

LA MUSICA ROMANTICA

LA MÚSICA LENGUAJE

La música, en la generación francesa de hace un siglo, fué, como la literatura y las artes plásticas, lenguaje del alma romántica. Habitados a considerarla expresión del mundo subjetivo del compositor y a descubrir en las obras el "yo" personal de sus autores, no puede sorprendernos, a esta distancia secular, aquella subordinación de un arte, llamado divino, a las confidencias del hombre. Sólo apreciando el hecho en la evolución histórica, logramos comprender el principio revolucionario que aquel suceso implica. Antes de Beethoven — para establecer un nombre frontera — la música artística había sido una fuerza, un elemento, que el hombre dominaba sin atreverse a someter. Pura, trasparente, esencial, sin entrañas, moraba entre los humonos sin pertenecer a nuestro suelo. La música era una diosa que el hombre adoraba y ornaba, que solía utilizar como intercesora y aliada, pero a cuyo sagrado cuerpo no osaba transfundir su sangre de mortal.

Palestrina y Bach habían aislado su inspiración de la hondura terrestre, absortos en la contemplación de los cielos y en las correspondencias de la fe y la divinidad, y dentro de la fluidez etérea del uno como en las construcciones siderales del otro, el pensamiento habíase mantenido musicalmente puro, sin penetrar en el laberinto psicológico del artista ni contaminarse con las angustias, los júbilos, las esperanzas ni los desfallecimientos de la sociedad. Haydn, abuelo optimista y jovial, de alma cristalina y fresco espíritu, llevó al salón y a la capilla de príncipes melómanos los ritmos danzantes de su Croacia, y en sonatas y sinfonías, en cuartetos y oratorios, derrochó aquella viva-

cidad gozosa que mezcla tan placenteramente la simplicidad aldeana, la exuberancia cordial y la alegría de vivir. Mozart vistió a la tierra con los colores y la diafanidad de una mañana edénica, restituyó a las gracias su país sin noche, y no tomando de los hombres sino la sonrisa y la ebriedad de la adolescencia, animó un mundo arcádico donde resplandecen las formas suaves de una primavera botticelliana. Pero entre la muerte de Mozart y la formación musical de Beethoven, germinan universalmente las ideas de la Revolución Francesa. Y la música incorporada a la sociedad para reflejar sus oscilaciones, tendrá, en adelante, mente y corazón humanos. Había sido hasta entonces melodía, armonía, canto, no propiamente lenguaje; ahora hablará a los hombres "de corazón a corazón", según el lema beethoveniano. Es el "sturm und drang" de su destino, o sea el romanticismo que estalla en los dominios de un arte que desconocía aun las pasiones, la lucha, el amor y el dolor, la sombra y la luz de nuestras vidas. Es, en una palabra, la esclavitud de la música y la liberación del hombre; el arte vehículo de la evasión individual y de la comunión humana; la música lenguaje. ¿Qué son las sonatas de Beethoven sino confesiones, fragmentos autobiográficos, *verdad y poesía*, si queréis, de acuerdo con el eufemismo goethiano? ¿Qué son sus cuartetos sino disquisiciones a cuatro voces de un alma solitaria, diálogos platónicos entre un ser y el universo? ¿Qué son sus sinfonías sino amplificaciones de aquellos soliloquios frente a la humanidad y la naturaleza?

El arte de Beethoven tiene raíces profundas en el siglo que le vió nacer. Su espíritu pertenece al siglo que le vió morir. Después de él, la música ya es, en todos y para todos, verbo. Schumann será esencialmente poeta mientras poetas como Tieck en Alemania y Moore en Inglaterra lamentan tener que expresarse con la palabra impotente y suspiran por la magia musical que es el lenguaje consubstancial del alma. De esa aspiración de los poetas al reino del arte hermano y de aquella invasión de los músicos a los dominios verbales, surge el "lied", joya binaria. Unos y otros fraternizan en esa colaboración providencial. Los compositores germanos, ávidos de sumergir en su atmósfera el canto de los poetas — y ninguno con sed mayor y cosecha tan prodigiosa como Schubert — parece que intentan

crear de nuevo la poesía de su idioma. Triunfa el sentimiento sobre el intelecto. Florece la sensibilidad en surtidores líricos. La canción del pueblo inunda los castillos del arte. El "lied" revela un alma nacional que la universalidad de los clásicos ocultaba...

