

mismo que en vigorosos y morigerados. Exhibicionistas, debilitados, anormales, alcohólicos y hasta degenerados, fueron grandes artistas que triunfaron — Liszt, Chopin, Sauzio, Poë, Verlaine, Bandelaire, Maupassant, Oscar Wilde — sin que esto sea el sumarnos a los partidarios de las teorías de Lombroso o Max Nordau a quienes podríamos combatir con la tendencia opuesta: genios o talentos que triunfaron, siendo equilibrados, metódicos, longevos — Velázquez, Miguel Ángel, Tiziano, Newton, Kant, Brahms, Verdi, Zola, Edison.

Que Schubert fué un alcohólico, está bien probado por las investigaciones biográficas. En sus síntomas psicológicos, se encuentra ese retraimiento triston del bebedor sempiterno, que contrasta con las otras horas de alegría estrepitosa, irregular, desbordante, de los momentos siguientes a la ingestión de las bebidas espirituosas. Nadie que oiga sus bellas obras — serenidad, equilibrio de forma, sentimiento puro — puede suponer que son las creaciones de una vida tormentosa, de un artista ignorado que, a pesar de tratarse con los Esterhazy, pasa privaciones que comprenden lo más imprescindible, siendo tal vez lo probable que haya tenido que simular que no las pasa. Lleva esta vida zozobranada hasta los momentos de su muerte. Quién sabe, si ese vicio de la bebida será su deducción, el refugio mortífero del hombre sin voluntad a quien lo no conseguido le aplana, al haber confiado en la fuerza de sus méritos reconocidos.

La inadaptación de Schubert fué franca, de ruda oposición, pero callada, de vida interior. Su genialidad tímida no podía inducirle a otra cosa. Solo los artistas mediocres usan y abusan de la otra adaptación, la aduladora, la conformista, la de sin estridencias, yendo peldaño a peldaño haciendo reverencias a la tradición, buscando las vueltas y revueltas al laberinto del triunfo vergonzoso. A esta agrupación pertenecen los artistas circunstanciales, artistas de oropel, a los que el tiempo apodilla su obra. Schubert no podía ser de

éstos, ni tampoco de los de lanza en ristre, batallando en campos artísticos contra malandrines y follones. Schubert, sin fortuna y sin agresividad intelectual, no podía triunfar en vida. La fortuna, el poder del dinero, puede preparar al artista en todo tiempo el camino del triunfo. Muchos han sido los artistas que a ello se lo debían y en este siglo seguirán en aumento. Los que a cambio, poseyeron agresividad intelectual, rebeldía sana, franca resolución, el «aquí estoy yo», la estridencia personalista, también triunfaron. Esa estridencia contra todo y contra todos que vemos en Ricardo Wagner, en Zola, en Manet, en el grupo Marinetti — aunque posteriormente sirva de orientación político-regresiva —, en Bernard Shaw, en Pirandello, en nuestro contemporáneo el *antiartista* Dalí, el pintor desconcertante....

Franz Schubert, fracasa en vida. Cuan-

do muere en 1828, le enaltece la minoría, su grupo, sus contados amigos, los profesionales que interpretaron sus obras. Ya entrado el siglo XIX, Schumann y Clara Wieck hacen resaltar el valor del olvidado. Después, se le proclama *Genio*. Y al llegar su primer centenario (1928), es indiscutible. A muchos no nos interesa ese cambio de *técnica* aludido por los biógrafos, como proyecto decidido del compositor en el último año de su vida. No lo lamentamos. En todo lo que él creó, está la huella de su gran temperamento de artista, más intenso por su sencillez de elementos, por su síntesis arquitectural. Podríamos asegurar que él ya lo sabía y se murió con esa convicción, sin un reproche, estóicamente, sabiendo que su otra vida sería eterna: su otra vida reflejada en sus creaciones, siempre admiradas.

