitando ciudades alemanas, austriacas, húngaras y rusas, para representar ahí sus obras o para dirigir conciertos.

En París halla Wagner un núcleo de admiradores tan esclarecidos como Baudelaire, Villiers de l'Isle-Adam, Barbey d'Aurevilly, Teófilo Gautier, Catule Mendès, Gustavo Doré, Janin, Reyner, Ernst y Padeloup; mas halla también una compacta legión de desconocedores, por cuya culpa el estreno de *Tannhäuser* en la Gran Opera parisién dará lugar a escándalos inolvidables. Los miembros del Jockey-Club no podían tolerar que un operista les privase del *ballet* que tantos placeres visuales proporciona a los filarmónicos epidérmicos cuando la música, de que se dicen defensores, ni los emociona ni los distrae. Y ellos, en inconsciente combinación con una claqué encargada de silbar, y secundados por una campaña de Prensa profundamente hostil, impidieron oír *Tannhäuser* en sus tres representaciones de marzo de 1861, pues ahogaban a los intérpretes vocales e instrumentales con sus

vociferaciones sin fin, por lo cual el músico tuvo que retirar la obra.

En seguida se traslada Wagner a Viena, oyendo en esta ciudad, por primera vez en su vida, durante la primavera de 1861, aquel *Lohengrin* suyo, que llevaba ya unos catorce años de vida, y que venía representándose desde diez años largos por diversas escenas.

A Viena también habían acudido un Haydn, un Mozart y un Beethoven; y si el ex desterrado músico encontró allá calurosos admiradores, advirtió bien pronto que sus nuevos panegiristas ponían entusiasmos efímeros, por lo que seguramente recordó que Beethoven, en aquella población, no logró asegurar la existencia por obra de los vieneses, sino por la de próceres húngaros y bohemios allí establecidos. Al estreno de *Lohengrin* hubiera sucedido el *de Tristán e Iseo*, en la misma capital austriaca; sin embargo, tras 77 ensayos, se desechó tal intento, juzgando esa obra imposible de ejecutar por lo extremadamente difícil.

Amargado ante tantas ilusorias esperanzas como se iban frustrando cuando parecía inminente su realización, y abrumado por las deudas contraídas, cada vez mayores, abandona Wagner aquella capital, atraído con las perspectivas de mejorar su situación, al ser llamado por el rey de Baviera, Luis II. Bajo estos alentadores auspicios reales, vive el músico en Munich desde

mayo de 1864 hasta diciembre de 1865. Al principio todo marchaba muy bien. Pocas semanas después de su llegada, presencia Wagner el estreno de *Tristán e Iseo*. Confía crear en Munich una escuela musical que adoctrine a las gentes en nuevas normas artísticas, y también un teatro donde se organicen festivales para representar dramas líricos. Pero la hostilidad de la crítica y la guerra de los enemigos, siempre crecientes, acabaron por ser tan avasalladoras, que Wagner abandona la capital, conformándose con el deseo expresado por su protector Luis II, al año y medio de recibir la más calurosa acogida real.

El compositor ya no es ahora un peregrino, sino un anacoreta. Durante seis años vive en Tribschen (Lucerna), retirado del mundo que tanto le hacía sufrir a él con su actitud, y a quien él tanto habría de hacer gozar con su producción. Años fecundos de incansable laboriosidad son los que ahí pasó Wagner, desde la primavera de 1866 hasta la de 1872. Allí saboreó la paz que tanto anhelara en los anteriores lustros. Habiendo quedado viudo en 1866, contrae segundas nupcias ahora con Cosima Liszt, la hija del gran músico romántico, y poco después tiene un hijo, a quien pone el nombre de Sigfredo, inspirándole por entonces su alegría paternal el *Idilio* famoso. En tan poético y apartado rincón suizo traza gran parte de *Sigfredo*, casi-

todo *El crepúsculo de los Dioses*, y casi todo *Los maestros cantores*, así como varias publicaciones de estética musical. Allí trabaja tenaz e incansablemente en el intento ya malogrado una vez, mas no por eso merecedor del abandono, de crear un teatro modelo, al que denominará *Festspielhaus* o «Teatro para festivales», quedando conclusos todos los detalles de su erección y de su maquinaria escénica mucho antes de resolver cuál habría de ser el lugar donde habría de emplazárselo.

Elegida por fin Bayreuth, la antigua ciudad de los margraves, para la realización de tan magños propósitos, allá se trasladó Wagner, en enero de 1872; allá creó su teatro modelo, en medio de un bosque natural, y allá representó sus diversas obras, algunas de las cuales, muy a su pesar, habían sido estrenadas ya en Munich, porque así lo quiso Luis II, sin que el compositor supiera oponerse. Inauguráronse los festivales de Bayreuth—tan decisivos para el triunfo del wagnerismo y tan beneficiosos para el desarrollo del Arte—en el estío de 1876. Diéronse entonces tres ciclos de *El anillo del Nibelungo*, en cuatro jornadas, durante las cuales se representaron sucesivamente, con el concurso de intérpretes selectísimos, *El oro del Rhin*, *La Walkyria*, *Sigfredo* y *El ocaso de los Dioses*. Por estar el éxito económico en contraste palmario con el artístico, para cubrir el déficit fué indispensable

autorizar en otros teatros las representaciones que, según el primitivo proyecto, se habrían de reservar al de Byareuth exclusivamente.

Triunfante ahora Wagner por doquier con esas representaciones, impone sus obras aquel gran creador a quien antes, con motivo del estreno de *Los maestros cantores*, le acusó un músico tan inteligente cual Hiller, de haber cometido el más necio atentado contra el Arte, el gusto, la Poesía y la Música que jamás se había hecho; siendo ésta una más—ni la más acerba ni la más autorizada—de las incesantes censuras que la incomprensión y la mala fe, ya separadas, ya unidas, divulgaban en torno a cada nuevo drama lírico wagneriano.

Siempre activo en los años otoñales de su vida, Wagner continuó consagrándose de lleno a la creación artística, siendo fruto esplendente de ese postrer período su canto de cisne *Parsifal*. Este «festival escénico sagrado», como el músico-poeta lo denominara, quedó concluido el 13 de enero de 1882 en Palermo; pues desde unos años antes Wagner venía buscando en el clima italiano el ambiente bienhechor que reclamaba su quebrantada salud. Transcurridos trece meses justos desde esa fecha y unos diez y ocho desde el estreno de *Parsifal* en Bayreuth, es decir, en 13 de febrero de 1883, expira en Venecia aquel artista de un ataque al corazón. Trasladados sus restos a Bayreuth, hoy yacen junto a la

obra material que ha permitido presentar en adecuadas condiciones estéticas su esplendente obra espiritual.