El 26 de mayo de 1826 muere Beethoven. El mismo día se estrena jubilosamente en París el "Moisés" de Rossini. La ópera italiana y sus apóstoles catequizan la capital francesa. Cherubini es director de su conservatorio; Rossini y Bellini viven y triunfan en ella. El romanticismo literario y musical de Alemania, apenas sospechado, dijérase contenido por las aguas del Rin. Con excepción del "Werther", ¿qué sabe todavía aquella generación, de Goethe? En 1823 publica Stapfer su traducción de "Fausto"; en 1827 publica la suya Gerardo de Nerval. Entre esas fechas, el romanticismo francés está latente. Sólo algunos autores ingleses atraen a la juventud; Walter Scott con sus novelas históricas; Byron con sus poemas, su leyenda satánica y su muerte de contornos épicos. Shakespeare es aun el *salvaje* de Voltaire, un mito bárbaro y lejano, a pesar de las traducciones de Letourneur y de Guizot y de las lecciones de Villemain. Pero aquel Shakespeare, resucitado por los románticos alemanes, que lo devuelven, restaurado y endiosado, a la propia Inglaterra, está muy próximo. En 1827, una excelente compañía inglesa representa su teatro en París. La mayoría de los espectadores ignora el idioma, pero se divide indistintamente en dos grupos. Unos gritan: "¡Abajo Shakespeare! ¡Es un ayudante de Wéllington!". Otros: "Shakespeare es un dios y Racine un truán!". Entre éstos se encuentran varios jóvenes artistas que, con el tiempo, gritarán mucho más fuerte que los demás. Llámanse Hugo, Dumas, Delacroix, Nerval, Vigny, Gautier, Berlioz. Comienza la erupción romántica. Shakespeare ha vencido a Racine e impera entre fulgores olímpicos. Alejandro Dumas declara, de rodillas, que después de Dios, nadie ha creado tanto como el genio inglés. Víctor Hugo escribe el prefacio de "Cronwell", glorificación del gran Guillermo y Decálogo de la nueva religión. Alfredo de Vigny traduce varias obras del profeta y asegurará que no es necesario conocer su idioma para comprenderlo, porque "el corazón de Shakespeare es una lengua aparte". Eugenio Delacroix,

que durante su residencia en Londres había aplaudido ya a aquellos actores, tendrá siempre una lámpara votiva en el altar de Hamlet. Héctor Berlioz...

Hemos llegado al más grande, mejor dicho, al único de los compositores que representa, como un astro sin séquito, el primer romanticismo francés. Héctor Berlioz, romántico nato, era un joven que vivía en continua exaltación. Leed sus cartas, sus comentarios, sus *Memorias*, y veréis que el rayo, el trueno, el huracán, el vértigo, el delirio, forman la vanguardia de su vocabulario. Héctor Berlioz asistía a la primer representación de *Hamlet*, el 11 de septiembre de 1827, en el Odeón. Kemble, el gran trágico, hacía el papel de protagonista, y Enriqueta Smithson el de Ofelia. El joven músico recibió la fulminación shakespeariana para toda su vida. ¿Provenía aquel fuego celeste de la obra o de la actriz? Miss Smithson era una irlandesa corpulenta, blanquísima, de ojos soñadores y brazos armoniosos. ¿Era de Ofelia o de su encarnadora aquel flúido irresistible que le hacía saltar en su asiento? Al día siguiente dióse *Romeo y Julieta*, con los mismos intérpretes. Y también asistió Berlioz a la transformación de la llama tímida en hoguera: Ofelia renacía en Julieta. Miss Smithson hizo aquella vez un Romeo de cada espectador juvenil. Pero sólo el músico electrizado salió del teatro decidido a resucitar a Julieta y ofrendarle su corazón...

La música romántica nació en Francia de aquellos episodios: lenguaje de la pasión tempestuosa, de los sentimientos torrenciales, del incendio devorador del alma. A la fulminación de Shakespeare sucede la de Goethe, y el inflamable Berlioz reconoce que sin la ayuda de esos dos poetas no hubiera podido explicarse su propia vida. Falta un nuevo rayo, descendido del mismo firmamento, para que esa vida se ilumine totalmente. Y la tercera fulminación sobreviene en marzo de 1828.