Miedes Aznar

LA MÚSICA ESLAVA

Puede afirmarse que los países eslavos más influidos por el arte occidental en lo erudito, son dos nacionalidades surgidas hace diez años, tras una hecatombe sin precedentes: Polonia y Checoslovaquia. Si un espíritu simplista quisiera caracterizar sintéticamente la música de esos dos territorios, diría que la música polaca está representada en lo popular por la mazurka y en lo erudito por Chopin, y que la música checoslovaca está representada en lo popular por la polka y en lo erudito por Smetana. Esto podría satisfacer al hombre amante de clasificaciones y etiquetas, pero daría una visión incompleta, a la vez que injusta, pues tanto allá como acá la música popular está representada por gran diversidad de canciones y danzas, y la música erudita cuenta con un número importante de productores e intérpretes notabilísimos. Por otra parte, para precisar la noción de esas manifestaciones artísticas, conviene

fijar ante todo el concepto de música eslava, señalando los rasgos peculiares de la misma, su originalidad étnica, sus desviaciones perturbadoras y los prejuicios falaces que ha sugerido.

Deligroso es, en verdad, para un hombre de la Europa occidental, y de lo más occidental de Europa, aventurarse por ese terreno, que no puede serle muy conocido, por lo cual fácilmente corre el riesgo de extraviarse. Por fortuna, en este caso, cuento con un excelente guía. En la breve excursión que desde España vamos a hacer ahora por tierras eslavas, será nuestro «cicerone» el profesor de Ciencias Musicales de la Universidad de Praga, y musicólogo insigne Mr. Zdenek Nejedly, cuya biografía sobre Smetana ha sido escrita en idioma checo y traducida al francés, alemán, inglés, italiano, polaco y ruso. Y los párrafos siguientes resumirán lo que sobre el eslavismo musical ha expuesto el profesor Nejedly.

Tal como nos presentan a la música eslava las historias musicales, parece tener un aspecto nacional o regional, pues después de haber señalado esos libros con escrupuloso detalle la universalidad de la música occidental (alemana, italiana y francesa especialmente) hablan de aquella como de algo secundario, que no contribuyó a la evolución e historia general del arte, y que si atrae o seduce se debe a un exotismo del que gustan los filarmónicos occidentales, ahitos de la monotonía producida por el abuso de la música «civilizada».

Lo positivo es que una y otra son en buena parte independientes entre sí. Cierro que la música occidental no se ha nutrido de la eslava, pero es igualmente el viceversa. A tal estado de cosas contribuyeron los cismas religiosos que mantenían distancias y alejamientos, impidiendo toda aproximación. Cuando Europa consigue adquirir cierta unidad de civilización, la cultura occidental penetra en Rusia y Polonia, y con ella la música, que se adueña de las cortes, y centros docentes. Los territorios sometidos, como el eslovaco y el checo, permanecen alejados de tales influencias, descontentadas, claro es, ciertas ciudades importantes, Praga sobre todo.

Surge después el romanticismo, con sus aficiones orientalistas. Busca notas curiosas de color, y las recoge, sin necesidad de ir hasta Asia, oyendo las canciones primitivas y encantadoras que en la Europa eslava le ofrecían pueblos puros y sanos. «El exotismo romántico producto exclusivo del suelo occidental — dice textualmente nuestro cicerone, el profesor Nejedly — ha concluido por constituir el programa artístico nacional de los pueblos eslavos; y cuando más tarde los mismos artistas eslavos se presentaron ante el mundo occidental con una música cuyo único interés residía en estos aspectos nacionales, es natural que el occidente afirmara su opinión de que la música eslava debía considerarse como una curiosidad etnográfica, como algo exótico, con una exteriorización del carácter extranjero, cuya seducción se debía a este título precisa-

mente; y no debemos sorprendernos si la acogió y juzgó bajo tal aspecto».

Ahora bien: ni todo el arte se nutre de exotismos, ni el exotismo basta para producir obras excelentes. Si los artistas de segundo o de tercer orden prodigaban esos eslavismos falaces, los grandes compositores eslavos producían obras desconcertantes para los auditorios de la Europa occidental, pues estos no hallaban en tales productos aquella manifestación del eslavismo, que esperaban recibir.