Como Pablo el apóstol, aprendió Wagner a esperar contra toda esperanza, mientras soportaba resignadamente, durante largos lustros, persecuciones y miserias, contrapesadas tan sólo por el afecto vehemente, cálido y entusiasta de Liszt, su generoso divulgador, y de unos cuantos fieles amigos. Mas le llegó, por fin, el día de la victoria. Entonces se prosternaron los denigradores ante la creación artística de quien tan portentosamente destacaba su grandeza personalísima e inconfundible, desdeñando los cánones impuestos por rutinarios preceptistas y empíricos escolásticos. Y el ahora enaltecido músico proclamó sin jactancias ni engraimientos: «Yo engrandecí fuera de toda autoridad, teniendo por únicos maestros al Arte, a la vida y a mí mismo.»

¿No se hubiera expresado Bach de modo análogo si, como compositor, hubiera gozado en vida la centésima parte de los homenajes póstumos con que se abruma hoy su memoria? Sí, indublemente sí. Y tales declaraciones podrían enfrentarse con aquella de Beethoven, al decir: «Yo he sido discípulo de Haydn, pero Haydn no me ha enseñado nada.»

LA OBRA DE WAGNER

Wagner era pensador y poeta, además de músico; pero no era operista, contra lo que la gente suele repetir. El mismo se lamentaba con harta frecuencia de que le considerasen operista, puesto que, a partir de *El buque fantasma*, desechó para siempre la forma operática tradicional.

Tampoco fueron operistas los otros dos músicos que con él comparten la supremacía musical moderna, es decir, Bach y Beethoven. Tenía Bach gran prevención contra la ópera, por ver en ella una forma de arte inferior, y la trataba, como dice Pirro, con la indulgencia desdeñosa que el obrero muy hábil en construir edificios complicados manifiesta ante las bagatelas elegantes.

En el copioso haber musical de Beethoven sólo figura una ópera con dos títulos: el de *Fidelio*, con que apareció en su primera versión, y el de *Leonora*, que figura al frente de la versión definitiva. Y para esta ópera escribió el músico de Bonn cuatro oberturas, como si quisiera revelar con ello la superioridad de lo sinfónico sobre lo operático.

Y es que la ópera, tan llena de promesas en sus albores, con un estilo y ambientes nuevos,

bien pronto perdió la suprema idealidad que hubiera podido engrandecerla, convirtiéndose en producto rutinario, una vez puesta al servicio de *primos uomos* y *primas donnas* sin el sentido de la emoción artística, para proporcionar placeres puramente fisiológicos. Entonces los «compositores de óperas» dieron una caída de la que no se podrían levantar jamás. Considerando tal linaje de producciones como cosa virtual y sustantiva, es decir, no siendo—a diferencia de un Mozart o un Weber—«músicos que escribían óperas», sino «compositores de óperas», adoptaban una posición artística tan falsa y peligrosa como la de los «pintores de historia» cuando, teniendo por virtual y sustantiva tal especie de producciones visuales, en vez de ser «pintores que cultivaban asuntos históricos», cual se ven numerosos casos en el Renacimiento, se especializaron como «pintores de historia». El «compositor de óperas» surgía sin cultura ni apenas instrucción. Ejemplo elocuente, en este respecto, el de Rossini: le preguntó a su maestro si los operistas necesitaban saber contrapunto, y al obtener una contestación negativa, se abstuvo de profundizar una materia que se aprende en el peristilo de la escolástica musical.

Por esto la producción de los operistas profesionales se distingue por la escasez de alteza artística, el acopio de rutinarismos vulgares, la mezcla de géneros varios, el abuso de ciertos efec-

tismos sensibleros como trémolos de cuerda, las fáciles oposiciones dinámicas y agógicas, los facilísimos ornamentos vocales que cualquier cantante advenedizo variaba impunemente sin detrimento de la obra. Allí priva un caminar a tientas entre umbrías, una imposibilidad de alzar la mirada para contemplar bellos horizontes o perspectivas seductoras. Por todo ello, en vez de ofrecer los operistas profesionales unos productos sólidos, compactos, intensos, vibrantes de energía y de luz, llenos de vida y de alma, repletos de calor y de color, tejen obras frías, rígidas, con frialdad y rigidez cadavéricas, cuya audición—cuando se está iniciado ya en las altas bellezas musicales—produce abrumadores cansancios o fatigosas impresiones que duran y perduran, y se vuelven a experimentar físicamente cada vez que la imaginación evoca su recuerdo. Para llegar a un oasis—que, sin duda, los hay en algunas óperas, aunque sólo sea por excepción—, ¡cuán largo, cuán monótono y cuán abrumador caminar por arenales tediosos!

Bien alto dijo Wagner: «Es la ópera un absurdo sin nombre, que ofende groseramente el sentido alemán, tanto musical como dramático.» Le dictó tal conclusión su gran respeto al Arte. Porque para este músico-poeta, el Arte debía proporcionar «el momento más poderoso en la vida humana», ya que, en virtud de sus excelsitudes, redime el pensamiento, transportándolo de

lo aparente a lo real; rescata la ciencia; acostumbra a que los hombres se hagan de la Naturaleza una comprensión infinita; muestra al filósofo el camino del conocimiento puramente objetivo; a cuantos tienen sed de libertad les enseña la manera de reconquistar su dignidad humana; hace suyo el corazón de la religión para conservarlo, y uniéndose a ella, salva a la Humanidad «del estado de daño y de rapiña organizado y legalizado» adonde le llevó la política, mostrándole otro mucho mejor y ajustado por completo a las profundas necesidades humanas.

Para Wagner, la dignidad del Arte se funda en el hecho de que el conocimiento artístico es puramente objetivo, realizando con su objetividad la forma suprema del conocimiento. «Por muy alta que se conciba la ciencia—dice Wagner—nunca podrá obrar directamente sobre el alma de un pueblo; su papel está limitado a coronar una civilización ya establecida. El Arte, por el contrario, tiene la misión de instruir al pueblo y de formar su alma.»

La forma de Arte más elevada es, según la concepción wagneriana, el *drama lírico*, el cual no constituye una rama especial entre los géneros literarios, ni tampoco la suma de diversas artes, sino un organismo completo y complejo, cuyos elementos integrantes concurren a un fin común, utilizando cada uno sus medios peculiares, y representan de este modo la imagen

del mundo tal como se refleja en el alma del vidente.

Para realizar su cometido, el drama sólo puede contener lo puramente humano, desgajado de todo convencionalismo y de toda traba histórica o formal. Debe, por tanto, evitar ciertos prejuicios, como, por ejemplo, el de la concepción del honor, así como lo particular y accidental, y debe eliminar cuanto afecte a la razón, mas no al sentimiento. Asimismo ha de suprimir palabras innecesarias. «La grandeza del poeta se mide, sobre todo, por lo que el poeta sabe callar.» El lenguaje literario del drama musical no sólo «puede» ser distinto del utilizado para los libretos de ópera; además «debe» serlo.