¡Beethoven! ¡Las sinfonías! ¡La orquesta ideal! Esta tercera descarga produce efectos que sólo el feliz paciente puede describir. Oigámosle: "Mis fuerzas vitales parecen primeramente duplicadas; siento un placer delicioso en el que no interviene para nada el razonamiento; el hábito del análisis genera en seguida, por sí mismo, la admiración; la emoción, creciendo en razón directa de la energía o de la grandeza de las ideas

del autor, produce muy pronto una agitación extraña en la circulación de la sangre; mis arterias laten con violencia; las lágrimas, que por lo común anuncian el fin del paroxismo, no indican, a menudo, en esa ocasión, sino un estado progresivo que debe ser sobrepasado con exceso. Como consecuencia, contracciones espasmódicas de los músculos, un temblor de todos los miembros, un total entorpecimiento de los pies y de las manos, una parálisis parcial de los nervios de la visión y de la audición; no veo más y apenas oigo; vértigo... semi-desvanecimiento...".

He ahí los efectos físicos de la fulminación beethoveniana. Los efectos musicales compensan aquella convulsión orgánica. Berlioz es dueño de un lenguaje largamente soñado y comienza a hablar con ardor de poseso. ¿Qué va a decirnos ese volcán humeante? ¿Qué podrá decirnos en esos días apasionados que no sea su pasión por Shakespeare y por Ofelia - Julieta - Smithson? La *Sinfonía fantástica* tiene por título *Episodio de la vida de un artista* y está precedido por un *Programa explicativo*. A través de sus cinco partes, conocemos los sueños febriles de un joven músico, su visión de la mujer ideal, su descubrimiento de Ofelia, la pasión repentina, la poesía del idilio, la primera duda, el desengaño, la desesperación y el insulto canallesco del amante en una noche de *sabbat*. La *Sinfonía* expresa en magnífica forma la miserable realidad. Los amores del compositor y de la actriz fueron tormentosos y terminaron con el repudio de la mujer idealizada. Pero tuvieron un epílogo tragicómico: el matrimonio. Sobrevino luego la separación, el abandono de la esposa y, finalmente, muchos años después, su fallecimiento, mientras Berlioz se consolaba con otra. Sin embargo, ante la muerte de Julieta, el envejecido Romeo evocó el pasado y lanzó este grito de lava quemante:

"¡Destrucción! ¡Fuegos y truenos, sangre y lágrimas! Mi cerebro se crispa en mi cráneo... ¡Shakespeare! ¡Shakespeare! ¿Dónde está él? ¿Dónde está s tú? Si hay cielos, tú estás en los cielos... ¡Tú sólo eres el buen Dios para las almas de artistas; recíbenos en tu seno, padre, abrázanos!".

Y, lanzado ese grito, Berlioz apresuró su nuevo casamiento...

Vida turbulenta, excéntrica, vida de romántico típico, transmítese del hombre a la música y le contagia su frenesí, su originalidad rebuscada, su riqueza emotiva y su mofa dramática. Pintor extraordinario, genio del color a quien llamaron el Delacroix de los sonidos, Berlioz renueva y ensancha la paleta orquestal. No fué un revolucionario de la estructura sinfónica; pero en el empleo novedoso de los instrumentos, en la obstinada búsqueda de medios para comunicar una impresión de fuerza gigantesca, tan frecuentemente acompañada de tenuidades aéreas, y en la revelación de coloridos que abarcan una gama extensa y deslumbrante, se le ha considerado un innovador prodigioso. La potencia de Beethoven y la delicadeza de Weber, solían aliarse en su inspiración. Wagner francés, llamáronle también. Y el mismo Wagner, que le admiraba, nos ha dejado este juicio sugerente en que la idiosincrasia nacional gravita sobre la facultad creadora:

“Desde nuestra Alemania llegó hasta él un soplo del espíritu de Beethoven, y es seguro que hubo momentos en que Berlioz deseó haber nacido alemán; era en tales momentos que su genio le impulsaba a escribir como el gran maestro había escrito, a expresar lo que en las obras de éste sentía expresado. Pero no bien tomaba la pluma, empezada a hablar la sangre francesa que corría por sus venas, la misma que hervía en las de Auber al escribir su ardoroso último acto de la *Muda de Portici*. ¡Dichoso Auber que no conocía las sinfonías de Beethoven! Berlioz sí las conocía; es más, habíalas entendido y le habían entusiasmado hasta embriagar su espíritu — y a pesar de todo no pudo menos de acordarse que por sus venas corría sangre francesa. Entonces sintió que no podía llegar a ser como Beethoven, pero sintió al propio tiempo que no podía escribir como Auber, y fué él mismo, fué Berlioz”.