Así lo demuestran, entre otros muchos, dos nombres altamente representativos: uno, referido a Polonia, el de Chopín; otro referido a Checoslovaquia, el de Smetana. Ambos se llamaban Federico; ambos, para sus territorios respectivos, representan hoy fuerzas ingentes y avasalladoras. Ambos vivieron en una época de opresión para sus correspondientes países. El uno soñaba con la liberación política de su Polonia y el otro aspiraba a la independencia nacional de su Bohemia. Sueños y aspiraciones que los habrían llenado de fervorosos entusiasmos si hubiesen nacido mucho más tarde, y hubiesen asistido a los horrores de la más cruel y devastadora de las guerras, y hubiesen presenciado, con los albores de una paz anhelada por toda la Humanidad, el resurgir de nuevas nacionalidades, o mejor dicho, la resurrección de viejas nacionalidades. Polonia, dueña nuevamente de sus destinos; el antiguo reino de Bohemia,

agrandado y transformado en República Checoslovaca.

Tanto Chopín como Smetana desdenaron esas manifestaciones primarias del exotismo oriental, para crear obras impregnadas con un eslavismo de buena ley. Y esas obras suyas, como todas las de los mejores artistas, se distinguen por su universalidad. Ellos son, en suma, los principales representantes y en cierto modo los promotores de dos ramas musicales eslavas que, por la situación geográfica de sus respectivos países, han recibido más influencias del arte musical occidentalista; pero cuyo eslavismo se formula, desde algún tiempo a esta parte, con fuerza creciente.

Para terminar este artículo, recordaremos las palabras que Nejedly dedicó a Federico Chopín y que desde luego tienen aplicación a Federico Smetana. Dicen así: «Si este genio supo elevarse tan alto, se debe, precisamente, a que no fué un simple colorista polonés, sino un gran poeta en música. El alzó sus mazurkas y polonesas del plano de las danzas populares, para situarlas en las cumbres de la poesía musical pura, sabia y humana. Para que pudiera comprenderse a Chopín bajo este aspecto, ha sido preciso que el mundo viera en él tan solo al artista, midiéndolo con la escala más alta, es decir con la escala universal, y se abstuviera de considerarlo tan solo como músico eslavo, en el sentido exótico de la palabra».

José Subirá

Boletín Musical

Al comenzar el año 1929, desea a sus colaboradores, corresponsales y suscriptores vean logradas todas sus aspiraciones.

La Dirección.

Schúbert, genio musical

Al escribir el nombre de Jean Chantavoine, que honra con su colaboración las páginas de nuestra revista, recordaremos tan sólo, pues la presentación sería necia vanidad, al ilustre autor de tantas e importantes obras con que ha enriquecido la literatura musical de nuestro tiempo.

El autor de Couperín a Debussy, Musiciens et Poètes, es un musicólogo de vasta cultura, un artista concienzudo y un brillante escritor.

BOLETIN MUSICAL envía un cordial saludo a Jean Chantavoine, y de manera singularísima, ofrenda a sus lectores tan estimable colaboración.

El mundo civilizado celebró el pasado año el centésimo aniversario de la muerte de Beethoven, y el héroe de una semejante conmemoración, es este año Schúbert, igualmente digna y merecida.

Schúbert si no alcanzó la personalidad de Bach, quizá por no poseer su potente soberanía, ni la de Mozart, al cual no llega en su perfección universal, ni a Beethoven, cuyo lirismo sobrehumano descarta toda comparación, es de todos ellos, y por muchas razones, el más prodigioso.

Su advenimiento a la música, su formación artística, la inmensidad de su labor en el breve curso de su vida junto con la precocidad de su talento, son otros tantos milagros de los que en la historia de la música no se producirán, quizás, por segunda vez.

Primero su nacimiento musical; Bach, Beethoven y Mozart surgen de un ambiente musical bien arraigado, y en una época en la que el espíritu corporativo reina generalmente, produciendo la herencia de los oficios. Los tres continuaban una tradición familiar; su destino musical precede a sus nacimientos, prepara sus talentos y determina su vocación. En nuestro biografiado, no se da este caso. Schúbert no es más que el hijo de un modesto maestro de escuela en cuyo hogar se rasca un poco el violín y se aporrea el piano, como sucedía en casi todos los hogares de Alemania y de Austria. Existe una afición, pero poca maestría y conocimientos.

