

documentación definitiva que faltan en su reciente colección de artículos. Hasta aquí se habían nutrido los historiadores con la profusa literatura adversa a Rosas: Alberdi, Rivera Indarte, Mármol, Sarmiento, Saldías y Ramos Mejía. Libros como el de Ibarguren señalan una orientación más definitiva sobre el Tirano, cuyos claro-oscuros y cuya barbarie gaucha no le restan grandeza. Es un precursor de modernos tipos de dictadores nacionalistas como Cipriano Castro y de presidentes personalistas como Irigoyen. De ahí su eterno interés, su actualidad vivísima y su originalidad dentro del drama americano.—RICARDO A. LATCHAM.

## OTROS ASPECTOS DE GOETHE

**N**UESTRO panorama del espíritu musical de Goethe sería incompleto si nos atuviéramos solamente al elemento pasivo: entender y comprender. Una naturaleza poderosa nada recibe que no restituya fecundado. Goethe, por donde pasa, crea. Mas, puesto que no era músico, sino poeta de oficio, ¿qué huella ha dejado la música en su creación poética? Una, por de pronto, que nos parece asombrosa, por la importancia que él le ha atribuído y por su tenacidad: su apasionada vocación de *libretista* musical. Verdaderamente se podría decir que este es su violín de Ingres (1). Le ha consagrado un número de horas

(1) Esta curiosa pasión por los libretos persiste en él hasta sus últimos años. En 1828 se entretenía rehaciendo el libreto de *Moisés* de Rossini. Hubiera querido rehacer su *Tancredo* y transformarlo en *favola boscareccia*. Un mes antes de su muerte, en Febrero de 1832, dicta un largo ensayo sobre los poemas de Jouy, libretista de Spontini. Se apasiona por los poemas de Haendel y no perdona a Weber lo de *Euryanthe* y *Oberon*. En esto, en perfecto acuerdo con Beethoven. Y para ambos el mejor poema de ópera es *Le porteur d'eau* de Cherubini.

Nunca ha querido juzgar una ópera independientemente del poema. El poema ante todo.

*No os comprendo muchachos—escribe en 1828—: ¿cómo podéis separar el sujeto de la música y juzgarlos en sí a cada uno de ellos? ... Os admiro. ¿Cómo pueden escuchar vuestros oídos y saborear los sonidos, mientras que el principal sentido, el ojo está martirizado por el absurdo del sujeto?*

(Hubiera podido decir, en vez del ojo, la razón; puesto que es a la razón a quien se dirige el sujeto de que se trata. Pero es un hecho que para Goethe el ojo es el órgano de la razón.)

Y dice bien. Pero la mayor parte de los músicos poseen poco ojo y mucha menos razón. No se les puede reprochar por eso. ¡Que tengan grandes oídos! Pero nada les obliga a poner su música en óperas, es decir a martirizar el ojo y el buen sentido. Apruebo en absoluto a Goethe. Y estoy seguro de que Beethoven gritaría: «¡bravo!»



y días, una suma de búsquedas y esfuerzos, dignos de mejor objeto. Y fracasando siempre, nunca ha renunciado a ello.

Ha tentado o proyectado, una a una, todas las formas del teatro musical. Apenas deja de ser un niño, en 1766, escribe un libreto de opereta italiana: *La Sposa rapita* (1). Luego es el *Singspiel* alemán, o el *Lustpiel* en prosa, con *Arien y Liedern*. En 1773-1774, *Erwin und Elmire* cuyas melodías escribe John André d'Offenbach. En seguida lo vemos soñar con una conjunción dramático-musical con Gluck y, mal recibido por los viejos, adoptar a un joven amigo músico al cual espera formar: Christoph Kayser. Al mismo tiempo, con su amigo Korona Schöter, se hace maestro e inventor de *ballets* (1782). En sus primeros tiempos de Weimar, nada concibe sin acompañamiento musical y cantos. Así, su *Proserpina*, monodrama declamado con música. Así su *Lila*, *opera-féerie*. Y es entonces cuando estudia la declamación de Haendel y Gluck. Pero lo que mayor falta le hace en Weimar para ejecutar sus planes es el músico.

En 1779-1780 parte hacia Suiza; uno de los móviles principales de su viaje es la idea de encontrarse con Kayser, instalarse en Zurich y escribir con él un *Singspiel* sobre un tema suizo. Es el *Jery und Bätely*. Sus cartas a Kayser definen muy precisamente la música que quiere. Goethe quiere en su pieza tres clases de música distintas:

- 1.º *Lieder* populares.
- 2.º Melodías que traduzcan emociones.
- 3.º Un diálogo rítmico, adaptado a la mímica del actor.