Gran elogio. Berlioz es él mismo e inconfundiblemente francés, por añadidura, según Wagner. Digamos que fué también romántico al modo latino. Como Hugo, tenía el don de la abundancia y de la amplificación. Su espontáneo aumento de las dimensiones normales en lo moral y en lo físico, era una proyección de la propia grandeza que, a semejanza de aquél, se atribuía, hasta sentirse por encima del hombre y creer alcanzar la talla de los titanes. Cumbre tempestuosa,

vivió azotado y quemado por los elementos y en fraternidad con selvas y volcanes imaginarios. Por ello pedía orquestas fantásticas para volcar su alma inmensa. La música era su lenguaje, pero la música del viento y del mar. A una de las mujeres que amó, escribióle este billete:

“Yo te adoro, te bendigo, te amo, mucho más de lo que puede expresarse en lengua francesa. Dame una orquesta de cien músicos y un coro de ciento cincuenta voces, y te lo diré”.

EL PIANO

Para decir lo mismo, otros músicos románticos de hace un siglo se conformaban con un sólo instrumento. No por cierto la lira ni el laúd, lugares comunes de la poesía de la época, ni el arpa, que Flaubert definiría en su *Diccionario de ideas recibidas*, como inseparable de las ruinas y del borde de un torrente, en los grabados sentimentales. El instrumento representativo del romanticismo musical fué el piano.

Sucesor, de otros teclados más estrechos y de más monótona sonoridad, en que mariposeó la galantería maliciosa, la gracia mundana y el artificio voluptuoso del siglo XVIII, el piano ofrece una síntesis de la orquesta, si bien, a semejanza del grabado en blanco y negro con respecto a la pintura, reduce la policromía de las voces al claroscuro de su sonoridad uniforme. Recuerda la suma integral de los colores del iris en el blanco; su haz recompone el prisma de la orquesta. Permite así traducir la complejidad subjetiva dentro de una misma atmósfera sonora y reflejar la pluralidad del espectáculo externo es una trama polifónica que, por tener la coloración individual del instrumento, sugiere al músico la correspondencia muy romántica de teñir al mundo con los colores del alma del espectador, o sea de proyectar el sentimiento del hombre a las cosas que le rodean.

Al servicio del artista que le entrega su pensamiento y su corazón, el piano, que como mecanismo había alcanzado ya un perfeccionamiento casi total, originó una literatura rica y exclusivamente adaptada a sus recursos, y, como consecuencia inmediata, una técnica de ejecución que, a través de escuelas distintas, produjo “virtuosos” admirables. Ninguno tan famoso

como aquel joven húngaro, consagrado en Viena a los doce años, por el abrazo de Beethoven, y que a los veinte, en el París de 1832, era el ídolo de la ciudad, cantado por los poetas, amado por las mujeres, agasajado en todo sitio como un emperador. El lápiz de Deveria fija en esos días los rasgos sutiles del adolescente. Pero no puede decirnos que detrás de la bella frente pesaba ya la sombra de un amor desgraciado y se ocultaba el espectro de un drama íntimo resuelto en profunda crisis de misticismo, ni que su tersura juvenil disimulaba la sed inmensa que le hacía "devorar con furor" — son sus palabras — a "Homero, la Biblia, Platón, Locke, Byron, Hugo, Lamartine, Chateaubriand, Beethoven, Bach, Hummel, Mozart, Weber" — y también la lista es suya.