Jamás hay en tal obra yuxtaposición de dos artes distintas, ni sumisión de una a otra, sino penetración mutua y recíproca compenetración. La música interviene como madre del drama, teniendo su puesto delante de él. Cuando canta, muestra la escena el significado plástico o emotivo de sus canciones. Merced a su papel, ha sido comparada con una abuela que revelase á sus nietos, en forma legendaria, los misterios de la religión.

Suministrará el poeta ideas al músico: «Haz brotar tu melodía, para que se deslice a través de toda la obra como un torrente ininterrumpido; expresando allí lo que yo callaré, porque sólo tú puedes decirlo, y mi silencio te dirá todo,

porque soy yo quien te conducirá de la mano.» La música, perfeccionada por los grandes sinfonistas—uno de los cuales, el insigne Beethoven, nos legó con la *Novena sinfonía* «el Evangelio del arte del porvenir»—utilizará «un lenguaje nuevo, liberador, creador y apto para expresar lo ilimitado con una precisión incomparable»; hablará en el «único lenguaje adonde puede acudir el poeta para hacer manifiesto y convincente el más profundo contenido de su emoción».

La acción y la pasión con todas las gradaciones y con todas las facetas del sentimiento: desde la bondad a la perversión, desde el amor al odio, desde la ternura a la violencia, desde la soberbia a la humildad, desde la fatuidad a la sencillez, desde la exaltación a la pena, desde la liberalidad al harpagonismo, desde la imponente grandeza mayestática al persuasivo lirismo apasionado, se ponen al servicio del drama para que el arte de los sonidos sea intermediario de la expresión a la vez que fuente de la expresión misma.

Nietzsche ha escrito: «Wagner consiguió romper con todas las trabas de la música antigua, y llegó a hacer de la suya un verdadero discurso que expresaba de un modo sucesivo los diversos grados de la emoción y de la pasión, con lo cual, desde este punto de vista, ha realizado igual progreso al efectuado en la evolución del arte

plástico por el primer escultor que tuvo el valor de renunciar al relieve para crear el grupo libre.»

Como los grandes trágicos helénicos, los bardos de la antigüedad, los trovadores y troveros galos y los *Minnesinger* y *Meistersinger* alemanes de la Edad Media, fundió Wagner en su personalidad el doble aspecto de poeta y de compositor. Su «drama lírico» expone una plena fusión de sílabas y notas a la vez que una perfecta compenetración de los textos literario y musical, pudiendo afirmarse que allí las palabras parecen melodías, y las melodías adquieren todo el poder representativo de las palabras, para dar relieves no sólo plásticos sino también visuales—mediante fenómenos siestésicos—a las más sutiles gradaciones. No en balde unía Wagner a esa doble aptitud un profundo conocimiento histórico y estético del Arte, que le permitió crear un drama donde adquirieran vida real, en plena fusión emotiva, personajes tan firmes cual los creados por un Shakespeare y melodías tan relevantes cual las creadas por un Beethoven.

* * *

Expuesta ya sucintamente la doctrina wagneriana, veamos algunos caracteres que singularizan esa producción musical. Por su popularidad e importancia, destácase ante todo el *Leitmottiv*.

El *Leitmotiv*, o «motivo guiador», representa sonoramente un personaje, una acción o un carácter, y sirve para los auditorios como hilo conductor a través del drama. Inventada esta denominación por el esclarecido wagnerista Hans de Wolzogen, adquirió bien pronto carta de naturaleza, sustituyendo a la expresión «momento melódico» que Wagner venía empleando para indicar ese mismo concepto.

Condenaron algunos censores tal procedimiento, creyendo que por arrebatarse su uso elevación a la música, ésta quedaría colocada en el mismo nivel que la simple representación. Sin embargo, el arte musical, merced a su imprecisión, evoca o describe rasgos, sucesos, ambientes, impresiones y almas. Muchos compositores—comenzando por Juan Sebastián Bach, como lo demuestran con análisis concienzudos Schweitzer y Pirro—asimilan cada idea subjetiva u objetiva, y aun cada interpretación espiritualizada de ciertos movimientos materiales (deslizamiento de las ondas fluviales o marítimas, avance de las nubes, etc.), a determinadas líneas melódicas o contornos sonoros que en lo sucesivo quedarán fijados, como etiquetas inconfundibles, a la idea o representación correspondiente.

Recuérdese, a este respecto, aquello que Hugo Riemann—personalidad siempre bien ecuaníme—escribió sobre la perfecta unanimidad de opiniones en lo relacionado con la representa-

ción de algunas figuras sonoras. Estas, mediante próximas o lejanas asociaciones de ideas, dejan de ser música pura para convertirse en imágenes de perfecta concreción. Los sonidos graves evocan lo tétrico, lo sombrío, lo macizo, y, más remotamente, lo subterráneo y lo demoníaco. Paralelamente con ellos, los sonidos agudos dan la sensación de lo vago y aéreo, de lo luminoso, de lo sobrenatural y de lo celeste. Por otra parte, las variedades de la intensidad sonora contribuyen a fijar estas representaciones musicales. El *pianissimo* expresa lo invisible, presencia de seres misteriosos, desfile de escenas fantásticas; el *fortissimo*, lo gigantesco y poderoso. La línea melódica, el armazón armónico, la estructura rítmica, los diversos timbres de la policromía orquestal, son otros tantos factores que, al relacionarse con los dos precedentes—altura e intensidad sonoras—, multiplican las significaciones posibles de toda figura musical.

Desde muy antiguo, los compositores han suministrado ejemplos más o menos rudimentarios de motivos-tipos, contruidos tal vez inconscientemente. Las oberturas dramáticas tejidas con temas sobresalientes de la ópera, suelen representar personajes, caracteres o situaciones. Cristóbal Gluck nos dió ya muestras admirables en este género. Mozart también nos legó trazas embrionarias de tales representaciones jeroglíficas o representativas de estados de alma y de

concepciones intelectuales. Más de una vez, sin duda, asoció Beethoven en sus obras sinfónicas los diversos motivos musicales a pensamientos filosóficos; si hubiese declarado cuáles eran esas asociaciones, poseeríamos la clave del trascendental subjetivismo con que impregnó su producción en los últimos años, y se habrían evitado las interpretaciones más o menos fantásticas o verosímiles que han vertido sus innumerables comentaristas. Ya durante su juventud, describía el carácter de los concurrentes a reuniones íntimas, por medio de improvisaciones y variaciones musicales. ¿No iban estos ensayos encaminados a crear aquel lenguaje emocional que con tanta elocuencia utilizaría en sus obras de madurez? Será oportuno recordar ahora lo que Wagner escribió a Teodoro Uhlig, cuando dijo: «La verdadera esencia de las grandes obras de Beethoven es que tienen música en último término tan sólo, y que en primer lugar contienen un asunto poético. Afirmar que este asunto está tomado únicamente del dominio musical, equivaldría a decir que el poeta toma su asunto de la palabra y el pintor de los colores.»