Este diálogo ha de conservar una unidad de estilo basada, en lo posible, en un *Hauptthema* (tema principal), desarrollado y variado por las modulaciones, por las tonalidades, por los ritmos, pero manteniendo siempre su lógica, su línea, simple límpida, clara.

¡Pero que el compositor comience por penetrarse bien del carácter de la pieza! Y que ese carácter reuna y domine a todas

---

(1) La más curiosa de esas obras musicales de juventud es *Concerto dramático composto dal Sigr. Dottore Flomminio detto Panurgo secondo*, escrita en Francfort, hacia Septiembre de 1772. (Se la encontrará en el tercer volumen de *Der junge Goethe* 1910, Inserverlag, edic. Max Morris, p. 77-82.) Este *Concerto* (tomando la palabra en la antigua acepción *cantate*) *à exécuter dans la Gemeinschaft der Heiligen, à Darmstadt* es una sucesión de trozos, individualizados por nombres musicales, con indicación del *tempo*: *Tempo giusto C, Alegretto 38, Airoso, Allegro con furia, Cantabile Andantino, Lamentabile, ein wenig geschwinder con speranza, Allegro con spirito, Choral, Capriccio con variationi 1, 2, 3, Air français, Molto andante, Con espressione*. Y para terminar: *Presto fugato*, a doble coro, imitando los sonidos de los instrumentos: *Dum, du, dum, du, Dam, dim, di, di, du* (bis). *Huhul Huhul*



las melodías, a todos los acompañamientos. Una orquesta muy pequeña y un acompañamiento discreto.

La riqueza sólo está en la medida. El que conoce su oficio hace con dos violines, una viola y un bajo, más que lo que hacen otros con toda su orquesta.

Los instrumentos de viento han de servir sólo como especias. Se les empleará uno a uno: aquí la flauta; allí el óboe; allá el fagot. Se aprecia mejor lo que se gusta puro; mientras que en la mayor parte de los compositores modernos se sirve todo junto; y el resultado es entonces que el pescado y la carne, el asado y el hervido, todo tiene el mismo gusto (1).

Pero Goethe no se encuentra entonces más que al principio de sus desagradados con Kayser. Kayser es tan lento para escribir, que se hace necesario pedirle el poema para confiarlo a otro, el gentilhomme encargado de los placeres de la corte de Weimar, y Goethe se desentiende de la obra. No por eso abandona un punto a Kayser. Lo hace invitar a Weimar. Pretende, en vano, acostumbrarlo a la vida mundana; lo hace disfrutar de las últimas enseñanzas del moribundo Gluck. En vano... en vano... Y mientras tanto, ha escrito en 1783 los libretos de cinco *Singspiele*...

Luego escucha un buen conjunto italiano y entonces abandona el género bastardo del diálogo hablado alternado, la *ópera comica*; quiere escribir (¡con Kayser siempre!) *intermezzi* enteramente cantados, la *ópera bufa*. Durante cinco años, de 1784 a 1789, se dedica a un *Intermezzo* de tres personajes: Scapin, Scapine y el Doctor: *Scherz, List und Rache*. Mantiene a este propósito una correspondencia con Kayser, casi tan copiosa como la que tuvo con Schiller a causa de *Wilhelm Meister*. Es evidente que sus intenciones sobrepasan infinitamente a la importancia de la obra. Quiere crear en Alemania un tipo nuevo de arte dramático-musical y en su primera tentativa quiere dar un golpe maestro. Pero sin tomar en cuenta que no se halla bien secundado y que debe hacer a la vez el oficio del músico y el suyo propio, se trata de una cosa que él no conoce y que sólo está aprendiendo: *fit fabricante faber*. Desgraciadamente la ciencia adquirida en el camino llega demasiado tarde para comprobar los errores que se han hecho. La aparición de Mozart, que le revela en 1785 el *Enlèvement au Sérail*, le abre demasiado tarde los ojos acerca de sus debilidades.

(1) 20 Enero 1870.