No hace falta decir que era un romántico. Lo fué, sin duda, aquel maravilloso Franz Liszt. El romanticismo literario del joven bohemio en aquella su primavera parisiense, lo lleva a admirar con fraternidad alucinada al desesperado "René"; su romanticismo social y religioso le hace prosélito de Saint-Simon y de Lamennais; su romanticismo musical se manifiesta con el culto a Beethoven y la simpatía hacia los nuevos compositores, Berlioz entre ellos, que le inspira una transcripción pianística de la *Sinfonía fantástica*. Intérprete y autor, primer pianista del mundo, Franz Liszt, prodigio que se disputan los salones de moda, propala eficazmente la nueva verdad con la generosidad militante que le acompañará toda la vida para felicidad de sus colegas, mientras desbarata sin esfuerzo a rivales como Thalberg, su émulo de un día, a quien oyera Buenos Aires. París abunda en pianistas, grandes y pequeños, pero el acrobatismo sofoca en casi todos el sentimiento musical. Liszt, virtuoso estupendo que hace con el teclado lo que su admirado Paganini con el violín, y que acaba de asombrar a los parisienses con su *Campanella*, está sobre todos también por sumar a su técnica milagrosa una conciencia musical. Despreciaba él mismo aquel fetichismo de la habilidad, predominante en los concertistas, y de ahí su estupefacción y su entusiasmo ante el arte de otro joven pianista extranjero que se presentó al público de la gran ciudad en la sala Pleyel, el 26 de febrero de 1832. Aquel adolescente polaco se llamaba Federico Chopin y ya tenía, como Liszt, un amor enterrado en el alma, y el

dolor reciente de la patria perdida y desgarrada. En el París musical de aquellos días, que celebra a compositores extranjeros como el italiano Rossini y el alemán Meyerbeer y franceses como Auber y Halévy, soberanos de la ópera, Chopin se incorpora a una "élite" de concertistas notables, y, sin llegar a la popularidad, conquista los sufragios de la aristocracia espiritual, la admiración de los artistas y el corazón de las mujeres.

"¡Chopin! Había que oír, bajo el reinado del buen Luis Felipe, con qué aire precioso y goloso pronunciaban las mujeres las dos sílabas del nombre, oprimiendo delicadamente los labios" — escribía Camilo Saint-Saëns —. "Aquel nombre de pronunciación fácil, y la elegancia de maneras del artista, contribuyeron en gran parte, sin duda, a su éxito prodigioso. Además, sufría del pecho en una época en que la buena salud no estaba de moda. Las mujeres, al sentarse a la mesa, introducían sus guantes en los vasos y no probaban bocado, salvo algunas confituras al final de la comida; era de buen tono, para los jóvenes, ser pálidos y parecer extenuados; la princesa Belgiojoso se paseaba por los bulevares vestida de negro y plata, cadavérica como la muerte personificada. La enfermedad real de Chopin, a los ojos del mundo, pasaba por una actitud. Aquel "joven enfermo de lento andar", extranjero con un nombre francés, hijo de un país desdichado del cual toda Francia lamentaba su suerte y esperaba la resurrección, tenía cuanto era necesario para agradar al público de entonces, y todo ello le servía mucho más que su talento, enteramente incomprendido por aquel mismo público".

Genio del piano, tan identificado con su instrumento que fuera de él su música degenera y languidece como una planta frágil arrancada de su clima, Chopin dió al romanticismo la flor más exquisita de la música subjetiva. Glosario íntimo de un alma que nos entrega su enigma sin la clave, pues su confianza elusiva está velada por un pudor heroico y defendida por fantasmas insobornables, la música chopeniana tiene raíces que sangran y flores que gimen. Las *Polonesas*, las *Mazurcas*, las *Baladas*, son la patria lejana que se rebela contra la opresión y busca el contacto de la tierra nativa y evoca su pasado legendario, en la nostalgia errante del proscrito. El resto de la obra es la voz secreta del amor, de la melancolía y de la muerte, entre los cipreses de un parque señorial y misterioso.