Con los compositores románticos e idealistas del pasado siglo, los «motivos guiadores» adquieren uso siempre creciente, surcando la producción de Weber, Schubert, Mendelssohn, Schumann y Berlioz. El propio Meyerbeer contribuyó, con algunas de sus óperas, al desenvolvi-

miento de esa fórmula nueva. Sin embargo, sólo se lo cultivaba aisladamente, y fué Wagner quien lo sistematizó tras una maduración progresiva de sus ideas, las cuales fueron esclareciéndose a medida que el compositor reforzaba su experiencia en la práctica del arte dramático. He aquí lo que refiere él mismo: «Antes de ponerme a trabajar en el *Buque Fantasma*, compuse la letra y la música de la balada de Senta. Allí fijé inconscientemente el germen temático de toda la ópera, siendo aquella la imagen condensada del drama completo, tal como aparecía en mi espíritu. Cuando procedí a la composición musical de la obra entera, esa imagen temática se extendía contra mi voluntad sobre todo el drama, recubriéndolo con una trama semitransparente, y sólo necesité desarrollar los gérmenes temáticos contenidos en la balada. Para *Tannhäuser* y *Lohengrin* procedí de igual modo; pero no disponía de un fragmento musical terminado, sino de una imagen. Concentrábanse sobre ésta los rayos temáticos, y de ella misma nacían las escenas con su encadenamiento orgánico, transformándose a medida que lo reclamaba la inteligencia de las situaciones.» En las obras posteriores, los «motivos guiadores» empleados sistemáticamente, constituyen la parte esencial del desenvolvimiento sinfónico.

Se caracteriza el *Leitmotiv* por su brevedad y sencillez. Expónese primeramente completo,

aprovechando el instante en que las palabras del libro o la acción escénica muestran su significación de manera inequívoca. En las sucesivas apariciones, estos elementos plásticos se metamorfosean de acuerdo con cada situación transitoria, pero sin perder nunca su significado pristino.

La melodía wagneriana, siempre libre, se pliega, por sus inflexiones múltiples, al sentido del texto poético, ensanchándose y restringiéndose sin cesar para conseguir el efecto deseado. Es vocal o instrumental, infinita, discontinua, y encadena las frases en un permanente cambiar de tonalidades, sirviendo de comentario a la situación escénica. Su fuente se halla en la producción sinfónica de Beethoven.

El tejido polifónico de la obra wagneriana suele posponer lo armónico a lo contrapuntístico, por la necesidad de combinar los diversos *Leit-motive*. El acorde consonante pierde casi siempre su carácter de reposo, pues se lo disfraza con retardos, apoyaturas, alteraciones, anticipaciones y suspensiones múltiples. Abundan las disonancias exquisitas, sabrosas, dotadas de alto poder expresivo y de vida intensa, que se resuelven libremente por elisión o por otros procedimientos inesperados. «El efecto de las disonancias—dice Ernst—es completamente relativo; depende del uso expresivo, así como también, musicalmente, de lo que antecede y de lo que

sigue.» El acorde de 5.^a aumentada adquiere las más variadas expresiones, siendo una bien característica aquella de «¡Hojotoho!» en la cabalgada de *Las Walkyrias*. Las apoyaturas simultáneas, presentadas incluso en movimientos contrarios, constituyen, también, acordes de gran originalidad. Los pedales, ya superiores—como el que con tanta persistencia sostienen los violines cuando está Elsa decidida a hacer la fatal pregunta—ya inferiores, ya interiores, ya sencillos, ya dobles y aun triples, alteran en beneficio de la belleza fáciles contenidos sonoros.

Es Wagner un compositor esencialmente tonalista. Para asentar la tonalidad, tiene en cuenta consideraciones de orden dramático o razones de dominio de la orquestación. En el comienzo de algunos preludios o escenas, la fija con una insistencia que no tuvo precedentes, porque, como dice Ernst, la tonalidad wagneriana se presenta, ora en estado extático o de reposo, ora en estado dinámico o de movimiento, si bien lo primero no es sino un caso especial de lo segundo. Así, por ejemplo, los 136 primeros compases de *El oro del Rhin* descansan en un único acorde perfecto mayor sobre la nota *mi bemol*. La cadencia perfecta, poco frecuente, queda reservada para la conclusión de actos o de escenas que reclaman un reposo. Este sistematismo wagneriano se debe al uso de la melodía infinita, la cual enlaza todas las frases para que la confec-

ción del discurso musical adquiriera soberana elocuencia. «No se debe estatuir decisivamente la unidad tonal—dice Ernst—sino cuando los sentimientos y la situación han obtenido su estado característico y duradero». La cadencia rota ofreció al autor de *Parsifal* modulaciones exquisitas en caudal inagotable, de acuerdo siempre con la acción dramática. Unas veces Wagner efectuaba las modulaciones por series de acordes perfectos, y otras, recorriendo un ciclo tonal determinado, como en el «Fuego encantado» de *La Walkyria*. Implantando la melodía infinita, excluyó fatalmente el empleo de progresiones y ritornelos, repeticiones y *da capos*, con lo cual los procedimientos en cierto modo estereotipados del *aria* —esa forma musical italiana por su origen y cosmopolita por su difusión—cedieron el puesto a lo inesperado, novísimo e ingenioso. Asimismo excluyó las repeticiones de palabras, los conjuntos vocales concertantes y la prosodia melismática o recargada de fiorituras, que fué sustituida por una prosodia escuetamente silábica.

La orquestación wagneriana explota la gran diversidad de timbres instrumentales, siguiendo la evolución iniciada ya por los primeros músicos románticos. Según hace notar Riemann, los compositores clásicos no iban más allá del sonido absoluto, y perseguían la nivelación o neutralización de los timbres escribiendo al unísono

melodías para instrumentos pertenecientes a diferentes grupos, como violín y oboe, o violonchelo y fagot.

Para tales músicos, las diferencias de sonoridad eran recursos subalternos en la expresión del sentimiento y de la idea. Sólo accidentalmente intervenía lo pintoresco entonces en la música instrumental. Los tres grupos de la orquesta clásica — cuerda, madera y metal — se utilizaban, a lo sumo y casi mecánicamente, para obtener efectos de contraste, de intensidad o de timbre. Weber no persigue solamente la expresión, sino la policromía sonora. Con él, y de un modo especialísimo con Berlioz, los diversos timbres, dentro de su complejidad autónoma, expresan sentimientos personales, realizando así sus afinidades específicas. Y mediante esta subjetivación o individualización, adquieren un valor propio y concreto.