Bach, Mozart y Beethoven son hijos de profesionales y, desde su más tierna infan-

cia, son educados metódicamente en el arte musical.

Solamente recibe algunas lecciones de su hermano, simple aficionado, y después de un maestro, al que bien pronto sobrepujó; con esto, y lo que aprendiera en el coro y orquesta de una capilla en la que sobresalió por su preciosa e infantil voz de soprano, conocemos casi toda la educación dada a Schúbert. ¿Puede compararse con la enseñanza dada a su hijo por Leopoldo Mozart, y por la disciplina impuesta por su padre a Beethoven?

De su pequeña infancia no han llegado hasta nosotros anécdotas que, como las que se cuentan de Mozart, denoten su precocidad. Lo precoz en él y de una precocidad sin ejemplo, consiste, no precisamente en sus dotes musicales, sino en la madurez de su talento. A los 17 años, Schúbert compuso «Margarita Hilando», y a los 18 «El Rey de los Alisos».

Ni Bach, ni Mozart, ni Beethoven, escribieron a esa edad ninguna de sus obras maestras, ni trabajo alguno tan profundamente pensado.

Este pequeño Schúbert llegado a las liedes musicales de inesperada manera y en las que se formó por su propio esfuerzo, murió en 1828, a la temprana edad de 31 años. Mozart murió a los 35.

Schúbert no principió a componer obra alguna de importancia hasta los quince años. La actividad musical de un Bach, de un Mozart y de un Beethoven, no fué interrumpida por otras atenciones y obligaciones, y sí solicitadas por todos.

De los 16 años a que se limita la carrera efectiva de Schúbert, hay que descontar los cuatro años dedicados a la enseñanza de sus ejercicios de maestro de escuela, su existencia miserable, y la ignorancia o el desdén que para con él tienen las casas editoriales de música. ¡Cuán grande nos resulta después de lo expuesto, la inmensidad de su labor! Nueve sinfonías (tantas como Beethoven), quince cuartetos, dos quintetos, un octeto, tres tríos, diez y seis sonatas para piano, cuatro para violín y piano, varias oberturas, unas quince entre óperas y óperas cómicas más o menos terminadas, danzas, coros, misas, y para terminar, sus melodías, esos «lieder» cuyo número excede de seiscientos, y que constituyen su más bello timbre de gloria. Tal abundancia de labor es increíble y sobrenatural. Esta abundancia supone y delata a la vez, una facilidad que excluye el análisis y la reflexión.

Un manantial tan amplio no puede florecer más que al primer impulso, sin dudas, sin obstáculos ni barreras. A Schúbert, en su música, se le ofrece de cuerpo entero, en un absoluto abandono.

Por ello, su música instrumental, trátase de sinfonías, cuartetos o sonatas, asemeja en muchos casos a una deslumbrante improvisación; su riqueza temática desafía a toda comparación. Schúbert es sin duda alguna, el más grande, o si se quiere, el más fecundo melodista de Alemania. Los cantos nacen en su alma como las flores en la pradera. No se preocupa de cultivarlos, se limita a recogerlos y a lanzarlos en pródigas brazadas.

Este exceso de riqueza natural, esta super-abundancia, no está exenta de algunos peligros, a los cuales Schúbert en su música pura, no puede escapar. Dando poco valor a aquellos tesoros cuya invención nada le costaban, no cuidó jamás de realzar su valor.

No desentraña un tema como hacía Beethoven, no desmenuza toda la substancia rítmica armónica o melódica; no extrae, como hacía Bach, lo que pudiera llamarse la raíz contrapuntística por analogía con

las raíces cuadradas o cúbicas de los matemáticos; no hace de ellas, como Mozart, el texto más sutil y el comentario más acertado. El lo repite una y otra vez hasta el momento que lo abandona para proponer otro. Como las personas tímidas que en visita no sabencuando marcharse, este gran soñador, en su música instrumental, se encuentra muy a menudo con dificultades para terminarla, de forma que no evita largas y excesivas prolijidades que conducen a la monotonía.