Sin las reflexiones de Goethe, de instinto, de verbo, de genio, Mozart había colocado en la escena alemana una comedia musical deslumbrante de alegría y bañada de sensibilidad, como un día de primavera, lluvia y sol. Goethe descubre entonces la implacable sequedad de la perfección intelectual, que él ha conseguido en su obra demasiado estudiada: sólo tres personajes para cuatro actos y los tres equivocados. Entonces estudia siete personajes y concede gran importancia a la emoción. Pero no se rehace una fuente medio congelada; y ya Kayser se ha plasmado en el primer molde, ha perdido la soltura y no puede seguir la constante evolución espiritual de su gran colaborador. En suma, una pérdida inútil de tiempo, enormes contratiempos sufridos en vano. En otoño de 1789, al hacer su balance, Goethe reconoce lealmente que *geht die ungeheure Arbeit verloren* (el monstruoso trabajo se ha perdido).

Lo más durable que queda es la correspondencia con Kayser, en la cual se resume toda una estética teatral fuerte e impresionante. Goethe quiere que en la obra sea todo *saltatio* (1), lo que explica Kayser como un movimiento melódico y rítmico sin descanso.

Mi concepción más alta del drama es una acción sin reposo.

Pero aun así corre riesgo de ser apagado por el concepto de la perfección intelectual. Se resiste. Su sentido psicológico del público, aguzado por la práctica del teatro y el conocimiento de los cómicos, lo lleva a reconocer la imposibilidad de tal realización. La naturaleza humana no resistiría. Es necesario que el reposo alterne con el movimiento y Goethe acepte reservar para el final de la pieza el torbellino del movimiento del ruido. (Por instinto, los maestros italianos de la *ópera bufa* habían hecho de esto una regla.)

Goethe se aplica también a grandes estudios de ritmo poético en la comedia musical. En eso no sigue a los italianos. En lugar del discurso de éstos, flúido y unido, tan apropiado a la bella melodía, quiebra el curso de aquel en todos los puntos en que fluyen las pasiones. Su ideal de ese tiempo, muy *mozartiano*, nada tiene de académico y pomposo: quiere unir alegría y belleza, movimiento y vida. Y por eso rechaza con fastidio la insípida *ópera seria* de Italia, por todo lo que hay en ella de frío, de acompasado y grandilocuente. Como escribe a su llegada a Roma: ¡Estoy viejo para todo, menos para la verdad!

(1) Desde la antigua expresión *saltare comoediam*... La comedia está hecha para ser *saltada*, representada danzando o corriendo.



De ahí su afición a la *ópera bufa*. Ese regocijo tan franco, tan puro, de la naturaleza italiana. Sueña con dar a Alemania la vara de Moisés que hace brotar agua de la roca. ¡Mozart hubiera podido hacerlo!... Sí, pero Mozart es único. Y va a morir. Ah, ¿por qué Goethe ha tardado tanto? ¿Por qué no se ha dirigido a él? Porque durante quince años se ha empapado de su Kayser, a quien trataba de formar a su gusto y que era—es cierto—un buen hombre, pleno de dignidad, de altura moral, aun de renunciamiento místico (1), buen músico e instruído, pero de sangre calmada, una sombra proyectada por el sol de Goethe.

\* \* \*

En 1789 Kayser se retira definitivamente a su soledad de Zurich, de la cual no ha de salir hasta el día de su muerte en 1823, sin que Goethe falte nunca a la fidelidad del recuerdo y del disgusto que le produce esta abdicación.

Pero esta desastrosa experiencia, que duró por espacio de quince años, no lo ha descorazonado. Y apenas se le ofrece un nuevo colaborador, lo asocia a sus grandes proyectos de teatro musical. Esta vez se trata de Friedrich Reichardt, de Königsberg, hombre brillante, inteligente, en constante movimiento, desbordante de verbo, de inventiva, de fuego, de vida; todo lo contrario de Kayser. Goethe no se ve obligado a ir a buscarlo. Reichardt viene, vuelve, escribe, vuelve a escribir. no deja a Goethe un sólo instante de reposo

Se hallaba anteriormente con John Abraham Schulz, el fundador de la admirable escuela del *lied* de Berlín, que en treinta años cubre enteramente a Alemania con su floración. El principio de esta escuela es: *el compositor debe ser el declamador y cantante del poeta*. La palabra y el sonido, la frase y la melodía pertenecen a un mismo cuerpo. Goethe no piensa de otro modo.