CORRESPONDENCIAS Y TRASPOSICIONES

Ese subjetivismo que halla expresión en la música, la encuentra asimismo en la pintura, y no hace falta decir que es el manantial de todos los poetas románticos. Los hombres sienten necesidad de confesarse, de mostrar las intimidades de su corazón, y Juan Jacobo los asiste. El reinado del "yo" comprende todas las artes, y las artes se penetran recíprocamente, asocian sus medios y cada una alude a las otras en resonancias familiares. Si Berlioz traduce musicalmente a Shakespeare en *Romero y Julieta*, y a Goethe en sus escenas del *Fausto*, y a Byron en su *Harold*, Delacroix canta pictóricamente a *Ofelia en el agua* y a *Hamlet en el cementerio*, e ilustra el gran poema goethiano y se inspira en el *Don Juan* y en *La novia de Abidos* del lord expatriado. Si Berlioz, literato a su modo, es el pintor de la orquesta, Delacroix, autor de un extenso diario íntimo que revela a un escritor en muchas páginas, camarada de poetas y novelistas, amigo de Chopin, melómano que admira a Gluck y a Mozart, da a sus telas una condensación poemática y una vibración sinfónica en que su alma ardiente llega con el color al grito y al clamor y se diluye en luminosidades que invaden el infinito musical. Y los poetas, ¿no son a su vez músicos y pintores, orquestadores y coloristas verbales? El intercambio y la trasposición de las artes distintas determinan una renovación en el vocabulario de la misma crítica y alcanza, hacia mediados del siglo, un significado singular en las crónicas firmadas por Carlos Baudelaire. El poeta devoto de Hoffman y de Poe, entendía, sin duda, de "correspondencias" sensoriales e instrumentales. Ved algunas muestras, sorprendidas aquí y allá, en sus agudas críticas de los salones parisienses:

"El color es el acorde de dos tonos"... "La melodía es la unidad del color"... "La mayor parte de nuestros jóvenes pintores carece de melodía"... "Los coloristas son poetas épicos"... "Demasiado material, demasiado atento a las superficies de la naturaleza, Víctor Hugo ha llegado a ser un pintor en poesía; Delacroix, siempre respetuoso de su ideal, es frecuentemente, sin saberlo, un poeta en pintura". Lo que no obsta para que al considerar las *masas armónicas* de este último, las asocie Baudelaire a una melodía de Weber. . .

ORIENTALISMO

Artistas de ideales hermanos y armas afines, los jóvenes revolucionarios que ha reunido el estreno de *Hernani* como un campo de batalla, manteniéndose espiritualmente vinculados en una nueva ruta, recientemente despejada. El romántico es un ser inadaptado a sus días y a su medio, un prisionero que se evade en el tiempo y en el espacio. Remontar el pasado y escoger un refugio gótico, no es empresa ardua para un soñador imaginativo; más difícil es fugarse a latitudes distantes y descubrir una tierra virgen. Pero si el descontento no puede imitar a Saint Pierre o Chateaubriand, confórmase con trasladarse imaginariamente al país soñado y sugerir su *color local* con vagas nociones que suelen burlarse de la geografía. El exotismo de los románticos franceses de hace un siglo, descubrió el Oriente.

Los alemanes habíanlos precedido. "Nuestra alma se siente atraída por secreta fuerza hacia las riberas del Ganges y del Indo", escribía Görriis. También Novalis sintió esa atracción, y Federico Schlegel documenta su fervor orientalista en un libro sabio.

En 1807, Knebel escribía a Goethe: "Yo me refugio en la literatura india. La paz profunda que se respira en ella y nos lleva a desasirnos casi del mundo, forma un extraño contraste con estos tiempos de turbación y de desorden". Goethe no había demostrado mayor interés por Oriente, a pesar de sus atentas lecturas del *Corán* y de algunos poemas indios, como *Sakuntala*, celebrado en un epigrama famoso. Pero siete años después de la confesión de su amigo Knebel, o sea en 1814, el poeta, ya anciano, seducido por el *Diván* de Hafiz, que acababa de ser traducido a su idioma, decidió escribir su propio *Diván*, también deseoso de salvarse del caos europeo y de respirar, en el puro Oriente — como dice la primera estrofa del libro — el aire de los patriarcas.

El orientalismo de los románticos franceses no provenía, sin embargo, del alemán, ni debió nada a poetas de Inglaterra como Southey o Moore. Hubieran podido argüir su origen histórico remontándose a las Cruzadas o buscarlo en divertidas escenas coreográficas del teatro de Molière. Pero

tenían un argumento mucho más inmediato: la toma de Argel por las tropas francesas en aquel mismo año de 1830, o, retrocediendo algunos, la expedición napoleónica a Egipto, tan fecunda para la ciencia como para el arte.