Pero sus «lieder», concebidos rápidamente, y a los que hay que tener presentes cuando de él quieren hacerse algunas consideraciones, asombran por el contrario por su variedad, su intensidad y su concisión. ¿De dónde viene tal contradicción? No puede ser más que aparente. Con frecuencia sucede que los temas de Schúbert están mejor escritos para las voces que para el instrumento. En su infancia, la bonita voz de soprano que poseía, fué la que llamó la atención de sus protectores y de los que le rodeaban para designarlo como un futuro músico.

Algo de la niñez subsiste siempre en el hombre, sobre todo si, como en su caso, su corto destino excede muy poco a la edad de la extrema juventud. La música para Schúbert, aún si se trata de música instrumental, es ante todo un canto. De ahí el carácter vocal de sus temas instrumentales. De ahí el reflejo de melodías que encontramos en algunas obras de música pura (La fantasía en do, el tema de «El Viaje» y el quinteto de «La Trucha»).

El canto es el desahogo natural de un sentimiento que puede ser en conjunto potente y vago. Es la efusión de un alma atraída fuera de sí misma por un deseo que puede quedar sin objetivo. Efusión que sumerge y desborda los marcos ficticios de la música pura. Pero basta el más mediocre poema con las sugerencias de la idea, de la imagen o de la palabra, para despertar el recuerdo dormido, para que esta fuerza de expansión se refleje en el dominio de la vida interior. Entre la música pura de Schúbert y la música de sus «lieder»

no existe diferencia de naturaleza, pero sí una diferencia de convergencia; en aquélla, es un desdoblamiento hacia el exterior; en ésta, una concentración al interior. La misma fuerza que se manifiesta en otras obras por la difusión, en el «lied» se concentra en profundidad, en esa forma de sentimiento íntimo y vivaz para el cual, sólo los alemanes poseen una palabra apropiada «Die Innigkeit».

—:—

Der Meister der Innigkeit. Así, creo podríamos definir el Schúbert de los «lieder» y los «lieder» de Schúbert, queriendo concentrar en una sola palabra una definición que comprendiera a la vez al hombre y a su obra. Uno u otra se confunden casi. Schúbert es el creador del «lied». Las palabras «canción», melodía, romanza, o balada, son suficientes para designar en nuestro idioma las obras de música vocal anteriores a las suyas, bien sean de un Reichardt, de un Zelter o de un Zumsteeg.

Pero Schúbert imprime al poema cantado un carácter tan individual y tan complejo, hace de él un género tan bien definido y a la vez tan difícil de definir, que para siempre, la palabra alemana «lied» excluye toda traducción, fuere la lengua que fuere, y permanece ligada a él para siempre.

Como toda creación viviente, la del «lied», supone por parte de Schúbert la unión de los elementos que fueron de una parte la canción popular, y de la otra, la balada. La canción, la breve canción de coplas que circula de hogar en hogar y se trasmite de época en época, le aporta la languidez y la nitidez de su exiguo marco; la popularidad de su forma sencilla y reducida, con la simplicidad comunicativa de su acento. La balada por el contrario, llegada a la música por el romanticismo literario del «Sturm und Drang», le suministra sus colores vivos, sus elementos dramáticos, sus detalles pintorescos y sus rebusas descriptivos. En forma general, el «lied» de Schúbert constituye la síntesis de esos dos tipos. La inspiración de la Balada rellena y fecundiza, por decir así, la forma

de la canción. No consigue siempre esa síntesis al primer impulso, oscila entre los dos polos sin encontrar el equilibrio en su punto debido. Su primera obra vocal imita de forma servil las baladas de Zumsteeg. Y, al mismo tiempo escribe canciones o coplas que no son sencillamente más que simples canciones. Pero bien pronto los dos elementos se asocian, se funden, se combinan. El carácter descriptivo y pintoresco de la balada, al despojarse de su exceso de materialidad no subsiste más que para imponer, para imprimir a la melodía una precisión de sentimiento y una individualidad en su contorno y en su forma, que desconocía la canción popular, mientras que el marco de la canción retrotrae las divagaciones de la balada a un curso más encuadrado y las construye a resumir bien en un carácter genérico, bien en algunos acentos de valor esencial, la multiplicidad de sus invenciones descriptivas o imitativas, siendo buen ejemplo de ellas «La Rueda de Margarita» y el vendaval desencadenado en el «Rey de los Alisos».