Desde 1780 Reichardt se ha apasionado por la poesía de Goethe y no se da punto de reposo para ponerle música. Tiene inspiraciones acertadas, cuyo perfume no se ha desvanecido desde hace un siglo y medio. Sabe atrapar las intenciones artísticas de Goethe y adivina las inflexiones justas de su de-

---

(1) Nunca se exageraría al señalar la supremacía que Goethe, de quien se enorgullecen los estetas de todos los tiempos, atribuye siempre a las cualidades morales, en los artistas de los cuales acepta o busca amistad. Esto en detrimento de sus mismas cualidades artísticas. No se trata de una cosa razonada, sino de un instinto vital.



clamación. Puede fácilmente alternar en una misma escena musical de los intermedios instrumentales con la palabra declamada, pasar de esta al recitado cantado, luego al aire, variando los ritmos y el carácter expresivo. Pide a Goethe que le escriba un drama lírico, en el cual los personajes fueran inspirados en *Ossian*. Se trata de poner en escena la mitología nórdica y las sagas (1).

He concluído un plan, que ustedes escucharán en su próxima visita... (2).

Se encuentra con su músico en Venecia, y Reichardt no deja enfriar lo relativo a la ópera prometida. Pero la preocupación de Goethe se debilita. Desde ese momento comienza a ser visitado por el demonio de las ciencias naturales y ya no tiene *ninguna afición a la ópera*. Entonces, Reichardt lo urge y Goethe vuelve a *Ossian* y a *Fingal*. Pero nada ha de resultar de eso. La mala suerte persigue al poeta y al músico.

La situación de Reichardt se hace imposible en la corte de Berlín, debido a sus simpatías por la Revolución Francesa; pierde su puesto de *Hofkapellmeister* que le proporcionaba los medios de realizar el teatro dramático-musical. Y Goethe es *Oberdirektor* del teatro de Weimar (1791), su teatro de provincia falto de los recursos necesarios para sus proyectos. Ni siquiera puede imponer unos de sus *Singspiele* y no tiene ninguna oportunidad para hacer representar una ópera en otro teatro alemán. Por otra parte, a Goethe siempre le ha repugnado la idea de escribir una obra teatral *in abstracto*, sin conocer de antemano el teatro en que ha de ser presentada, los actores y el público a los cuales se destina. Abandona entonces la partida y se deja absorber por las ciencias (*Farbenlehre*, 1792). Ahora bien, las circunstancias exigen imperiosamente que *la toga ceda a las armas*. Parte a la campaña de Francia.

A su regreso, la amistad de Reichardt, el francófilo, el jacobino, sufre un enfriamiento que, a incitación de Schiller, degenera en un rompimiento lamentable en 1795 (3).

---

(1) *Sagas*. Nombre genérico de las antiguas leyendas escandinavas. (N. del T.)

(2) Fin de 1789. Otro proyecto, hijo del culto por Gluck, que Reichardt compartía, se refiere a una tragedia musical con coros, a la antigua: *Die Danaiden*. Goethe organiza el plan de esta en la siguiente década.

(3) Schiller, de carácter irascible, que fácilmente se deja llevar de la ira, parece ser el reponsable de ello. Incita a Goethe a atacar injuriosamente a Reichardt, en *Los Xénies*. Reichardt jamás se aparta de una norma de gran dignidad; ni por un instante piensa en que esas afrentas lo liberan de la fidelidad que debe al genio y a la persona de Goethe.



Zelter ocupa la plaza. En 1796 comienza a trabajar en los *lieder* de Goethe. En 1799 comienza la correspondencia entre ellos; a los primeros contactos se advierte la armonía preestablecida. Desde 1798, Goethe ha dicho de los *lieder* de Zelter que son *una reproducción absoluta de sus intenciones poéticas* (1). En 1799 escribe:

Si mis *lieder* han podido inspirar melodías a Zelter, las melodías de Zelter me han inspirado más de un *lied*; y estoy seguro de que si viviéramos juntos me sentiría transportado más que ahora a la *Sitmmung Lyrique*.

¿Ha encontrado ahora, a los cincuenta años, el colaborador musical con que ha soñado tanto?

No. Comienza a sufrir nuevas decepciones, de las cuales no habla, porque Goethe no se queja jamás a otro y guarda para sí sus desagradados. ¡Dios sabe todos los que ha silenciado y sufrido!