El Oriente estaba de moda, mas no el extremo de los alemanes, sino el vecino al Mediterráneo. Literatos, pintores, escultores, músicos, sueñan con arenales y oasis, harenes e hipogeos, cabalgatas moriscas y excursiones al claro de luna por el Nilo. No todos pueden seguir a Lamartine, que en 1832, el año en que muere Champollion, realiza su viaje a Grecia, Siria, Palestina, el Líbano, y sorprende el *color local* sobre el terreno. Poco después, un músico afiliado al sansimonismo, para cuya liturgia compusiera numerosos coros, deja París y se traslada a Egipto. Habiéndose disuelto la asociación, sigue a un grupo de correligionarios que se disponen a predicar sus doctrinas en tierra africana. Feliciano David regresa en 1835 con un acopio de melodías triviales. Pero en 1884 se ejecuta su oda sinfónica, *El desierto*, cuyos motivos y cuya instrumentación tienen un verdadero sabor exótico. Su asunto es simple: una caravana, sorprendida por el simún, invoca la protección de Alá. Desaparecido el peligro, reanuda la marcha, y al caer la tarde hace alto, mientras la emoción del crepúsculo anega las almas ante la dulzura del cielo. Llegan la noche y la paz del sueño. Al amanecer, un almuecín llama a los fieles para la plegaria matinal, y la caravana parte nuevamente... *El desierto*, que mereció el elogio de Berlioz e influyó en varios compositores europeos, abre un panorama seductor a la música francesa. Orientalistas instintivos o simpatizantes más o menos provistos, se lanzan por esa vía, entre ellos Bizet, Massenet, Saint-Saëns, viajero documentado en las fuentes originales. El público porteño conoce bien una ópera orientalista de la actualidad, que comprende todos los ensayos anteriores: *Marouf*, el delicioso cuento milunanochesco de Enrique Rabaud.

El orientalismo francés tiene, además, otro camino, y para tomarlo es necesario retroceder al punto de partida. Un año antes de la toma de Argel, en 1829, publicaba Víctor Hugo sus *Orientales*. El poeta había conocido España en su infancia. ¿No era suficiente? España es semiafricana como Africa

es semiasíatica, declaraba el prólogo de la obra. Y aquel orientalismo español o, si se quiere, aquel españolismo oriental, prolífica pronto. En el mismo año publica Alfredo de Musset sus *Cuentos de España e Italia*. Al siguiente se estrena *Hernani*, semillero de *españoladas* románticas. Quince más tarde, en 1845, Próspero Mérimée, que cuatro lustros antes iniciara su carrera literaria con imitaciones del teatro clásico español, la termina temporariamente con una novela española: *Carmen*.

La inmortalidad de este relato es deudora de la música que lo envuelve. Bizet, orientalista nato, descubre el alma de Andalucía y crea esa luminosidad mediterránea que Nietzsche opuso a las brumas nórdicas, en su apostasía wagneriana. El orientalismo español de Bizet no pasa con él. Autores de su siglo como Chabrier y Lalo, y del nuestro, como Debussy y Ravel, siguen escuchando la voz cálida que les lleva el viento perfumado por los azahares de España, y repiten con el romántico: "l'Espagne c'est encore l'Orient" . . .

Mas con estos últimos nombres he tocado los días actuales y no puedo olvidar que la música de hoy quiere ser música otra vez, y no lenguaje. . . ¿Entraré en querellas de escuelas? ¿Justificaré a los de mi tiempo? ¿Os diré que mi opinión. . . ? Pero nadie me la pide. Será mejor dejar a los mismos románticos su defensa. El piano tiene "la palabra" . . .

RAFAEL ALBERTO ARRIETA.

NOTA: — Esta conferencia fué ilustrada por el pianista D. Aldo Romanillo, quien, a continuación de la misma, ejecutó el siguiente programa: 1. Estudio N° 3 op. en mi mayor, Chopin. 2. Fantaisie impromptu, Chopin. 3. Preludio en mi mayor, Saint Saëns. 4. La Soirée dans Grenade, Debussy. 5. Heroica, Liszt.