La costumbre instintiva de crear sus melodías para el marco descriptivo de la canción popular, impone a la invención temática de Schúbert una sencillez que sea por sí o pueda llegar a ser popular. Por cuanto decimos, el maridaje de la balada y de la canción, no representa en el «lied» de Schúbert más que una combinación de formas y una dosificación de elementos.

Así, llega a determinar la naturaleza misma de la inspiración melódica, esa indefinible mezcla de candor y de intensidad, de sencillez y de pasión, de profundidad y de ingenuidad, con que Schúbert se revela de cuerpo entero en la más corta de sus frases. Tienen sus melodías menor elocuencia imperiosa en él que en Beethoven, menor limpidez que en Mozart, pero sí una angustiosa humildad a cuyo eco, se abren todos los corazones. Beethoven es meditabundo; Schúbert es soñador. ¡El poeta de los horizontes interiores! Suscita su canto toda una evocación de recuerdos, de leyendas, de dolores, de deseos, de presentimientos, de sensaciones a la vez vagas y

profundas, cuya inestable alianza presta al momento más fugaz, el sabor de una vida entera. Gracias a ello, Schúbert en una estrofa del «lied», condensa todo un drama.

En ese drama, basta una modulación para desarrollar una idea, un acorde para subrayar un efecto teatral, pues el estilo de los lied es de una sencillez igual a la ingenuidad de los temas que forman su elemento melódico. No hallaremos ningún procedimiento, ni aun arte mismo, si designamos por esa palabra el virtuosismo técnico, ningún hallazgo que delate o haga presentir al hombre habilidoso. Schúbert no se encontraba a sus anchas en la retórica de la música pura, y hubiera procedido torpemente tratando de aplicarlo en la elaboración de sus «lieder». Pero no pensaba en ello, y se contentaba con el empleo de procedimientos elementales. El tema tiene en él, fuerza suficiente para sostener por sí solo su desarrollo, y suficiente acento específico para asegurarle una unidad y continuidad de carácter, expresando con claridad incomparable, el estado de alma sugerido por el conjunto del poema.

Ligeras inflexiones del contorno melódico, bastan para seguir las curvas o señalar los relieves del sentimiento o de la expresión.

Los tonos mayores y menores, con sus diversas luces, dan a una misma disposición afectiva, las tonalidades de alegría o de tristeza, lo mismo que el sol y la sombra, prestan diversamente a un mismo paisaje un decorado de alegría o de desolación.

Corrientemente sucede, como en el admirable y célebre «El Tilo», que, por un deslizamiento del mayor al menor, pasa el pasaje de la impresión a la reflexión, y exprime con amargura inmensa, esa sombría melancolía en la mirada del hombre que vuelca en su interior las sensaciones que le producen todas las cosas.

A veces la tesitura musical es tan cantable como el modo (Véase por ejemplo, la Giraldilla) donde el motivo se repite en la octava inferior. El músico-poeta ve en el movimiento versátil del gallo encaramado

en el tejado, el símbolo de la inestabilidad que sufre su corazón. La relación de las tonalidades, sigue bien pocas veces las leyes escolásticas. El atrevimiento y el capricho en las modulaciones, desafían apropiado el equilibrio y el orden que les prescribiría el arte clásico, obedeciendo solamente a las sorpresas del sentimiento o de la expresión.

Y la forma en que Schúbert se complace con frecuencia, insistiendo hasta el exceso en su música pura, es la variación, resultando de ella, la variedad escénica de sus dramas concentrados: de sus «lieder».

Al lado de momentos puramente musicales, el elemento descriptivo tiene en el «lied» de Schubert un lugar preponderante. Hijo de aquellos suburbios vieneses que imprimen a sus ciudadanos un amor innato a la naturaleza, que tan pródiga se le ofrece a Schúbert, no aporta a ese amor, el furor un poco rencoroso y el panteísmo misántropo de Beethoven. Goza de él con una más tierna ingenuidad, y sobre todo, con mayor familiaridad. No le pide oráculos, pero sí confidencias. Es, en fin, un «poveretto» de Grinzing, que muy bien puede compararse a el de Asís.