Adherido Wagner a esa nueva concepción instrumental, aumentó el colorido y la riqueza de la orquestación introduciendo algunos instrumentos (corno inglés, clarinete bajo, trompeta baja y la familia de las tubas), subdividiendo las partes de instrumentos de cuerda y obteniendo acordes homogéneos o sonoridades de órgano mediante la escritura a tres partes obligadas de flautas, oboes, clarinetes, etc., en vez de la es-

critura a dos partes usual en todos los compositores, salvo Berlioz y Meyerbeer.

Como se ve, la reforma musical wagneriana comprende amplios y múltiples aspectos, realizando en todos ellos verdaderos prodigios.

DEL ALBA AL OCASO DEL WAGNERISMO

En aquel antiguo folleto mío que suministró materiales para este libro, incluí—bajo el rótulo «Hay que ser wagnerista»—un capítulo que, reproducido ahora con algunos retoques, dice así:

* * *

¿Hay que ser wagnerista?

El público misonista y sistemático, cuya indigencia mental o penuria de comprensión le hacen rechazar la creación artística de Wagner, responderá negativamente. Tachó aquel público a este músico de antimelodista, porque la producción wagneriana, evitando las monodías entronizadas por los operistas italianos, así como la construcción simétrica de frases y períodos, desarrolla libremente la polifonía encarnada en tradiciones septentrionales. Al lanzarse tal acusación se demostraba carecer de lo que podríamos denominar «visión sonora». Cuando los oídos están habituados a una línea melódica única, difícilmente pueden seguir simultáneamente las diversas líneas melódicas que, entrelazándose siempre, forman la urdimbre orquestal. Tachó aquel mismo público a Wagner de músico ensordecedor, ridiculizando el supuesto

abuso de trompetería, y, sin embargo, tales censores se entusiasmaban con anticuadas óperas. Si hubiera podido apreciar el menguado valor de los agresivos golpes de bombo y platillo que surcan con monótono isocronismo algunas páginas de sus predilectos autores, y si hubiera podido comparar esas sonoridades con aquellas, verdaderamente órficas, de *Lohengrin* y de *Parzifal*, no habría aventurado un juicio cual ese que, por lo descarriado, ni resiste el análisis más somero, ni merece la refutación más ligera. En la actualidad, casi todo este público misoneísta y sistemático ha muerto, afortunadamente. Y hoy, todo conocedor de Wagner es admirador suyo.

¿Hay que ser wagnerista?

Aquellos buenos y apacibles señores provinciales cuya ingenuidad, injerta en inveterada ignorancia, suele hallarse al servicio de vanidades pedantescas, responderán negativamente. Ellos forman la legión de antiwagneristas silvestres o de antiwagneristas en rama. Amedrentados, rechazan cuanto rebasa los linderos de su limitada facultad comprensiva. Gústales hablar de todo sin saber de nada, así como formular juicios que, según ellos, son infalibles e irrefutables. Tán empíricos señores se llaman aficionados, lo cual hace suponer que, en general, son víctimas del filisteísmo imperante que les autoriza para discutir a Wagner sin conocer nada de su producción.

Suelen matar el tiempo en el casino familiar, mientras un pianista toca ramploncillas elucubraciones suministradas por fabricantes de polkas y mazurcas al por mayor. Allí, entre sorbo y sorbo de café, o entre partida y partida de tresillo, despiertan dormidos recuerdos de cuanto les apasionara durante los días, para ellos bien lejanos, de su estancia en Madrid, mientras hacían los estudios de Facultad o se preparaban para las oposiciones que hubieron de proporcionarles un modesto destino.

Estos buenos y apacibles señores sólo saben de Wagner las calumnias que oyeron en sus mocedades, y las repiten, quizá por atavismo simiesco de imitación, con una ingenuidad que alía la buena fe del simple y la inconsciencia del cretino. Alguno, por excepción, tal vez escuchó el preludio de *Tristán*, en fonógrafo; la obertura de *Los maestros cantores*, en bandurria; la cabalgata de la *Walkyria*, en guitarra; la marcha de *Tannhäuser*, en acordeón, o el preludio de *Parsifal*, en ocarina. Con esta preparación, reforzada por una falta absoluta de criterio artístico, se creen autorizados para exclamar en tono doctoral y despectivamente, dirigiéndose al único admirador que en el pueblo tiene el gran artista: «¡Bah! ¿Wagner? ¿Dice usted Wagner? ¿Sabe usted lo que se pesca?... ¡Wagner! Un músico sin inspiración ni talento, que con cuatro notas y mucho ruido hacía una ópera... ¡Qué

chiflados están los *modernistas*! Y a continuación, dirigiéndose a quien fué su compañero de vida madrileña en aquellos años que el tiempo dejó tan atrás, prosiguen: «Ni más ni menos que Rossini... ¡Ese sí que era un tío!... El *Frascuolo* de la música... Eso es... El *Frascuolo*... ¡Oh, sus óperas *La Cenerentola* y *Elixir d'amore!* ¿Recuerdas, Secundino?»

¿Hay que ser wagnerista?

Si la voz wagnerista encierra un sectarismo en nombre del cual se excluyen otros *istas*, responderé negativamente. Si con dicha voz se quiere alzar una escuela, en cuyo nombre se rechacen o se menosprecien las demás, también responderé negativamente. A los jóvenes músicos que, deslumbrados por lo profundamente bello, olvidaban que la causa eficiente de tal belleza no radica en la forma ni en el procedimiento, sino en la esencia y calidad de las ideas mismas, les aconsejó Wagner: «Eviten todas las escuelas, y en particular la escuela wagneriana.» Porque este insigne artista, como todos los grandes productores, es un creador inimitable, y, en consecuencia, no se le debe imitar. Sin una potente individualidad, ningún cultivador del Arte se granjeará la admiración de los contemplativos. Y la individualidad tiene sus mayores enemigos en la sumisión ciega a lo consagrado, y la imitación servil de lo sublime. Deséchense tutelas formales o arquitectónicas al confeccionar pro-

ductos que pretendan despertar emociones estéticas. Ninguna obra reforzará su solidez por seguir las huellas de un astro de primera magnitud que derrama su luz esplendorosa a través de los espacios artísticos. Antes al contrario, la alteza de lo grande ahogará la mezquindad de lo pequeño, y, lejos de realzar, rebajará; y, lejos de elevar, hundirá.

¿Hay que ser wagnerista?

Si el wagnerismo no excluye la convivencia con otros *ismos*, responderé afirmativamente. Siempre en todo, y sobre todo en Arte, se debe evitar lo sectario, lo convencional y lo exclusivista, por muy potentes que sean sus raigambres; siempre se debe recelar de toda doctrina pedagógica y escolástica en el terreno de la estética; siempre se debe hacer declaración de heterodoxia, ante los intentos de proclamar una única verdad artística y de estigmatizar en nombre de ella las demás verdades. En Arte, llegó la hora de la falibilidad a las verdades infalibles y la del ocaso a las técnicas inmutabilizadas; lo absoluto es ahogado por constantes fermentos renovadores; las orientaciones se suceden y los procedimientos evolucionan sin cesar. Lo que al principio parecía extraño, pronto es cosa corriente, por la rapidez con que se habitúan los oídos a todo, en virtud de la ley de adaptación que rige la vida. Históricamente, la música ha evolucionado en virtud de transformaciones sensoriales.