Es verdad que encuentra en Zelter el más fiel, el más afectuoso y el más devoto de los amigos; un alma que enreda en él sus raíces, que en él descansa toda su alegría de vivir y que cuando él muera, morirá (2). Y es cierto que este músico ha llegado a ser el traductor más exacto del pensamiento de sus *lieder*; al punto que llega a escribir a Goethe que no es necesario

buscar melodías nuevas; sino que hay que reencontrar aquellas que el poeta ha dejado flotando, sin saberlo.

Pero Zelter no comprende, o no quiere comprender en su importancia, para realizarlo, el sueño persistente de Goethe:

---

(1) Todavía en 1820 Goethe escribe a Zelter: *Siento de inmediato la identidad de tus composiciones y mis lieder. La música eleva solamente, como un gas, el globo en el aire, En los otros compositores he tenido siempre que averiguar como han visto y traspuesto el lied.*

Es pues del mayor interés para nosotros conocer los *lieder* de Zelter, para apreciar con exactitud el sentimiento de Goethe. Desde ese punto de vista, recomiendo la lectura del hermoso *lied* del arpista de *Wilhelm Meister: Wer sich der Einsamkeit erigebt*. Es un modelo de noble, simple y viril emoción.

(2) Pocas historias son más conmovedoras que esta de la pérdida casi simultánea de ambos amigos. Goethe muere el 22 de Marzo. Zelter que aun ese día le ha escrito, pierde de golpe su fuerza y alegría. Vive años en un día. Y con acento tembloroso dice: *He perdido el bien más querido de aquí abajo. Y añade: Me encuentro como el siervo que ha perdido a su señor, a su hombre, a su alimentador.* A principio de Mayo se siente gravemente enfermo. Al entrar un día a su dormitorio, se inclina delante del busto de Goethe y dice: *Excelencia, a vos os ha correspondido, naturalmente, pasar primero: pero ahora os sigo.* Se acuesta y muere, el 15 de Mayo. No se diga que Goethe no supo amar y ser amado.



crear con un músico grandes composiciones épicas y dramáticas. Es este un perpetuo equívoco.

En 1799 Goethe envía a Zelter su *Primera noche de Walpurgis* y le deja entrever su deseo de componer baladas dramáticas. Zelter, en vez de aprovechar esta oportunidad, reclama un libreto de ópera. Goethe ha soñado continuamente con escribir una tragedia griega con coros, *Las Danaides*. Pero ya no piensa en ello. La colaboración de Zelter, en lo dramático, se reducirá a alguna música de escena, para *Egmont* y *Götz*, en Weimar. Algunos años más tarde vuelve Zelter a pedir un libreto de ópera, un *Hércules* o un *Orfeo*. Pero no se le ocurre la idea de poner música al *Primer Fausto* (aparecido en 1808) y deja que se consagre a él el príncipe Radziwill. Vanamente le pide Goethe que al menos escriba algunos cantos—el hermoso coro de los espíritus: *Schwindet ihr dunkeln...*—para la presentación en Weimar de algunas escenas de *Fausto* (a fines de 1810). Zelter siempre encuentra razones para excusarse. El infortunado Goethe se ve obligado a echar mano de un complaciente colaborador musical: Eberwein, el jefe de su pequeña capilla, que como compositor es menos que mediocre. Después de haberlo ensayado en su monodrama *Proserpina*, en 1814, lo orienta hacia el *Fausto*. Se preocupa de prepararle el trabajo: reserva los primeros monólogos, suprime la escena de Wagner, hace desde el comienzo de la pieza hasta el fin del coro—*Euch ist der Meister nach, Euch ist er da!*—una sola escena monologada, que sólo entrecortan la aparición del espíritu de la Tierra y los coros. Esto hace necesario que *Fausto* sea recitado con un discreto acompañamiento musical, que el aproximamiento y la aparición del espíritu sean tratados como melodrama y que el coro tenga un carácter melódico. Eberwein no comprende cómo se puede introducir la música en la pieza. Goethe se dedica pacientemente a explicarle el poema, le señala con el dedo los latidos del corazón de la música trata de traspasarle la vibración alucinada que recorre la atmósfera de la cámara mágica cuando Fausto abre el libro de Nostradamus... Eberwein no comprende... Goethe renuncia... (primavera de 1815).

Y al año siguiente, el gran proyecto de que ya he hablado, de un oratorio semejante al Mesías, cuya música ha de escribir Zelter para el jubileo de la Reforma. Pero es improbable la realización de tal obra. ¡Zelter es tan incapaz de escribirla!... Goethe renuncia a ella... (1816).—ROMAIN ROLLAND.

(Continuará.)