Las voces o espectáculos de la Naturaleza o del campo, pueblan los «lieder» de Schúbert. Ya he recordado el huracán del «Rey de los Alisos», y ¿Cómo olvidar el viento que dobla las ramas del «Tilo» (de ese «Tilo» que se ve cuando lo oímos, como se ve el bosque de Ruysdael). El cantarino riachuelo que para interrogarlo sigue el enamorado de la Bella Molinera, el murmullo nocturno de la Ciudad, el tétrico campaneo que resuena en el espacio enlutado del valle en «La Campana de los Agonizantes»; la corriente ondulante y nacarada de la Trucha.

Todo el romanticismo, sin duda alguna, rinde así pleitesía a la Naturaleza.

¿Es que no nos encontramos quizás en la misma época en la que la paleta musical de Weber, fragua el cuadro sombrío del desfiladero de los lobos en su «Freyshutz», o las imágenes de hadas del océano de Oberón?

Pero en sus «lieder», en el acompañamiento de ellos, no posee Schúbert la paleta que ofrecían a Weber, los timbres de la orquesta. Sus dedos sólo disponen de un piano monocromo y de una fuerza muy mediocre. Todo lo aleja de la imitación, procediendo por alusiones, alusiones que precisan de la palabra del poema cantado.

Las impresiones de la naturaleza no se producen en el orden material y descriptivo. Las características de su poética perfectamente conforme con el carácter de su talento, les hacen refluir al dominio de la vida interior, así como la melodía, la armonía y el modo y la variación, son para él tonalidades de sentimientos, como las voces de la naturaleza no son imágenes sonoras, y sí símbolos de sensación. Su interpretación de la naturaleza no pertenece a un ser descriptivo, y sí a una persona emotiva. No reproduce el mundo, sino el reflejo de ese mundo en su alma, alma que parece a veces diluirse en la atmósfera, a la que presta su vida y de la que toma la inmensidad.

Esta comunión del hombre con el Universo, aun en los momentos más insignificantes de la existencia más secreta o modesta, no ha sido expresada con tanta precisión, profundidad y realidad por músico alguno como Schúbert, y quizás por ningún otro artista o pensador.

De esas maneras parece resolver el gran problema del romanticismo alemán, que es la integración del hombre en la naturaleza. Goethe en toda su obra buscó este equilibrio que llevó a cabo por su vida y que al perseguirlo, conduce a Novalis a la muerte y a Holderlin a la locura. La filosofía por sus formas y procedimientos, agotó con ellos la vanidad de los sistemas. Cien «lieder» del simplísimo Schúbert, con una simple melodía y el recuerdo lejano del riachuelo que serpentea o del viento que azota, realizan esta unión del hombre y de las cosas que son para él, el enigma del mundo.

La humildad de Schúbert se nos ofrece a nosotros como una realidad viviente, pues no se sobrepone a nadie ni trata de

realzar su personalidad, quedando siempre reducida ésta a la de un músico modesto y pobre. Realidad luminosa también, cuyo resplandor si anima el ensueño no ciega las ilusiones. En aquellos «lieder» en donde mejor se describe así mismo, en «La Bella Molinera» y en el «Viaje de Invierno» el sentimiento, el «Gemit» mezcla la tristeza al contento, y la melancolía a la alegría, juntando en ellos una ironía sutil a la vez tierna y cruel, que es la última sonrisa del desencanto. El don que tiene de adivinar los sentimientos del corazón humano se anticipa de esa forma en una o dos gene-

raciones a el «Weltschmerz» que llenará más tarde la filosofía y la literatura alemana, y la música alemana en sí, con ciertas páginas de Wágner, del cual Schubert es precisamente el punto opuesto, pero la gracia que él sabe conservar hasta en lo sublime, lo deja siempre al nivel del más humilde y modesto de todos nosotros.