El análisis subjetivo de nuestras sensaciones (y no los datos de las Matemáticas) nos hacen admitir, como dijo d'Udine, acordes que nuestros padres no presentían.

Nuevas combinaciones armónicas, nuevos giros melódicos, nuevas estructuras rítmicas, nuevas disposiciones instrumentales, hacen viejas a las que les precedieron. Los clásicos de hoy fueron modernos ayer, así como los modernos de hoy serán clásicos mañana. Eso que en el pasado se llamó música del porvenir—la música de Wagner—, es ya música del presente, con sabor genuinamente clásico, y en el porvenir será música del pasado. Las mayores audacias y osadías acaban imponiéndose, no obstante la hostilidad con que se las acoge al principio, si de ellas emana el divino perfume de lo bello. Toda música del pasado que arome con este perfume, será tan admirable en su arcaísmo como lo son hoy muchos cantos gregorianos de la Iglesia católica y muchos corales monorrítmicos de la Iglesia protestante.

Expongamos desnudas y sin hojas de parra todas las verdades—o todas las mentiras—artísticas. ¿Quién puede saber dónde está la verdad y donde la mentira en Arte? Únicamente creen poseer tal secreto ciertos teorizantes retrógrados que subordinan la estética a la ética, o mejor a su ética, y la belleza a la verdad, es decir, a lo que ellos creen que es la verdad.

Declarémonos enemigos de cuantos pretendan imponer una sola orientación, y menosprecien o desconozcan las demás. La ruta que el Arte ha seguido en su evolución es larga, muy larga. A lo largo de ella grandes artistas clavaron jalones reveladores de la distancia recorrida por el Arte y el avance que dió éste merced a esas figuras. En nuestro criterio amplio y libre, sea nuestra devoción admirativa para la ingenuidad candorosa de algunos arcaicos, para la solidez sobria y compacta de Bach, para la fineza espiritual de Haydn, para la placidez serena de Mozart, para la ternura sentimental de Schubert, para el vigor profundamente dramático de Beethoven, para la pintoresca fantasía de Weber, para la correcta elegancia de Mendelssohn, para el lirismo contemplativo y confidencial de Schumann; para la incomparable intensidad expresiva de Wagner, para el atribulado humanismo de Franck, para las mejores páginas de los compositores post-wagneristas (Strauss, Elgar, Debussy), tan ricas en promesas y presentamientos luminosos, y para las mejores de los músicos coloristas (Grieg, Dvorak, Rimsky-Korsakoff), que imprimen un carácter nacional a su producción. Sea nuestra devoción admirativa para todo lo bello. Y para cuantos por ignorancia y selvaticidad voluntarias saborean toda inferioridad (*bel canto* de *prima donna* o *primo uomo*, meyerbeerismo, zarzuelas ramplonas, género chico vulgar, *couplet* infimo

vulgarísimo, cursi fantasía de salón, plebeya música de baile), para los despreciables senadores vitalicios de la insignificancia ambiente, para los vivisectores espirituales de toda labor elevada, nuestra conmiseración. Son irresponsables, y muchos de ellos incurables por añadidura.

Compendio... ¿Hay que ser wagnerista? Hay que ser wagnerista.

* * *

De esta manera terminaba ese capítulo y con él finaba dicho folleto. Ello sucedió en 1907. Hoy parece tan ociosa tal pregunta, como lo serían otras que cuajasen así: «¿Hay que ser beethovenista? ¿Hay que ser bachista?» Wagner se ha popularizado; ni las bandas municipales, ni los órganos pueblerinos, ni los orquestones de cinematógrafos, ni los rollos de pianolas, ni los discos de gramófonos, omiten la tarea de divulgar su producción por los más apartados lugares. Todos los profesores de todos los Conservatorios suelen exclamar, tras cada audición de una *pieza* wagneriana: «¡Qué hermosa música la de este gran artista!» La guerra a Wagner, en un principio dirigida contra el revolucionario, se acrecienta hoy cada vez más, pero dirigiéndola ahora contra el rutinario, con lo cual adquiere consistencia, entre parte de la opinión musical, aquel juicio entre sentencioso y humorístico de Clau-

dio Debussy que dice: «Wagner se meyerbeeriza.»

Nuevas tendencias tan sorprendentes por su originalidad y audacia como discutibles por su buen gusto y su inspiración, intentan perforar la costra que los públicos suelen ir formando para defenderse contra toda innovación demasiado audaz. Surgen por doquier nuevos nombres, nuevas teorías, nuevas obras, y con tan vertiginosa rapidez desfilan, que lo tenido una mañana por la quintaesencia de lo demoledor, se eclipsa por la tarde merced a algo más demoledor aún. Los principios tonales del pasado siglo y de todos los siglos anteriores son, según muchos, antiguallas perniciosas para el libre cultivo de una su-puesta inspiración donde lo ingenioso y lo rebuscado roban el puesto a lo natural y lo sencillo.

Hoy hay quien tiende a imponer la escala de seis notas que marchan por tonos enteros, borrando la alternancia de tonos y semitonos que tanto encanto presta a la sucesión melódica: pero tales innovaciones tuvieron en China, varios siglos antes de nuestra Era, no sólo su explicación teórica, sino sin duda su aplicación práctica. Hoy hay quien tiende a imponer la escala de doce notas por semitonos, destruyendo así los conceptos de «tónica», «dominante» y «sensible», tan necesarios para establecer la cohesión en las modulaciones; pero tales innovaciones tuvieron sus precedentes teóricos por los albores del cla-

sicismo, época en que viera la luz *El Clavicordio bien templado* de J. S. Bach, y sus antecedentes prácticos en el cenit del período polifónico con los madrigalistas Rore, G. Gabrieli y otros. Hoy hay, asimismo, quien tiende a imponer la escala de veinticuatro notas por cuartos de tono, que destruye todo sistema musical hasta ahora vigente o abolido; pero tal innovación ya fué defendida, precisamente por los días en que florecieran el cromatismo de algunos madrigalistas así como también las literaturas para dos instrumentos esencialmente cromáticos — laúd y vihuela —, siendo su campeón el compositor y teórico italiano Nicola Vicentino (1511-1572). Recuérdese, a este respecto, que la Grecia antigua admitía no sólo el género cromático (cuya ampliación a lo largo del ámbito de una octava da nacimiento a la escala duodécuple, cromática o de doce notas, formada por semitonos), sino el género enharmónico (cuya ampliación a todo lo largo del ámbito de una octava da nacimiento a una escala anarmónica, o de veinticuatro notas, formada por cuartos de tonos). Vicentino mantuvo a la sazón una viva polémica con el portugués Vicente Lusitano, que era un defensor acérrimo de los modos diatónicos. Sometida la cuestión a un Jurado compuesto por las personalidades más prestigiosas de la capilla Vaticana, siendo ponentes Arteaga y Bainsi, y jueces Bartolomé Escobedo y Ghiselin Dankers (registre-

