

sin tener ni esperar intervención divina, llevados por sentimientos idénticos a los de cualquiera. Con sencillez, esta historia «divina si encubriera más lo humano» hunde en tierra española la vertedera de lo que ha de ser el surco perenne de su realismo» (p. 127). La configuración del realismo clásico que lleva a cabo Max Aub es significativa, no anecdótica ni temática. Y eso no suele ser habitual en el amplio campo de los estudios eruditos. En realidad, todos los temas son comprendidos significativa y no superficialmente por el autor.—  
MARÍA INÉS CHAMORRO FERNÁNDEZ.

MARIANO VÁZQUEZ: *Cartas sobre la música en Alemania*. Librería Fernando Fe. Madrid.

La bibliografía musical de nuestro siglo XIX es muy corta, pero sus libros rara vez aparecen en las librerías de lance, y por eso, a pesar del poco aprecio en que se tiene la música, esos libros se venden a buen precio, y algunos, como el voluminoso de Peña y Goñi, sobre la ópera española, carísimos. Hacer presa en ellos cuando tímidamente asoman, no es fácil, y creo que merece la pena señalar su aparición.

Se trata ahora de un libro muy famoso en su tiempo, el tiempo de la Restauración, las *Cartas sobre la música en Alemania*, de Mariano Vázquez. Vázquez fue compositor, pero, sobre todo, director de la única orquesta medio estable en el Madrid de entonces: La orquesta de la Sociedad de Conciertos. Los hombres de nuestra música son casi todos parecidos a su cabeza visible, a don Francisco Asenjo y Barbieri. De origen humilde, autodidactas, pasan con facilidad de la zarzuela a la dirección de conciertos, prueba bien clara de que se han hecho músicos verdaderos y que han superado el italianismo a ultranza de las enseñanzas del Conservatorio. Hay más, y es primer signo de la vitalidad de los hombres de ese tiempo, pobre en tantas cosas, pero rico, riquísimo en valores humanos, liberales, que ahora añoramos: de origen humilde se hacen fácilmente «señores», y como nunca salen de cierta modestia en el tenor de vida, el señorío se acentúa más como señorío «intelectual», con su cumbre tan deseada en el «señorío académico». Salvo Barbieri, que fue académico de la Española, los demás subieron como «clase» cuando la primera República creó, pasados los cien años de la fundación de la Academia de Bellas Artes de San Fernando, la sección de música.

Más arriba aún, en la estimación hemos de señalar cómo estos auto-

didactas son pronto muy buenos escritores dentro del estilo de su tiempo, tiempo de buena y flexible gramática, pero al servicio de una retórica grandilocuente. El modelo para todos era Castelar, queridísimo por los músicos, pues Castelar, a su manera—ya escribiremos de ello en otra ocasión—, hizo crítica musical desde una sensibilidad muy cuidada; no olvidemos tampoco que el ídolo de la acera contraria, el Pedro Antonio de Alarcón de *El escándalo*, hizo también crítica musical, crítica muy aguda cuando se trataba de zaherir a la zarzuela y de elogiar a Meyerbeer.

Mariano Vázquez era granadino, y se establece en Madrid a los veinticinco años, en 1856: autor de zarzuelas, significativamente colocado en la generación que sigue los pasos de Barbieri, dirigió el Teatro de la Zarzuela, y fue concertador del Real. Su puesto grande y fijo fue el de director de la orquesta de la Sociedad de Conciertos: a él se le debe el estreno en Madrid de la *Novena sinfonía*. En 1884 escribe las cartas famosas que relatan su primer viaje a Alemania: los dos géneros literarios unidos—el epistolar y el relato «artístico» del viaje—estaban bastante de moda a través de los trabajos de Alarcón y del mismo Galdós.

Alemania era la meta ideal de viaje para un cierto número de músicos españoles que, educados en el italianismo de Eslava y de Arrieta, se sentían muy atraídos por la gran música sinfónica del romanticismo alemán y combatidos dentro del espíritu por la estu-penda novedad del wagnerismo. Mariano Vázquez, que no hablaba alemán, pero sí muy bien el francés—otro de los signos del señorío intelectual—hace el viaje apoyado en un gran español del tiempo, queridísimo en Alemania: Pablo Sarasate. La compañía de tan afamado artista le permite entrar de lleno en un clima saturado de efusión y de homenaje.

Las *Cartas*, escritas en el viaje otoñal de 1883, se publican al año siguiente, con prólogo de don Emilio Arrieta. Las *Cartas* están muy bien escritas: no son, en verdad, aunque escritas a un amigo, modelo de género epistolar, pero sí tienen su gracia por la mezcla entre la retórica y el estilo de «reporter», como entonces se decía y que sugestionaba como capítulo de un cierto «naturalismo». He aquí un ejemplo de prosa discípula de los artículos de Castelar. Se trata de Antón Rubinstein. «En los momentos de mayor locura artística, los que están cerca de él le oirán rugir como el león, con quien tiene semejanza; verán correr el sudor a hilos por su frente; sus apagados ojos lanzar rayos, y su piano confesar su impotencia para secundarle. Al concluir, uno y otro, pianista e instrumento, no pueden más. Pero cuando el sentimiento cambia y Rubinstein se eleva a la región de suaves armo-

nías, no es posible pintar la delicadeza con que sus dedos recorren el teclado, los matices que encuentra, la habilísima combinación de los dos pedales. El piano entonces parece que adquiere la facultad de ligar y de prolongar los sonidos, y tan ligeramente hiere las teclas, que una mariposa pasaría entre éstas y los dedos sin que sus alas perdieran el polvo impalpable que las colora.»

Su entusiasmo es constante, pues desde Bonn hasta Budapest, pasando por Viena, ve como «orden» lo que en España no es más que improvisación. Le entusiasma la disciplina de los coros alemanes: todavía no han nacido en España o están en embrión los grandes «orfeones» o corales del Norte. Es significativo que la mejor música del romanticismo, su de verdad «obra bien hecha», la del lied, pase desapercibida para Vázquez. Es significativo también, digno de cita, el desprecio por la guitarra, desprecio ya injusto entonces, para quien conociera su historia, su influjo en Albéniz; pocos años después, apoyados en Tárrega, los críticos deberán decir lo contrario de lo que Vázquez escribe: «Fíjate en la guitarra, cuyos medios de ejecución son tan escasos, como que, fuera de rasguear o puntear un aire melódico más o menos vivo, carece de recursos para ascender a mayores, y casi se convierte en caricatura cuando intenta hacer oír una pieza de concierto. La exigüidad de sus facultades limita su acción a la parte cantable, por manera que los acompañamientos quedan reducidos a tal o cual golpe de bordón, como puntal que se arrima a lo que amenaza caerse.»

Todas las referencias al mundo de los conciertos y de las óperas en Alemania son útiles, y Vázquez tiene buena sensibilidad para captar lo que significa la música en esa etapa de la gran «seguridad» europea. Las *Cartas* tuvieron especial eco en la vida musical española porque eran un gran testimonio: en una época en que el español viaja poco —viajan los grandes y antes los emigrados—, ir al corazón de Europa causa asombro en los demás. Por otra parte, lo que más interesa de las *Cartas* de Vázquez, el juicio sobre Wagner, todavía enigma en el público español y en los mismos músicos, alimenta la polémica, de la que ya se hace eco Galdós en *Fortunata y Jacinta*. El libro, pequeño, se lee hoy con agrado y es indispensable para la «pequeña historia» de la música en el mundo de la Restauración.—FEDERICO SOPEÑA IBÁÑEZ.