Quien haya sufrido, esperado, dudado, llorado, sonreído, y amado, en una palabra, quien haya vivido, reconoce y adora en él a un hermano gemelo por la elevación de su alma.

Juan Chantavoine.

no se encuentra a unos ni a otros por ninguna parte, y hay que ir a la medianía, a los dos actos entreverados de zarzuelismo chico y salpicaduras de más alta significación. No se estrenan grandes obras líricas por falta de intérpretes geniales a los que puedan confiarse papeles definitivos.

Con esto ocurre lo que con el drama. ¿Por qué no se escriben dramas? Porque no hay actores para representarlos. ¿Por qué se escriben tantas obras cómicas? Porque los actores cómicos están en mayoría aplastante. El teatro lírico español necesita una selección de artistas que acaben siendo completamente nuestros, a cambio de lo cual se les facilitarán los medios para que tengan en España todo cuanto puedan apetecer en sus correrías por el extranjero.

Ya se que alguien me dirá que sueño, que dónde está la organización necesaria para eso. Pero, mientras no podamos mantener en grande a nuestros grandes artistas, no pensemos, ni de cerca ni de lejos, en un teatro lírico nacional. El Estado tiene la palabra.

Arturo Mori

El teatro lírico nacional

La protección y el celo a nuestros grandes artistas

Los periódicos han dado la noticia de que Ofelia Nieto, retirada del teatro, pero no del arte, cantará en breve a beneficio de los damnificados de Novedades y Melilla.

El nombre de Ofelia Nieto conmueve. ¿La hemos perdido del todo? Era la insignie *diva* la que más legítimamente representaba el alto canto en España. Tardamos en reconocerla como la primera, pero la reconocimos, hasta el punto de que cada intervención suya en el Real, era un acontecimiento.

Su juventud, su extensión maravillosa de voz, la llevaron no solo a cultivar la ópera, sino lo más saliente del repertorio español, y ella fué la indicada para presidir nuestras temporadas de arte lírico nacional en sus diferentes manifestaciones.

De todos modos, parece descartada su continuación en la vida activa del teatro, y los ojos se vuelven hacia otra, Conchita Supervia, de la que esperaríamos, sin temores de negativa, que ocupara aquel honroso puesto, si la corriente universal no la requiriesen para los grandes escenarios de ópera del mundo.

Porque nos hace falta una gran figura femenina de representación en el teatro lírico español, ya que, en punto a *divos* llevamos mejor camino. Una figura dedicada exclusivamente a la música nuestra, y de resonancia universal. Felisa Herrero es, en nuestro concepto, la mejor cantante de las que interpretan zarzuelas, procedente también del Real, y asequible, por tanto, a las complejidades de la ópera, por si se realizara el sueño de organizar para todos los años una temporada de ópera española, con estrenos y reposiciones de importancia. Pero no llega a la altura de Ofelia Nieto y de Conchita Supervia, dos artistas que se nos ha llevado la casualidad o la natural ambición de extender su poderío artístico.

Si cuando aparece en España un divo de gran potencialidad, y otro, y otro, hubiera quien pensase en atraerlos a la música nacional, sin lo que llaman algunos el menoscabo del género zarzuelero, con muy poca lógica, hubiéramos logrado reconstruir, remozar, crear de nuevo, nuestro teatro lírico, para el cual sobran afanes de autores, pero faltan posibilidades de interpretación.

Con frecuencia se da el caso de que, habiéndose escrito una gran obra dramática para actores y divos al mismo tiempo,

Educación Musical

Real Academia Filarmónica de Santa Cecilia

La Real Academia de Santa Cecilia ha celebrado con la solemnidad de años anteriores diversas fiestas en honor de su Patrona.

En la Iglesia de San Francisco se celebró una solemne función religiosa, ostentando la representación de S. M. la Reina doña María Cristina, el Excmo. señor Gobernador Militar de esta plaza.

Por el conjunto, coral e instrumental de la Academia, reforzada por muchos profesores de la localidad, interpretaron a gran orquesta bajo la dirección del Ilustrísimo señor don José Gálvez Ruíz, maestro de capilla y director del expresado centro, la