mos el hecho con orgullo patrio, por la participación honrosa que a nuestros músicos españoles se les diera en aquella disputa), la victoria fué para Lusitano. A la sazón hizo construir Vicentino un archicembalo o archiórgano, donde había una tecla para el do sostenido y otra para el re bemol, y así sucesivamente. También por entonces construyó Zarlino un clave de dos octavas, donde las notas se sucedían por cuartos de tono (do, do sostenido, re bemol, re natural, etc.), estableciendo una tecla intermedia entre las notas si natural-do y mi natural-fa. Tales ensayos no fueron del todo estériles, pues contribuyeron a crear el estilo recitado y a abolir las estereotipadas cláusulas de los tonos eclesiásticos. Y no lo serán los que ahora se intentan, pues contribuirán a la demolición de ciertos rutinarios convencionales.

Predícase y practícase hoy la politonía o acoplación simultánea de varias tonalidades, así como también la atonalidad o construcción sonora que prescinde de todo precepto y de todo concepto tonales. Las contemporáneas tendencias armónicas admiten como cosa normal la formación de series enteras construídas con intervalos de igual calidad (como por ejemplo, lo que A. Eaglefield Hull denomina «rascacielos de cuartas», donde a un tiempo suenan las notas mi la re sol do fa si bemol mi bemol y la bemol en el orden ascendente indicado) y las construí-

das con intervalos de calidad distinta (como, por ejemplo, la formada por este otro rascacielos inscripto en uno de los *Valses nobles* de Ravel: la do mi sol si do mi sol si re, notas que suenan también simultáneamente), y el «espejismo» (es decir, el movimiento armónico contrario y siguiendo los mismos intervalos en cada dirección, a partir de una nota que se considera como la central), y el «horizontalismo» (donde se simultanean diversas armonías colocadas en distintos planos y marchando en la misma dirección), y el «puntillismo» (donde se espolvorean los sonidos, situando en diversos ámbitos sonoros algunas notas que, colocadas dentro del ámbito de la octava, tendrían una explicación no ya lógica, sino hasta trivial),

En el aspecto rítmico, no presentan menos «anormalidades», —es decir, procedimientos apartados de lo «normal»— muchas obras contemporáneas. Desde los ritmos relativamente sencillos, como aquellos que se limitan a vaciar la línea melódica o armónica en un compás de 7 por 8 o de 11 por 8, o que acoplan en insistente sucesión regular dos compases de índole heterogénea (binario y ternario), hasta los ritmos cuya complejidad brota merced a la combinación simultánea de varios compases, todo ello se presenta frecuentemente en la producción musical contemporánea.

El contenido medular es objeto de impensa-

das exposiciones. Al tema o motivo generador que imponía ciertos tipos de composición en la época clásica; a «la idea fija» de Berlioz y al «motivo guiador» de Wagner en la época romántica, todo ello tan firme y tan concreto, han sucedido lo inconcreto y variable del impresionismo musical en boga, o lo anfibológico y hermenéutico del simbolismo, o lo sutil y grotesco del humorismo, o lo rebuscado y extravagante del exotismo, o lo artificioso y retorcido de un culturanismo que deja perplejos a los oyentes.

«¡Abajo las viejas técnicas, las seculares escolásticas, las rancias disciplinas!» Tal parece ser el último grito—«le dernier cri»—de cuantos luchan ocupando las avanzadas del arte musical.

Los nombres que figuran hoy en la vanguardia son muchos, y en ellos tienen su representación los más diversos países: Rusia con Strawinski, Hungría con Bartok, Alemania con Schönberg, Francia con los Cinco (Milhaud y Comp.^a), Italia con Malipiero, Inglaterra con Goossens, España con Falla, el cual, por cierto, con toda su manifiesta inclinación a las corrientes novísimas, no puede ser considerado como un extremista desenfrenado.

Leyendo las obras de todos estos autores y de otros más cuya enumeración omitimos aquí, y comparándolas con las de sus antecesores, ¡qué antiguo resulta Wagner! ¡Y más antiguos, claro está, Beethoven y Bach! Pero si en vez de

juzgarlas técnicamente con el cerebro, se las juzga emotivamente con el corazón, ¡qué jóvenes resultan Bach, Beethoven y Wagner! Tanto, por lo menos, como alguno de esos artistas actuales a quien un intelectualismo anticordial adormeció la sensibilidad negativa y la creadora.

Y, sin embargo, ¡con cuánto gusto se oyen estas obras hoy! Precisamente la vigorosa y pujante «Asociación de Cultura Musical», además de los conciertos que da para sus millares de socios en Madrid y en dos docenas de Delegaciones difundidas por modestas poblaciones, desde Tolosa hasta Ronda, y desde Villagarcía hasta Burriana, ha celebrado en su domicilio social sesiones íntimas para divulgar obras que reflejan los momentos culminantes de las tendencias más extremistas, y, por tanto, menos accesibles al público educado musicalmente en principios diatónicos tan contrapuestos a la polimelodía y la politonía cultivada hoy por varios compositores de vanguardia.

Es de aplaudir tal cautela en la divulgación puesto que, por doquier y no sólo aquí, esas obras se suministran sistemáticamente en pequeñas dosis, ya que la admiración vehemente hacia tales producciones progresa con menos rapidez de lo que sus cultivadores desearían. Con tan elemental medida de precaución, los intérpretes evitan el cansancio que una prolongada audición dejaría en el auditorio no acuciado por

un espíritu de curiosidad y al cual atraen, de modo especialísimo, las puras emociones de un clasicismo y un romanticismo permanentemente bellos.

Se impone tener presente que la música contemporánea, como la de todas las épocas pasadas, cuenta con obras buenas y con obras malas, predominando estas últimas en proporción alarmante, si se atiende tan sólo a su cuantía. Y también conviene considerar que en esa música modernísima—no en la que, con la pretensión de imitarla, la caricaturiza involuntariamente, trayendo el consiguiente descrédito para tendencias que hoy pretenden abrirse camino—se encuentran bellezas de nuevo cuño. Los filarmónicos desapasionados, cuyo número no se reduce a media docena en cada país, contra lo que suponen erróneamente los adversarios más decididos y los panegiristas más resueltos, sino que arroja una cifra mucho más alta, saben hallar esas bellezas, porque les preocupa bien poco poner fronteras estéticas, cronológicas o geográficas a la admiración por las obras musicales merecedoras de amor.

Muchos filarmónicos escuchan hoy con el mismo fervor a creadores tan disímiles cual Palestrina, el polifonista italiano, y Brahms, el sonatista alemán. De igual suerte, quien tenga una comprensiva sensibilidad estética oirá con el mismo afecto a Beethoven que a Ravel, y a Schumann que a Strawinski.

Es el Arte una fuerza dinámica inagotable en sus recursos y variada hasta el infinito en sus formas. Por consiguiente, cualquier intento de reducirlo al incubado en una determinada demarcación territorial, en un determinado ambiente étnico, en un determinado lapso histórico o—lo que es más grave aún—por «privilegiados creadores» constituídos en insincero cenáculo o agencia de bombos mutuos, acusa pequeñez de visión espiritual y estética. Sean bien venidos todo anhelo e inquietud encaminados a crear formas nuevas o remozar las arcaicas; mas por Bach, por Beethoven y por Wagner juntos, que no se utilicen tales disposiciones de ánimo musical con carácter sectarista, y, sobre todo, que no se las emplee con tácitas vistas al medro personalísimo. Absurdo sería negar la obra de un Prokofieff, apoyándose en el ejemplo de un Haydn, pongo por caso; pero no lo sería menos—y hasta lo sería más, porque a la incultura de buena fe se la perdona fácilmente, en tanto que a la insensatez pedante, no—negar la obra de un Weber apoyándose en el ejemplo de un Milhaud.

Por otra parte, en lo artístico como en lo biológico, sea esto de índole humana, zoológica o botánica, concaténase de tal suerte todo, que nada puede vivir sin haber tenido sus antecesores. Y por lo que atañe a la música, cada ciclo histórico ha pasado por cuatro etapas bien definidas: primitivismo, clasicismo, romanticismo y

decadentismo. ¿Inspiró el decadentismo de un ciclo viejo esta literatura musical extremista de hoy? ¿Está inspirada esta literatura musical por el primitivismo de un ciclo nuevo? A la posteridad toca decirlo; no a nuestra generación. Pero lo que nuestra generación puede—y debe—sostener es que, así como sin un Bach jamás habría existido un Beethoven y sin Beethoven jamás habría existido un Wagner; asimismo, sin esos tres artistas, jamás habrían brotado personalidades tan innovadoras como éstas del siglo XX, porque la música no habría escalado las altas cumbres en que se sitúan hoy los compositores más audaces—es decir, los futuros conservadores, reaccionarios y retrógados del porvenir; ¡no olvidemos esta gran verdad!—para atalayar lejanas perspectivas que, de otro modo, ni hubieran podido presentir siquiera. Por tanto, no conviene mirar al porvenir sin antes haber tendido la vista sobre un pasado que se nos impone como postulado histórico, y es imprescindible sentir la presión que el pasado ejerce hoy sobre lo presente, y ejercerá mañana sobre el porvenir.

Pidamos a todos los artistas mucha inteligencia, pero también mucho corazón y mucha bondad, como los tuvieron Bach, Beethoven y Wagner, recordando aquella sentencia de Roland que dice: «Sin bondad, no hay hombres insignes, ni tampoco grandes artistas ni grandes hombres de acción; puede haber falsos ídolos

que exalta una multitud envilecida; pero los años destruyen juntamente ídolos y multitudes. El éxito nada nos importa. Se trata de ser grande; no de parecerlo».

Resumo: ¿Hay que ser wagnerista? Sí; pero a condición de ser también gregoriano, palestrinista, pergolesista, couperinista, rameauista, bachista, händelista, mozartista, beethovenista, weberista, schumannista, debussista, strawinskista y otros muchos «istas» más. Es eterno el Arte, porque sin cesar se transforma; y para tan elevada manifestación del espíritu, más que para cualesquiera otras, reza hoy, como rezará mañana, el admirable precepto que dice: «O renovarse o morir».

FIN

INDICE

	Págs.
Prólogo.....	5
<i>Juan Sebastián Bach:</i>	
Crónica bachiana.....	15
Juan Sebastián Bach: Sus ascendientes y descendientes.....	17
La obra de Juan Sebastián Bach.....	42
Caracteres de la obra bachiana y exigencias de su interpretación.....	83
<i>Luis van Beethoven:</i>	
Crónica beethoveniana.....	97
La juventud de Beethoven.....	99
La «Sinfonía amorosa» de Beethoven.....	111
La casa natal de Beethoven.....	137
<i>Ricardo Wagner:</i>	
Crónica wagneriana.....	161
La vida de Wagner.....	164
La obra de Wagner.....	179
Del alba al ocaso del wagnerismo.....	195

PROXIMOS VOLUMENES

La **Biblioteca de Artistas célebres** tiene en prensa el volumen segundo de la colección, titulado:

MÚSICOS ROMÁNTICOS: SCHUBERT, MENDELSON, SCHUMANN.

A él seguirán los volúmenes

OPERISTAS ITALIANOS: PERGOLESÌ, ROSSINI, VERDI.

PIANISTAS INSIGNES: CHOPIN, LISZT, RUBINSTEIN.

Todos estos volúmenes están escritos, como el presente, por

JOSÉ SUBIRÁ

OBRAS DEL MISMO AUTOR

SCHUMANN: VIDA Y OBRAS. Precio, 5,50 pesetas.

LAS TRANSFORMACIONES ORGÁNICAS DE LA MÚSICA. Precio, 1 peseta.

EL PAISAJE, LAS CANCIONES Y LAS DANZAS EN CATALUÑA (agotada).

COLECCIÓN DE MONOGRAFÍAS MUSICALES: Van publicados los folletos PERGOLESI, SCHÖNBERG, MUSSORGSKY, MOZART, RIMSKY-KORSAKOFF y GLUCK. (Ediciones de la Asociación de Cultura Musical.)

LA BÉLGICA QUE YO VI. Precio, 2,50 pesetas.

SU VIRGINAL PUREZA. Novela. Precio, 3 pesetas.

CÓMO EMPEZAMOS A SUFRIR. (Vidas de niños.) Traducción del libro de Vallmitjana. 2 pesetas.

LA CRISIS DE LA VIVIENDA: Sus causas, males y remedios. (Tesis doctoral.) 3 pesetas.

LOS ESPAÑOLES EN LA GUERRA DE 1914-1918. Van publicados cuatro tomos: MEMORIAS Y DIARIOS (recopilación glosada). ASÍ DIJO MONTIEL... (historia novelesca). EPISTOLARIOS Y NARRACIONES (selección refundida), y ANTE LA VIDA Y ANTE LA MUERTE (novela histórica). Precio de cada tomo, 5 pesetas.

1.000

PRECIO: 4,50 PESE